

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
HISTORICKÝ ÚSTAV

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Mezi uměním a politikou.

Emil František Burian ve 30. letech 20. století.

(Komparace periodik Kulturní večerník D 34 a Program D).

Vedoucí práce: PhDr. Jitka Rauchová, Ph.D.

Autor práce: Tereza Střelbová

Studijní obor: Historie

Ročník: 4

2010

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 SB. V platném znění, souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

České Budějovice, 29. dubna 2010

.....

Poděkování

Ráda bych vyjádřila svou upřímnou vděčnost všem, bez jejichž pomoci by tato práce nemohla vzniknout. Předně děkuji své rodině a přátelům za neuvěřitelnou trpělivost a podporu, kterou mi poskytují. Za správná slova v pravou chvíli pak velký dík patří především Michaele Volfové a Veronice Dušákové. Mé poděkování patří rovněž paní PhDr. Jitce Rauchové Ph.D., která s neobyčejnou ochotou vždy přispěla svou dobrou radou a nápadem. Taktéž děkuji pracovníkům Literárního archivu Památníku Národního písemnictví za jejich pomoc a vstřícný přístup.

Anotace

Předkládaná bakalářská práce *Mezi uměním a politikou. Emil František Burian ve 30. letech 20. století* nahlíží na osobnost Emila Františka Buriana jako na levicově orientovaného komentátora meziválečných politických událostí. Práce zasahuje doposud opomíjené Burianovy aktivity. Především jeho činnost publicistickou, která je představena na konkrétních příkladech ze soudobých uměleckých časopisů – Kulturního večerníku D 34 a Programu D. Pozornost je věnována i Burianově přední úloze v politicky angažované divadelní platformě (divadlo D 34), kterou svými postoji komunisticky smýšlejícího intelektuála zcela zásadně ovlivňoval.

Cílem práce je rovněž dokázat, že Emil František Burian nebyl pouze fenomenálním divadelníkem a významným představitelem prvorepublikového avantgardního umění, ale i důležitou postavou na poli kulturně politického dění.

Annotation

Presented Baccalaureate Thesis: *Between the Art and the Policy. Emil František Burian in the thirties of the 20th century*, considered Emil František Burian a personality of a left-oriented commentator of political events of the time between the world wars. The thesis touches the so-far ignored activities of Burian, especially his journalistic activity presented by concrete examples of the magazines of that time - the culture evening paper D 34 and the Program D. The attention is also paid to Burian's leading role in the politically engaged theatre platform (Theatre D 34), on which he had a fundamental influence with his attitude of a communistically minded intellectual.

The goal of the thesis is to demonstrate that Emil František Burian was not only a phenomenal playwright, but also an important representative of the avant-garde art of the First Republic, and an important personality of the cultural and political events.

Obsah

| | |
|---|----------|
| Úvod | s. 7 |
| 1. Kulturně politické prostředí v poválečném Československu | s. 12 |
| 1.1. Levicová kultura a vývoj Komunistické strany Československa ve dvacátých letech | s. 12 |
| 1.2. Levicová kultura a vývoj Komunistické strany Československa ve třicátých letech | s. 20 |
| 2. Emil František Burian | s. 28 |
| 3. Kulturní večerník D 34 | s. 35 |
| 4. Program D | s. 40 |
| 5. Divadlo D 34 | s. 45 |
| Závěr | s. 50 |
| Prameny a literatura | s. 53 |
| 1. Prameny | s. 53 |
| 1.1. Archivní prameny | s. 53 |
| 1.2. Periodika | s. 53 |
| 1.3. Vydané prameny | s. 54 |
| 2. Literatura | s. 55 |
| Seznam příloh | s. 57 |
| Přílohy I. – IX | s. 58-68 |

Úvod

Osoba Emila Františka Buriana byla doposud spíše předmětem studia badatelů z uměleckých oborů. V průběhu let jej teatrologové představili jako hudebního skladatele, dirigenta, herce či režiséra. Burianova umělecká dráha byla v kontextu s jeho politickými postoji hodnocena pouze druhotně a účelově. Několik článků a studií o tvorbě toho umělce vyšlo již v padesátých letech. Tyto práce byly však (a to i v pozdější době) pod tlakem marxistické ideologie značně dezinterpretovány. Také meziválečná éra Burianova života nebyla pro totalitní badatele natolik atraktivním tématem, jako jeho poválečná tvorba v rámci Armádního uměleckého divadla ve službách komunistického režimu. Mimodivadelní činnost E. F. Buriana z doby první republiky pak byla odsunuta na samý okraj badatelského zájmu.

Zmíněnou problematikou se zabývá práce *Mezi uměním a politikou. Emil František Burian ve 30. letech 20. století*. Klade si za cíl představit Buriana jako významného představitele kulturně politické scény, který se vyjadřoval k dění v prostředí československé politiky ve 30. letech. Soubor o umění a politiku sváděl Burian právě na prahu třicátých let, kdy se rozešel s oficiálním divadlem, aby mohl tvořit podle vlastního levicově orientovaného přesvědčení. Proto je práce časově vymezena tímto desetiletím.

Práce je koncipována do tří hlavních celků. První seznamuje čtenáře s vývojem v oblasti levicové kultury a s děním v Komunistické straně Československa ve 20. a 30. letech 20. století. Podává informace o prostředí, ve kterém se Burian profiloval jako umělec i jako publicista a zasazuje práci do dobového kontextu. Tato část je vystavěna zejména na komparaci poznatků z odborné literatury. Vzhledem k době, kdy většina studií a biografii vznikla, v sobě však tento úkol skrýval nejednu nástrahu; bylo nutné oddělit marxistický způsob interpretace přínosu Emila Františka Buriana „budování socialistické společnosti“ od skutečných, podstatných informací, které byly často zmíněny pouze okrajově. Skutečnou podobu stavu meziválečné levicové kultury pomáhají odhalit především práce soudobých autorů, které však mají často spíše obecný charakter.

Problematiku levicové kultury, umělecké avantgardy a vzájemných vazeb na KSČ objasňuje kniha Ladislava Cabady *Komunismus, Levicová kultura a česká politika 1890-1939*. Autor vycházel především z komparace levicových kulturních tiskovin,

nedílnou součástí jsou i kompilativní kapitoly, v nichž se bohužel dopustil jistých nepřesností. I přes tato drobná negativa je tato kniha v podstatě jedinou studií zabývající se problematikou levicové kultury v komplexním měřítku.

Podobné momenty v interakci názorů představitelů Komunistické strany se skupinou levicových intelektuálů a umělců zachycuje rovněž monografie od Jaroslava Boučka *27.6.1950 Poprava Závaše Kalandry. Česká kulturní avantgarda a KSČ*. Kniha byla napsána pro účely ediční řady nakladatelství Havran, zaměřující se na významná data českých dějin, a jedná se o první pokus o biografii Závaše Kalandry. Vedlejším tématem práce se však staly i proměny postojů levicově orientovaných intelektuálů k politice Komunistické strany. Cabadova práce je komplexnější, Bouček si vzhledem ke kratšímu časovému rozsahu mohl dovolit zdůraznit některé detaily.

Druhá část bakalářské práce je věnována biografii Emila Františka Buriana. Na zřeteli má rodinné vazby, prostředí, z něhož pocházel či dosažené vzdělání. Reflektuje rovněž jeho angažovanost v levicových uměleckých skupinách (Devětsil, Levá Fronta). Sleduje Burianovu tvorbu, jednotlivá angažmá, okolnosti jejich přijetí nebo naopak odchodu. Zmíněny jsou i některé konfrontace s cenzurou. Opomenut nezůstává ani proslulý Voiceband. Pozornost je věnována založení Burianovy vlastní divadelní scény – D 34. Kapitola sleduje nejdůležitější momenty éry divadla „D“ a je završena Burianovým uvězněním nacisty a událostí likvidace této komunistické scény. Východiskem pro zpracování této kapitoly se opět stala kritická kompilace dostupné literatury.

Zřejmě nejvýznamnější díla o Burianově životě a tvorbě pochází z pera divadelního kritika a historika Adolfa Scherla. Je autorem mnoha článků a studií na toto téma, jednu svou monografii o Burianovi vydal i v Německu. Tato práce čerpá zejména z knihy Milana Obsta a Adolfa Scherla *K dějinám české divadelní avantgardy*, která se skládá ze dvou samostatných studií. První se věnuje režisérovi Jindřichu Honzlovi a pro předkládanou práci nemá většího významu. Druhá je naopak cenným přínosem. Stěžejní část líčí režijní počiny E. F. Buriana ve 30. letech. Kniha vyšla v roce 1962 a některé pasáže je nutné nejprve očistit od jistého nánosu ideologie. V dané době však obě studie patřily k přelomovým, neboť se snažily interpretovat meziválečné divadlo ve skutečném uměleckém kontextu, pouze s nezbytně nutnou esencí marxistického výkladu. Kniha je faktograficky velmi bohatá, dokonce natolik, že se mnozí badatelé domnívají, že o meziválečných divadelních poetikách Jindřicha Honzla a Emila Františka Buriana již

není možné sdělit cokoliv jiného. Fakta se studie nesnaží apriory vykládat politicky, jako je tomu u některých jiných děl.

Podobně jako Adolf Scherl pojal svou monografii¹ o E. F. Burianovi i literární a divadelní kritik Jaroslav Kladiva. Kniha se snaží postihnout vývoj tvůrčího umělce v kontextu pracovních podmínek 20. a 30. let. Burianovu osobnost konfrontuje i s dalšími moderními umělci. Výsledkem autorových snah je dílo bohaté na faktografické údaje, které jsou bohužel interpretovány poplatně komunistickému režimu.

V posledních letech projevuje zájem o studium avantgardního divadelnictví zejména Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Pokračuje v odkazu předního teatrologa a divadelního kritika Bořivoje Srby². Těžištěm Srbova badatelského zájmu se stalo sledování proměn československého divadelnictví doby před a pomnichovské, částečně však zasahuje i do poválečné éry. Je autorem mnoha studií o avantgardních scénách a umělcích, velkou pozornost věnoval rovněž osobě Emila Františka Buriana³. Práce Bořivoje Srby i Andrey Jochmanové však nazírají Buriana zejména jako umělce a soustředí se na jeho tvorbu. Burian jako komunistický intelektuál v kontextu doby první republiky však dosud řádně zpracován nebyl.

Avantgardním režisérům – Jindřichu Honzlovi, Emilu Františku Burianovi a Jiřímu Frejkovi – věnoval svou knihu i dramatik Antonín Dvořák. Jeho *Trojice nejodvážnějších* vyšla dokonce ve dvou vydáních (v roce 1968 a podruhé roku 1988). Kniha popisuje životy těchto mužů z pohledu člověka, který všechny tři dotčené osobně znal a byl přímým pozorovatelem jejich práce. Publikace je tedy ovlivněna osobními sympatiemi ke zmíněným mužům a při práci je třeba brát na tento fakt ohled.

Následující dvě části bakalářské práce jsou zaměřeny na dosud nepříliš známou publicistickou činnost Emila Františka Buriana v Kulturním večerníku D 34 a Programu D. Jejich cílem je objasnit, k jakému účelu tato periodika Burianovy sloužila a co bylo jejich posláním. Kapitoly rovněž sledují proměňování úlohy zmíněných časopisů nejen v souvislosti s redakčními změnami ve vedení, ale i v kontextu politických událostí.

¹ Jaroslav KLADIVA, *E. F. Burian*, Praha 1982.

² V poslední letech zde několik studií z avantgardního prostředí vydala pod záštitou Kabinetu divadelních studií při semináři estetiky Mgr. Andrea Jochmanová.

³ Zde je třeba připomenout zejména Srbovy rozborů a teoretické rekonstrukce Burianových inscenací z let 1933-1941 obsažené v knize *Poetické divadlo E. F. Buriana*, která vyšla v roce 1971 v Brně. Z posledních let je významná jeho rozsáhlá studie *Řeči světla. Princip světelného divadla v inscenační tvorbě Emila Františka Buriana*. (Vyšlo v Brně roku 2003).

Zřejmě nejtransparentnějším mezníkem je podpis Mnichovské dohody. Tato práce se rovněž snaží o charakteristiku skladby rubrik a obsahu zmíněných periodik. Kulturní večerník i Program D si zvolila jako hlavní pramenný materiál, neboť tyto časopisy byly badateli dosud opomíjeny, a to i přes skutečnost, že se staly ve druhé polovině 30. let jakousi hlavní Burianovou názorovou tribunou. Důležitý je fakt, že na chod obou periodik měl Burian velký vliv, což v případě jiných levicově zaměřených periodik nebylo možné. Úkolem práce je tedy zjistit, jak se Burianovy politické a umělecké názory promítly do charakteru časopisů, jakým způsobem se vyjadřoval k soudobé politické a společenské situaci, jaký význam přikládal divadlu a jeho kulturně-politickému působení či jaké spolupracovníky si k práci na tvorbě časopisů přizval.

Východiskem posledních tří kapitol se stalo rozkrytí Burianových postupů působení na veřejné mínění prostřednictvím mediálních platforem – divadla a tisku. Sleduje také charakter komunikace s obecními a se čtenáři. Klade si otázky, zda byl aktualizovaný text divadelních her a Burianova pojednání o uměleckých a společenských otázkách srozumitelný běžnému divákovi? Jak vnímali jeho myšlenky zástupci komunistické inteligence? A kdo byl vlastně divákem divadla „D“?

Na příkladech Burianových článků pak práce předestírá jeho politické názory, společenské postoje i umělecké hodnoty. Poukazuje na kulturní i politické vlivy, které konfrontovaly Burianovu práci i smýšlení a snaží se objasnit, jakým způsobem se tyto střety odrazily na jeho názorech a umělecké tvorbě. Důraz je kladen především na Burianovy vazby se sovětským divadelnictvím. Reflektovány jsou také některé kulturně politické kauzy 30. let, ke kterým se Emil František Burian prostřednictvím svých příspěvků v časopisech vyjádřil. Práce se zároveň snaží vymezit jaký vztah měl ke Komunistické straně Československa.

Pramennou základnou bakalářské práce je především fond *Kabinet Emila Františka Buriana* deponovaný ve strahovském Literárním archivu Památníku Národního písemnictví. Celý fond čítá celkem padesát kartónů archivního materiálu a časově postihuje období mezi lety 1930 – 1959. Prameny ke staršímu období Burianova života se v něm však objevují velmi vzácně.

Osobní fond E. F. Buriana byl cíleně budován tak, aby zachycoval především jeho tvorbu v divadle D, která pak byla marxisticky dezinterpretována. Prameny o „Děčku“, které archiv obsahuje zasahují zejména jeho poválečnou éru.

Ve fondu je možné nalézt například velmi cenný, pečlivě budovaný výstřižkový archiv, osobní doklady, životopisy, korespondenci Emila Františka Buriana s umělci či orgány státní správy, texty hraných a nehraných inscenací, adaptace uváděných představení i Burianovy autorské hry, materiály týkající se Voicebandu. Zajímavé jsou vyjádření cenzury k předkládaným hrám, které byly pro účely fondu přepsány z podkladů policejního ředitelství. V některých případech byl Burianův text poslán k vyjádření i do kanceláře prezidenta republiky. Rozsáhlý je také fotografický materiál. Pro tuto práci byla však stěžejní část fondu Program D.

Některé dílčí informace by mohl badatel získat také z osobního fondu Burianovy třetí manželky, herečky, spisovatelky a dramaturgyně Zuzany Kočové. Fond, který obsahuje třicet pět kartónů materiálu, je rovněž uložen v Památníku Národního písemnictví a váže se zejména k vlastním uměleckým aktivitám Kočové. Kromě pracovních materiálů, rukopisů scénářů i prózy uchovává také podklady pro *Kroniku Armádního uměleckého divadla*, která je rovněž cenným pramenem této práce. Zuzana Kočová knihu vydala v roce 1955, v době, kdy byl Burian mnohými kritizován, a to jak umělecky, tak i lidsky, a jejím prostřednictvím rekapituluje události a aktivity divadla „D“ od založení této scény až do sezóny 1951 - 1952. Zprostředkovává tak vzácné informace o chodu divadla, hercích v souboru, obsahuje kritiky inscenací, články týkající se divadla, rozhovory, korespondenci atd. Bohužel vlastní fond Zuzany Kočové zatím není přístupný.

Dalším zdrojem archivního materiálu této práce se stal Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky a jeho digitalizovaný archiv časopisů, který obsahuje vydání Kulturního večerníku D 34. Kromě tohoto časopisu lze v archivu k tématu divadelní avantgardy a levicového umění nalézt i další významná soudobá periodika. Jedná se zejména o časopisy Rozpravy Aventina, Avantgarda, Levá fronta či Pásmo.

Závěrečná kapitola bakalářské práce se věnuje divadlu D 34, které je zde nazíráno nejen jako prostor pro realizaci Burianových uměleckých záměrů, ale především jako tribuna jeho politických názorů. Zabývá se otázkou, jak se Burianovo komunistické smýšlení promítlo do celkového chodu divadla a do práce s herci. Dále se snaží zasadit divadlo „D“ do prostředí levicového umění v Československu a přiblížit, jaké scény mohly být svou správou a tvorbou Burianovi inspirací. Z pramenného hlediska se tato část práce opírá o interpretaci divadelního řádu D 34 a D 39. Pracuje také se vzpomínkami a rozhovory samotných herců.

1. Kulturně politické prostředí v poválečném Československu

1.1. Levicová kultura a vývoj Komunistické strany Československa ve dvacátých letech

Spolu se vznikem Československé republiky se začala odvíjet nejen nová éra politická, ale i společenská a kulturní. Nastupující poválečná generace se rozešla s konvencemi a tradicemi „dlouhého 19. století“. Jeho staré morální hodnoty byly válečnými roky zcela devalvovány. Společnost 20. a 30. let 20. století se ve svých názorech vyhraňovala zejména proti společenským nerovnostem a útlaku. Také církve, byla zdrojem nevole mnoha lidí. Pro některé mladé umělce proto představoval možné východisko, jak propojit umění a jejich „životní“ přesvědčení, program Ruské revoluce. Lákala je iluze o přestavbě světa, vypořádání se se vším starým, nadchli se pro idealistické myšlenky o svobodě, rovnosti a bratrství, které hlásal komunismus. Jedním z nich byl i E. F. Burian.

Komunistická strana Československa vznikla vyčleněním levicových členů Československé sociálně demokratické strany dělnické na (ustavujícím) sjezdu ve dnech 14. - 16. května 1921.⁴ V uměleckých kruzích se levicové projevy objevily ještě před oficiálním vznikem KSČ. Vždyť Stanislav Kostka Neumann, který je považován za jednoho nejvýznamnějších teoretiků proletářské kultury, se touto problematikou zabýval již na konci 19. století (pro své sympatie k anarchismu byl dokonce i uvězněn). Po válce pak dával prostor mladým spisovatelům a básníkům ve svých časopisech Červen a Kmen. Byl přítomen i u vzniku Socialistické rady osvětových dělníků.⁵ Jednalo se o spolek sdružující levicově smýšlející umělce, jejichž tvorba podléhala marxismu a ve svém prohlášení všemu produktivně pracujícímu lidu v Československé republice příslibovali svou podporu v boji za socialistickou republiku.⁶

O podobné kulturně politické organizace v této době rozhodně nebyla nouze. Komunistickým uměleckým, vzdělávacím spolkům či tělovýchovným jednotám však chyběla organizovanost a vznikaly spíše spontánně. Zřejmě i díky tomu nedosáhly

⁴ Po roce 1918 upouštěla Československá sociální demokracie od marxismu a v politice se prosazovalo spíše její pravicové křídlo. Strana se vnitřně rozštěpila na dvě větve. Levicově smýšlející členové inklinovali k ortodoxnímu marxismu a chtěli praktikovat třídní politiku bez „buržoazních“ stran. Pravice podporovala tvorbu demokratického státu, chtěla spolupracovat s ostatními stranami. Názory levice považovala za komunistickou anarchii. Jacques RUPNIK, *Dějiny Komunistické strany Československa. Od počátků do převzetí moci*, Praha 2002, s. 48-56. Dále k tomu: Martin NECHVÁTAL, *15.5.1921 Založení KSČ – ve službách Kominterny*, Praha 2002.

⁵ Socialistická rada osvětových dělníků byla ustavena dne 6. července 1919.

⁶ Ladislav CABADA, *Komunismus, Levicová kultura a česká politika 1890-1938*, Plzeň 2005, s. 68-69.

masovějšího rozsahu. Kromě Svazu komunistických skupin, který definovali v letech 1919-1921 S. K. Neumann a přispívatelé Června, nefungovala pro tato uskupení žádná stranická organizační záštita. Proletářské umění mělo také široký generační záběr. Například duchovního otce proletářů S. K. Neumanna a teoretika levicového umění Karla Teigeho dělilo 25 let života. Věkové rozdíly se pak projevíly různými pohledy na kulturní pojetí a neumožňovaly definovat proletářské umění jako jednotný směr.

Jak tedy charakterizovat proletářské umění? V druhé polovině 20. let se nad tímto problémem pozastavil i Karel Čapek, který tvrdil, že toto umění lze vnímat čtyřmi způsoby:

1. umění tvořené proletáři,
2. tvorbu o proletářích,
3. tvorbu pro proletáře,
4. umění nesené duchem, jenž řídí světový nástup proletariátu (kolektivnost, revolučnost, mezinárodnost). Takové umění prosazoval například Karel Teige proti přesvědčení S. K. Neumanna o srozumitelnosti tvorby pro každého.⁷

Své koncepcce o proletářském umění představilo v této době několik nově vzniklých uměleckých skupin. 5. října 1920 byl v kavárně Union na pražské Národní třídě založen avantgardní Umělecký svaz Devětsil.⁸ Zakládajícími členy byli studenti žižkovského gymnázia a jejich kolegové z Křemencové ulice. Programové zaměření této organizace mladých revolučních umělců vyšlo 6. prosince 1920 v Pražském pondělí. Prvním předsedou byl zvolen Vladimír Vančura, jednatelem se stal Adolf Hoffmeister, který následně ve 30. letech úzce spolupracoval s E. F. Burianem a Divadlem D. U zrodu Devětsilu pak byli ještě další známí umělci jako například básníci Artuš Černík, Josef Frič a Jaroslav Seifert, architekt Josef Havlíček, divadelní režisér Jindřich Honzl, malíř František Muzika, atd. Významným teoretikem a organizátorem Devětsilu byl především Karel Teige. Svou tvorbu s ním na delší či kratší dobu spojilo množství zajímavých osobností, mezi jinými také E. F. Burian,

⁷ L. CABADA, *Komunismus*, s. 68-74.

⁸ Název je dílem bratří Čapků a je odvozen od Devětsilu obecného (*Petasites officinalis*), bílé či rudě kvetoucí byliny, jejíž květy se objevují brzy zjara ještě před listy.

Vítězslav Nezval, Konstantin Biebel, architekt Karel Honzík a mnoho dalších.⁹

Devětsil pružně reagoval i na podněty moderního umění ze zahraničí a ve svém směřování procházel postupným vývojem. Již v roce 1922 začal upouštět od původního proletářského umění a tíhl spíše směrem ke konstruktivismu a poetismu. Tento trend byl ovšem v přímém rozporu s agitačně propagačním oddělením KSČ – tzv. agitpropem. V srpnu 1921 byl podle sovětského vzoru ustaven československý „Proletkult“ se stejnojmenným časopisem a S. K. Neumannem v čele. Jednalo se o organizaci, pod níž spadaly veškeré kulturní aktivity, týkající se komunismu. Zaměřovala se na vědu, umění, tělovýchovu a vzdělávání. Za tímto účelem měla vzniknout i proletářská univerzita – Komunistické učení pražské. Dále zde panovala představa, že v každém větším městě bude působit zvláštní kulturně-výchovný a propagační sbor, který by formálně podléhal centrálnímu Proletkultu. Náplní jeho činnosti pak bylo dohlížet na zvyšování komunistických znalostí členů ve svém obvodu a postarat se o správnou revoluční výchovu ve vědeckém i společensko-kulturním smyslu. Pro kulturně aktivní členy KSČ, ať šlo o spisovatele, učitele, vědce, malíře nebo redaktory, bylo členství povinné.¹⁰ Strana chtěla proletářské umění, které by vyzdvihovalo prožitky sociální nespravedlnosti, poskytovalo útěchu ve strádání a nejlépe ještě vychovávalo v komunistickém duchu, což představovala tvorba S. K. Neumanna nebo Jiřího Wolkeru.

S tím se ovšem neztotožňovali členové Devětsilu. A tak se v letech 1922-1923 na kulturním poli odehrála rošáda přestupů a přestřelka manifestů. Karel Teige uveřejnil svou stať *Nové umění proletářské*, kde vyjádřil přesvědčení, že proletářské umění má „...vyjadřovat skutečnost, kterou průmyslový proletariát skutečně žije – velkoměstský folklor s vývěsními štíty, moderní fotografie či cirkus, filmové grotesky či kolportážní romány atd. Politická tendence měla vyplývat z vlastního pojetí díla, ne oslňovat rudými prapory a politickými hesly.“¹¹ Wolker naopak nechal otisknout manifest s názvem *Proletářské umění a služby ideálu socialistické přeměny společnosti*, sepsaný zcela v duchu Proletkultu, a v lednu 1923 opustil Devětsil.¹²

⁹ Vladimír FORST a kol., *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce. I A-G*, Praha 1985, s. 537-540.

¹⁰ L. CABADA, *Komunismus*, s. 73-82.

¹¹ Jaroslav BOUČEK, 27. 6. 1950. *Poprava Závěše Kalandry. Česká kulturní avantgarda a KSČ*, Praha 2006, s. 10.

¹² J. BOUČEK, 27. 6. 1950. *Poprava*, s. 9-10.

V průběhu 20. let se avantgarda stále více vzdalovala kulturnímu pojetí komunistické strany. Obě strany spolu vedly polemiky na stránkách tehdejšího tisku. Do roku 1924 uveřejňovala KSČ své články prostřednictvím Proletkultu, po jeho zániku využívala kulturní rubriku Komunistické revue a Rudé právo. Pro studenty tu byl časopis Avantgarda. Devětsil publikoval odpovědi ve vlastních časopisech: 1923–1925 v Disku, 1927–1931 v Revue Devětsil (ReD).¹³ Další příspěvky se objevovaly v Tvorbě F. X. Šaldy, která měla poskytovat prostor všem levicovým uměleckým skupinám. Komunisté vyčítali Uměleckému svazu jeho neochotu podřídit se ve své tvorbě straně a kritizovali jeho malý zápal pro výchovu a agitaci. Devětsil naopak poukazoval na nízkou kvalitu stranické kultury, jejíž agitační účinek byl přinejmenším diskutabilní a na estetickou stránku se téměř nedbalo.¹⁴

V roce 1925 Umělecký svaz Devětsil přijal nový název – Svaz pro moderní kulturu. Stále se k němu hlásili malíři, spisovatelé, architekti, režiséři, herci a další kulturní pracovníci. Postupně se uvnitř svazu začaly utvářet jednotlivé oborové skupiny a pravidelně se scházely ve známých pražských kavárnách. Tak roku 1926 vznikla sekce architektů Devětsilu – ARDEV. Divadelní „devětsiláci“ se družili již od roku 1925 v kavárně Union. Atmosféru shromáždění přibližuje ve svých vzpomínkách Karel Honzík: „...*pouze zasvěcenec mohl najít toto shromáždění v oddělené místnosti s okny do dvora, kde zasedala v čele s E. F. Burianem za dlouhým stolem početná společnost, vystřídávající chvíle debat společným zpěvem.*“¹⁵ Spolu se Ctiborem Blatným a Jiřím Mařánkem redigoval v této době Burian také hudební leták Tam-tam.¹⁶

K významným změnám se schylovalo také ve straně. Komunistická strana Československa byla organizována v moskevské Komunistické internacionále (Kominterně), čímž fakticky podléhala sovětské Všesvazové komunistické straně (bolševiků) - VKS(b). Moskevské vedení vyzývalo k bolševizaci¹⁷ komunistických stran v západní Evropě, tedy k bezvýhradnému kopírování ruského vzoru komunismu. V KSČ se tato tendence projevila vyloučením „pravicových“ členů strany (1925), kteří

¹³ V. FORST a kol., *Lexikon*, s. 538.

¹⁴ J. BOUČEK, 27. 6. 1950. *Poprava*, s. 10-14.

¹⁵ Karel HONZÍK, *Ze života avantgardy. Zázitky architektovy*, Praha 1963, s. 58.

¹⁶ V. FORST a kol., *Lexikon*, s. 538.

¹⁷ Zásady „bolševizace“ byly vyhlášeny na V. kongresu Komunistické internacionály, který probíhal od 17. června do 18. července 1924. Více k tomu: J. RUPNIK, *Dějiny*, s. 58.

uplatňování nereálné politiky VKS(b) kritizovali.¹⁸ Do jejich funkcí byli Moskvou dosazováni loajální komunisté. Tak například kulturní oblast spravovanou agitačně propagačním oddělením ÚV KSČ dostali na starost Klement Gottwald a Josef Guttman (květen 1925).¹⁹

Krátce před tím došlo ještě k definitivnímu propadu Proletkultu, který procházel krizí již od roku 1923. Náklad časopisu byl velmi nízký a čtenáři o něj nejevili dostatečný zájem. I v časopise samotném můžeme najít výzvy k pravidelnému odebrání a rozšiřování. Kromě toho byl některými členy KSČ odsuzován pro svou nesrozumitelnost širokým masám. Ačkoliv přesně to byl původní záměr S. K. Neumanna. Dne 9. ledna 1924 pak bylo vydávání tohoto plátku zcela zastaveno s oficiálním prohlášením, že komunistický tisk má být centralizován. Spolu s Proletkultem ukončily svou činnost i *Komunismus* a *Agitátor*. Jejich sloučením pak vznikla již výše zmiňovaná *Komunistická revue*.²⁰ Svým obsahem byla však spíše agitační a kulturní rubrice poskytoval časopis pouze malý prostor. Teoretické statě o variacích a cílech proletářské kultury vymizely a nahradily je krátké komentáře a informativní články o událostech kulturního života.

I samotný Proletkult – jako politicko kulturní orgán KSČ – se zaměřil více na činnost propagační, výchovnou a vzdělávací. V *Komunistické revue* se objevila pravidelná rubrika *Věstník vzdělávací a výchovné sekce (Proletkultu) KSČ*, která zvala čtenáře na přednášky a další programy konané pod jeho záštitou. Ani tato reorganizace se však neukázala jako efektivní. Strana volala po větší centralizaci komunistických aktivit, S. K. Neumann poukazoval na upadající zájem o kulturní dění v komunistickém prostředí a netečnost dělníků k vydávanému časopisu. Podle jeho *Tezí k výchovné a propagandistické činnosti* by bylo lépe Proletkult rozpustit a jeho agendu včlenit přímo do politického aparátu strany. Tato vize se naplnila po III. sjezdu KSČ (26. – 28. září 1925). Schválením Organizačního řádu pro agitačně propagační práci

¹⁸ Díky zásahu z Moskvy bylo na II. sjezdu KSČ prosazeno nové vedení s levicovou většinou. Proti tomuto vměšování Kominterny do vnitřních záležitostí KSČ se ohradil sekretář pražského kraje KSČ Bubník. Vyzdvihl také další dva problémy, které sehrály v budoucnu významnou roli. Zaprvé to byla potřeba rovnocenných vztahů s KI a dále pak odsoudil byrokratické a materiální výsady vedoucích činitelů strany. Požadoval rovněž demokratické řešení sporů. Tím si vysloužil vyloučení ze strany k 25. únoru 1925. Více k tomu: J. RUPNIK, *Dějiny*, s. 66-72.

¹⁹ J. RUPNIK, *Dějiny*, s. 57-71.

²⁰ L. CABADA, *Komunismus*, s. 73-82.

se kapitola Proletkultu definitivně uzavřela.²¹

Zánik Proletkultu a jeho nahrazení Organizačním řádem pro agitačně propagační práci byl odrazem postupující bolševizace a přesouvání vlivu politických frakcí uvnitř strany. Významnou úlohu sehrála skupina zformovaná kolem generálního tajemníka KSČ Bohumila Jílka (funkci vykonával v letech 1925–1929). Svou podporu mu vyjádřili i někteří známí umělci jako například Josef Hora nebo Ivan Olbracht, který se díky Jílkově podpoře stal šéfredaktorem Večerníku Rudého práva. Postupem času získala tato frakce většinu pravomocí a udávala politický směr Komunistické strany. Na IV. sjezdu KSČ konaném ve dnech 25. – 28. března 1927 se potvrdila Jílkova vedoucí pozice. Poukázal zde na úspěchy v procesu bolševizace, ale zároveň kriticky zhodnotil práci Agitačně propagačního oddělení vedené opoziční frakcí sympatizující s Kominternou, v jejímž čele stál Klement Gottwald.²²

Vedení KSČ se muselo vyrovnávat se stálým tlakem ze strany Kominterny, která vyžadovala od svých zahraničních sekcí pořádání masových stávek, politických demonstrací a protestů a povýšeně ignorovala vnitropolitickou situaci země. Ačkoliv se Bohumil Jílek snažil na nesmyslnost těchto akcí upozorňovat, křídlo Klementa Gottwalda a Josefa Guttmanna trvalo na plnění nařízení z Moskvy za každou cenu. K vyhocení okolností došlo na přelomu let 1927 a 1928. Podnícení masových protestů proti plánovanému omezení sociálního pojištění a organizace stávků horníků za zvýšení mezd se nesetkaly v řadách dělníků s větším ohlasem a od akcí podobného charakteru mělo být napříště upuštěno.²³

S tímto rozhodnutím se ovšem nechtěla smířit opozice a veřejně kritizovala Jílkovu politiku. Za její konečné selhání byl označen tzv. Rudý den. Účelem této akce byl protest proti úřednímu zákazu komunistické Spartakiády. Masy komunistů měly vyjádřit svůj nesouhlas 6. července 1928 v Praze na Václavském náměstí. Policie však většinu účastníků zadržela ještě daleko před místem setkání a zbytek shromážděných byl pak již lehce rozpuštěn.

Krátce po zmíněné události se v Moskvě konal IV. Kongres Komunistické Internacionály. Mimo jiné na něm došlo k vytvoření komise pro československou

²¹ TAMTÉŽ, s. 102-104.

²² TAMTÉŽ, s. 111-114.

²³ TAMTÉŽ.

otázku, která otevřeným dopisem *Od oportunistické pasivity k bolševické aktivitě* vyvolala diskuzi uvnitř KSČ, jejímž výsledkem bylo odstranění Bohumila Jílka z vedoucí funkce ve straně. Na jeho post Kominterna delegovala Klementa Gottwalda.²⁴ Suverénní jednání Internacionály lze považovat za důkaz, že v této době byla již KSČ zcela podřízena vůli sovětské VKS (b).²⁵

S nastolenými poměry ve straně se nemohli smířit někteří komunističtí spisovatelé. Dne 25. března 1929 vydalo sedm z nich v Lidových novinách prohlášení, kterým odsoudili vedení Klementa Gottwalda a jeho stoupenců. Článek s názvem „*Spisovatelé-komunisté komunistickým dělníkům*“ podepsali Vladislav Vančura, Jaroslav Seifert, Helena Malířová, Stanislav Kostka Neumann, Ivan Olbracht, Marie Majerová a Josef Hora. Jejich vzkaz předním stranickým funkcionářům poukazoval v první řadě na fakt, že násilná aplikace bolševického socialismu na Komunistickou stranu Československa je neslučitelná s tradicí českého dělnického hnutí. Současný směr politiky KSČ označili za fanatismus a hazard stalinské frakce, jímž podřívají sílu proletariátu a vedou stranu k úpadku. Odpověď napadeného stranického jádra přišla vzápětí. Všichni výše zmínění spisovatelé byli vyloučeni z KSČ a ti, kteří pracovali v komunistickém tisku, zaměstnání ztratili.²⁶

Vzkaz spisovatelů určený dělníkům a komunistické členské základně rozpoutal diskuzi na stránkách Rudého práva a Tvorby (v této době již vedené Juliem Fučíkem). Levicová kulturně politická scéna se rozdělila na dva generační tábory. První sdružoval skupinu umělců středního věku, kteří sympatizovali s mladými vůdci strany. (Vždyť Klement Gottwald získal post generálního tajemníka strany ve svých třiatřiceti letech.) Patřili sem zejména členové Devětsilu, například Karel Teige, Vítězslav Nezval, František Halas, Bedřich Václavek nebo Julius Fučík. Svůj názor vyslovili již 30. března 1929 v Tvorbě článkem „Zásadní stanovisko k projevu „sedmi““. Původní vedení podporovali naopak starší umělci, tedy ti, kteří se marxistickými myšlenkami

²⁴ Gottwaldovo vítězství se potvrdilo v okamžiku, kdy spolu se svými „karlínskými kluky“ ovládl sekretariát strany v Královské ulici pražského Karlína a jeho prostřednictvím později zinscenoval průběh V. sjezdu KSČ (18. – 23. února 1929). Kdy a kde se bude další den konat zasedání věděli jen vybraní členové. Výsledkem sjezdu bylo úplné přijetí sovětského modelu socialismu, tedy dokončení bolševizace respektive „stalinizace“. Československo řízené prezidentem Masarykem a vládou sociální demokracie Gottwald označil za imperialistický stát inklinující k fašismu. Krize ve straně se projevila ztrátou tří čtvrtin členů a vystoupením dvanácti poslanců a čtrnácti senátorů, kteří zavrhlí Kominternou nastolené „ultralevé“ vedení a založili nezávislou stranu komunistů. J. RUPNIK, *Dějiny*, s. 77-80.

²⁵ J. BOUČEK, 27. 6. 1950. *Poprava*, s. 18-22.

²⁶ TAMTÉŽ, s. 23-24.

zabývali ještě před vznikem KSČ.

Brzká budoucnost oficiálního kulturního směřování byla předestřena na V. sjezdu Komunistické strany Československa. V jeho průběhu byl vyhlášen „boj za získání nejlepších sil pokrokové kultury“, což v praxi znamenalo, že uplatnit se mohl pouze ten, jehož tvorba odpovídala normám KSČ a nesla se v duchu avantgardní moderny a sociálního realismu.²⁷

²⁷ TAMTÉŽ, s. 23-27.

1.2. Levicová kultura a vývoj Komunistické strany Československa ve třicátých letech

Jak již bylo částečně předesláno v předchozí části, vstupovaly do 30. let Komunistická strana Československa i levicová kulturní avantgarda značně oslabené a vnitřně rozpolcené.

Prvním a zároveň zřejmě nejvýznamnějším počinem v nově nastaveném kurzu kultury KSC byla založení Levé fronty, kulturní organizace sdružující umělce a pracující inteligenci. Členství pro ty, kteří se chtěli nějakým způsobem podílet na její činnosti, bylo samozřejmostí. Předsednictví zpočátku připadlo Karlu Teigemu, jenž její základy položil na setkání v kavárně Opera již v roce 1929. U vzniku spolku byly takové osobnosti jako Jaroslav Seifert, Karel Honzík, Julius Fučík, Vítězslav Nezval, Bedřich Václavek nebo F. X. Šalda. Od listopadu 1930 začal pravidelně vycházet i stejnojmenný časopis. Pobočky kromě Prahy a Brna se objevily ve městech po celém Československu a záhy se zformovala i zahraniční německá sekce.²⁸

Koncepce Levé fronty byla zpočátku popsána jen velmi stručně. Mezi nejdůležitější body jejího programu patřilo zavrnutí myšlenek zaniklého proletkultu. Dále si pak chtěla zachovat nezávislost na politických stranách. Teige byl přesvědčen, že poskytne prostor pro diskuzi a prolínání celého spektra avantgardních směrů. Brzy však zjistil, že tato vize má s realitou společného jen velmi málo.

Post šéfredaktora týdeníku Levé fronty získal nejprve Stanislav Kostka Neumann, který se zřekl svých dřívějších prohlášení, jimiž kritizoval stalinistické vedení. Nadále si však udržoval od Komunistické strany určitý odstup. Dne 30. září pak zaujal i Teigeho místo předsedy spolku. Levá fronta nebyla v této době výrazněji organizována. Fungovala spíše jako volná skupina umělců, kteří si vyměňovali poznatky na stránkách svého plátku.

Do vývoje Levé fronty významně zasáhl Mezinárodní kongres revoluční literatury, který proběhl ve dnech 6. – 15. listopadu 1930 v Charkově. S příspěvkem o levicové kultuře Československa zde vystoupil Vladimír Clementis. Kongres pak reagoval prostřednictvím otevřeného dopisu pro revoluční spisovatele Československa a zaslal instrukce, co je třeba udělat pro stabilizaci situace. Především měla být

²⁸ Libor VYKOUPILO, *Slovník českých dějin*, Brno 2000, s. 311-312.

zformována silná organizace s příslušnou platformou a nastavena jasná pravidla pro revoluční literární tvorbu. Důraz byl kladen také na rozvíjení spolupráce s rolnickými a dělnickými spisovateli a udržování kontaktů s revolučními literáty v mezinárodním měřítku. Tato spolupráce měla probíhat na bázi ideologické a tvůrčí normy Mezinárodního byra revolučních spisovatelů a byla podmíněna následujícími zásadami:

1. bojem proti imperialistické válce a za ochranu SSSR
2. bojem proti fašismu a bílému teroru
3. energickým bojem se všemi zjevy sociálfašismu.

Dalším významným mezníkem v historii Levé fronty byl VI. sjezd Komunistické strany Československa pořádaný ve dnech 7. - 11. března 1931. Mezi hlavní témata patřila, kromě hospodářské krize a tradičních aktivit strany, také problematika kultury. Mimo jiné zde byla přednesena myšlenka o vytvoření lidové fronty, která by měla obsáhnout co největší množství levicově orientovaných občanů. I proto byly za nepřítel číslo jedna označeny socialistické strany a KSCŽ začala připravovat kroky k boji proti těmto politickým skupinám. Levou frontu sjezd prezentoval jako frakci Komunistické strany, která se měla do těchto bojů aktivně zapojit. Po tomto sjezdu již bylo jasné, že se stala jedním z nástrojů stranické politiky a postupem času se pak transformovala na spolek podléhající KSCŽ. V čele pražské sekce se objevili zastánci stranické politiky – například profesor Zdeněk Nejedlý, který od ledna 1932 převzal předsednictví celého spolku, či literární kritik Ladislav Štoll.²⁹

Zatím však stále chyběla pevná struktura. Systém organizace byl vytvořen na 1. říšské konferenci Levé fronty v Brně (6. - 7. červen 1931) podle direktivy Mezinárodního byra revolučních spisovatelů. Záměrem bylo zformování masové organizace, která by získávala inteligenci pro proletářský třídní boj. Jedním z hlavních cílů, které zde byly vytyčeny, bylo spojení pracující inteligence s proletářskými masami na venkově a ve městě. Zástupci Levé fronty měli ve všech oborech zakládat sekce, které by udávali správný směr, hájily její zájmy a vytvářeli další buňky. Dalším úkolem bylo rozšíření týdeníku v takové míře, aby suplovalo inteligenci Rudé právo.

Nové poměry panující v Levé frontě vedly k odchodu představitelů demokratické levice, například F. X. Šaldy. Časopis se v této době přinášel zejména

²⁹ L. CABADA, *Komunismus*, s. 141-144.

výpady proti „sociálfašistům“, tedy sociálním demokratům a národním socialistům. Útočil také na tzv. publicisty „Hradu“, za které byli považováni novináři jako Karel Čapek nebo Ferdinand Peroutka.³⁰

Na počátku 30. let musela Komunistická strana Československa, která byla v této době stále destabilizována, čelit ekonomické krizi a nepříznivým sociálním poměrům v zemi. Návrhů na řešení daného problému se uvnitř KSČ objevilo několik. Stále byly pochopitelně svolávány stávky, svou podporu a pomoc jim měli poskytnout i aktéři Levé fronty. Dále se nabízela otázka společného postupu s ostatními politickými stranami. Široká diskuse se vedla zejména okolo návrhu spolupráce se Sociálně demokratickou stranou, jež byla doposud chápána jako silná konkurence KSČ a mimo jiné se netajila odporem vůči Sovětskému svazu a Stalinovi. Skupina kolem Josefa Guttmanna přišla s návrhem na vytvoření koalice levicových stran na základě sociálně demokratického programu. Komunistické vedení jej však zavrhl.³¹

Svůj postoj strana změnila až v březnu 1933, kdy se Adolf Hitler stal německým kancléřem a ohrožení fašistickými stranami se ještě zvýšilo, a to zejména v okamžiku, kdy nový kancléř veřejně vyhlásil ve svém programu boj Komunistické internacionále. Z tohoto důvodu pověřil Sovětský svaz své satelity v Evropě sjednocením na bázi společné fronty proti fašismu. V KSČ se toto nařízení snažili naplnit návrhem na vytvoření koalice Československé a Německé sociální demokracie a Československé strany národně sociální. Oslovené strany ovšem neměly o plán navržený Kominternou zájem a spolupráce se Sovětským svazem pro ně byla nepřijatelná. Situaci se pokusil zachránit ještě Guttman a navrhl znovu svůj původní záměr na spolupráci se Sociální demokracií. Současně kritizoval postup komunistů v Německu a jejich stanovisko, které zaujali k vítězství fašistů.³² Jeho návrh byl znovu zamítnut a Guttman nakonec

³⁰ J. BOUČEK, 27. 6. 1950. *Poprava*, s. 36.

³¹ L. CABADA, *Komunismus*, s. 150-154.

³² Případem Josefa Guttmanna se vedení strany zabývalo v letech 1932-1933. Tento šéfredaktor Rudého práva kritizoval politiku Kominterny a Komunistické strany Německa. Vytýkal jim, že odrazují potenciální spojení tím, že je nutí nejprve přijmout komunistický program, čímž v důsledku pomáhají Hitlerovi. Guttmannovo vystoupení bylo nakonec odmítnuto a Kominternu 1. dubna 1933 znovu potvrdila správnost dosavadní taktiky německých komunistů a našla v Hitlerově režimu i „pozitivní“ rysy: masy lidí měli po prvních zkušenostech vystřízlivět a smést Hitlera, čímž se Německu otevře cesta k proletářské revoluci. Vedení KSČ stálo zpočátku za Guttmannem, když však odmítl v Rudém právu otisknout usnesení Kominterny s výkladem situace v Německu, zostřil se nátlak Moskvy (dopisy, doporučení, výzvy a povinné osobní raporty SSSR) a v srpnu 1933 se Gottwald a spol. Guttmanna zřekli. Kominternu požadovala po KSČ sesadit šéfredaktory komunistických novin kvůli nepochopení a sabotáži závěrů Moskvy a poslat „samotného myslitele a vykladače“ do SSSR, aby vysvětlil svá

vyločen ze strany.

Problémy Komunistické straně působily také vlády sestavené Františkem Udržalem a Janem Malypetrem. Obě agrárnícké vlády přijaly opatření proti stranám a skupinám ohrožujícím demokracii v Československu. Komunistů se dotkl zejména tiskový zákon, který omezoval náklad a rozšiřování závadného tisku, v krajním případě mohlo dojít i k jeho zabavení.³³ Významnou roli sehrála i novela zákona na ochranu republiky a zákon o zastavování činnosti a rozpouštění politických stran. Na změnu legislativy doplatil například Klement Gottwald. Poté, co během kampaně před prezidentskými volbami v roce 1934 podnikal útoky na Tomáše Garrigua Masaryka, byl na něj a jeho nejbližší spolupracovníky vydán zatykač. Komunistická strana Československa byla v politickém prostředí chápána jako nedemokratická a extremistická, což zapříčinilo její odsunutí na „periferii“ politické scény. Ačkoliv její praktiky byly často na hranici legality, udržovala si nezanedbatelný vliv na politický život státu³⁴ .³⁵

Potíže Komunistické strany se odrazily i v Levé frontě. Týdeník se stal prostorem pro politickou diskuzi, přinášel zpravodajství o dění v Sovětském svazu a uveřejňované články se netýkaly výhradně kulturní oblasti. Postupně tak ztratil důvěru levicových kulturních pracovníků a inteligence. Na počátku roku 1934 se uvnitř Levé fronty vytvořila skupina surrealisticky orientovaných umělců, kteří se pokusili navázat na odkaz Devětsilu. Mezi zakladateli byli malíři Jindřich Štýrský, Toyen (Marie Čermínová), básník Konstantin Biebel, nebo režisér Jindřich Honzl. Vzhledem k tomu,

stanoviska. Celá aféra vyvrcholila v prosinci 1933, kdy Guttman poslal ÚV KSČ memorandum, kde zopakoval své názory na politiku Internacionály, která podle něj vede dělnické hnutí na scestí a současně rezignoval na všechny funkce, jež zastával. Vedení strany memorandum odmítlo, diskreditovalo jej a 31. 12. 1933 vyloučilo ze strany spolu s dalšími funkcionáři, kteří se ztotožňovali s jeho názory. Pavel MAREK a kol., *Přehled politického stranictví na území českých zemí a Československa v letech 1861-1998*, Rosice u Brna 2000, s. 144.

³³ Např. vydávání Rudého práva bylo dočasně zastaveno již v roce 1931.

³⁴ KSČ svým způsobem napomáhal rozmach nacismu v Německu, respektive fašismu v Evropě a současně i dění v mezinárodní politice. Sovětský svaz, v obavě z možné spolupráce západních evropských mocností s nacistickým Německem, vstoupil v roce 1934 do Společnosti národů. Existenci Sovětského svazu pak de jure uznala i Československá vláda a oba státy záhy podepsaly smlouvu o vzájemné pomoci. Po VII. kongresu Komunistické internacionály (25. července – 20. srpna 1935) se změnil i kurz sovětské politiky. Jako hlavní cíl byl stanoven boj proti fašismu, při kterém Internacionála připouštěla i koalici „...všech antifašistických sil v předvečer vítězství socialistické revoluce.“ V praxi měla tato nařízení vést k zakládání lidových front, kde by však komunisté měli vedoucí postavení. Tato linie byla ovšem značně nejasná a nepřehledná a bylo obtížné rozlišit, do jaké míry je možné s nekomunistickými stranami spolupracovat. Českoslovenští komunisté tak byli Moskvou kritizováni za přehmat, kterého se dopustili při prezidentských volbách v roce 1935, když se rozhodli podpořit kandidaturu Edvarda Beneše. L. CABADA, *Komunismus*, s. 160-164.

³⁵ TAMTÉŽ, s. 150-154.

že surrealismus odmítal spojení politiky a umění a zaměřoval se na vnitřní svět a proměnu jednice, bylo fungování této sekce značně obtížné. Problém s ním měli zejména komunističtí literární kritici, kteří mu vytýkali zmíněnou politickou neangažovanost, nekompatibilitu s vědeckým materialismem a fakt, že nijak nepřispívá k boji proti fašismu.

Obě strany se k diskuzi o surrealismu sešly v květnu 1934. Na setkání, kterému předsedal Ivan Sekanina, promluvili v pozici obhájců surrealistického umění Vítězslav Nezval, Karel Teige nebo Josef Hora, proti němu naopak argumentoval Ladislav Štoll. Vzhledem k tomu, že komunističtí kritici v této době ještě neměli k řešení problematice jasné stanovisko Moskvy, bylo výsledkem tohoto fóra pouze vydání sborníku přednesených příspěvků *Surrealismus v diskusi*. I článek, který Štoll záhy publikoval, působí spíše umírněně kritickým dojmem. Tvrdí zde mimo jiné, že surrealisté nepodali jasnou koncepci, jak chtějí pracovat pro revoluční hnutí. V samém závěru svého příspěvku pak celou problematiku shrnuje slovy: *„Jde prostě o to, aby tu fungovala skutečná marxisticko-leninská kritika, která by veškeru aktivitu umělců a kulturních pracovníků hlásících se do revoluční fronty soustředila k boji proti fašismu a sociálfašismu, a to s jediným společným cílem: přetvářet, neutralizovat a získávat zvláštními uměleckými prostředky všech tvůrčích metod nové spojence v armádě revolučního proletariátu.“*³⁶

Formálně zůstávala surrealistická skupina začleněna do Levé fronty. V opačném případě by totiž byla okamžitě označena za nežádoucí a škodlivou. Strana prozatím dokázala odhlédnout od způsobu vyjádření uměleckého díla, pokud autor bezvýhradně souhlasil s jejím politickým programem. Zdaleka ne všichni levicovní umělci se dokázali se surrealistickou skupinou ztotožnit a někteří ji za těchto podmínek považovali pouze za snahu komunistů získat nový prostředek pro politickou agitaci. Veškeré snahy surrealistů najít způsob jak fungovat v souladu s komunistickým hnutím však definitivně pohřbil tvrdý zásah Sovětského svazu. Díky silnému nástupu stalinismu byl na I. sjezdu Svazu sovětských spisovatelů za jediný státem uznávaný umělecký směr vyhlášen socialistický realismus. Důsledkem byl rozchod francouzských surrealistů s Komunistickou stranou Francie a Sovětskou kulturní politikou, v Československu byla tato skupina v podstatě trpěna do roku 1938, ale musela často čelit útokům

³⁶ Ladislav ŠTOLL, *Z bojů na Levé Frontě*, Praha 1964, s. 293-295.

komunistických kritiků.³⁷

V roce 1936 začala na scéně kulturní levice působit nová skupina – Blok. Byla však úzce provázána s Komunistickou stranou Československa i s Levou frontou. Za svůj úkol si stanovila scelit rozdrobené levicové umění v rámci norem přijatých na I. sjezdu Svazu sovětských spisovatelů. Jako společnou uměleckou formu tedy přijali socialistický realismus, jehož pomocí chtěli docílit sjednocení komunistických kulturních pracovníků a kolektivizace levicové kultury. Z tohoto programu je jasně patrné jeho ideové vymezení proti surrealistické skupině. Od února téhož roku vydával Blok vlastní čtvrtletník nazvaný jednoduše „U“. V redakci časopisu se objevila jména Bohuslava Václavka, Petera Jilemnického a Jana Nohy.

V úvodním čísle časopisu se Bedřich Václavek pokusil shrnout situaci na poli levicové kultury a pojmenovat příčiny jejího rozkolu. Podle jeho názoru bylo hlavním důvodem rozpadu upuštění od uměleckého kolektivismu, k němuž došlo díky novým uměleckým směrům, které tíhly k individualismu. Nepřímo tak zaútočil na surrealistickou skupinu. Naopak otevřenou kritiku přineslo třetí číslo U Bloku. V kritice díla André Bretona *Position politique du Surréalisme* poukazuje Ludvík Svoboda na to, že Breton – potažmo surrealismus „...pokládá za nutné vždy a všude s patřičným důrazem prohlašovat, že je mu nepřijatelné mnohé z toho, co je hlášáno oficiálními mluvčími sovětskými i zahraničními ve věci kulturní politiky... Zvláště ostře se vyslovuje proti aktuálnímu režimu v SSSR, čímž míní hlavně „modloslužebnictví“ nejen Svazu SSR, nýbrž přímo jedné osobě – Stalinovi“³⁸ Tímto příspěvkem se U Blok (ačkoliv to zřejmě nebylo jeho záměrem) dotkl problému, který následně s konečnou platností rozdělil kulturní levice v celosvětovém měřítku. Budování kultu osobnosti J. V. Stalina a s ním související politické čistky v Sovětském svazu. Jasně odmítnout je nedokázali nejen komunističtí kulturní pracovníci, ale i demokraticky smýšlející politici a umělci, kteří jednali pod vlivem strachu ze sílícího fašismu. Surrealisté tedy byli v komunistickém hnutí zřejmě největšími odpůrci stalinismu a jeho krvavých perzekucí. V řadách surrealistů figurovalo mnoho významných osobností, které představovali pro Komunistickou internacionálu reálnou hrozbu, a proto bylo nutné je odtud vytlačit.³⁹

V Československu se proti Moskevským čistkám ohradilo několik zástupců

³⁷ J. BOUČEK, 27. 6. 1950. *Poprava*, s. 36-39.

³⁸ L. CABADA, *Komunismus*, s. 169.

³⁹ TAMTÉŽ, s. 167-169.

levicové kultury a inteligence. Z těch nejdůležitějších je třeba na tomto místě zmínit především Závise Kalandru, který spolu s Josefem Guttmanem vydal v září 1936 stať *Odhalené tajemství Moskevského procesu* a vysloužil si tak vyloučení z KSČ, a dále Karla Teigeho. Oba veřejně vyslovili své pochybnosti o legálnosti procesů i budování Stalinova kultu osobnosti. Obdobně smýšlel i Vítězslav Nezval. Nenašel v sobě však dost sil a odvahy, aby komunistické hnutí opustil. Na pomyslné druhé straně barikády stáli ortodoxní komunisté jako například Ladislav Štoll, S. K. Neumann či Bohuslav Václavek.

Velkou výměnu názorů obou kruhů rozpoutalo svědectví Andreho Gida, které přinesl v cestopisné eseji *Návrat ze Sovětského svazu*. Gide zde působil v roce 1936 a realisticky popsal situaci ve státě. Své sympatie mu brzy vyjádřil Teige, který se ztotožňoval zejména s jeho kritikou socialistického realismu. Na Gidovo dílo naopak s nevolí zahlíželi skalní příznivci stranické linie. Záhy reagoval například Stanislav Kostka Neumann spiskem *Anti-Gide neboli optimismus bez pověr a iluzí*. Vzhledem k tomu, že ve skutečnosti poměry Sovětského svazu téměř neznal, vyhnul se hodnocení politické situace a omezil se na obhajování ideologie a kritiku odpůrců Kominterny.⁴⁰ Neumannova brožura se stala v komunistickém hnutí pověstnou a některé nové termíny se dlouhou dobu držely ve slovníku KSČ.

Čilou diskuzi způsobil *Návrat ze Sovětského svazu* také v U–Bloku. Díla se zde zastal pouze redaktor Jan Noha, který nesouhlasil s kampaní rozpoutanou komunistickým tiskem, kde byl André Gide označován za naivního a domýšlivého sobce a za homosexuála. I zde horlivě oponoval Neumann. Noha nakonec opustil vedení Bloku a přeběhl do tábora odpůrců stalinismu.⁴¹

Svůj výstup proti avantgardnímu umění Neumann zakončil na sklonku roku 1937 v Tvorbě sérií článků *Dnešní Mánes*. Vší silou se v nich opřel do Emila Filly, Františka Muziky, za užívání „sexuálně patologické literatury a erotické fotografie“ dostali svůj díl také Jindřich Štyrský a Toyen. V tuto chvíli se myslím přímo nabízelo porovnání Stalinovy a Hitlerovy koncepce kultury. V lednu 1938 na zahajovacím ceremoniálu výstavy Štyrský – Toyen vystoupil s touto myšlenkou Karel Teige: „*V křížáckém tažení, které bylo proti nezávislému umění, proti mezinárodní avantgardě vyhlášeno současně*

⁴⁰ J. BOUČEK, 27. 6. 1950. *Poprava*, s. 70-80.

⁴¹ L. CABADA, *Komunismus*, s. 174-175.

v Berlíně a Moskvě, v době, kdy je v Mnichově vřestivým řečnickým povykem... uspořádána výstava *Die entartete Kunst*, kdy důkladná čistka vyhazuje díla autorů levé fronty ruského umění z Treťjakovské galerie v Moskvě... V této situaci domnívají se umělci penzisté a konzervátoři zašlých krás, že zase nadešla jejich chvíle, že přichází den, kdy „perverzní a patologické ismy“, zejména fiktivní obluda „formalismu“ a ten produkt „kavárenské sedliny a hysterie“, jímž je surrealismus, budou přibity na pranýř.“⁴²

Je zřejmé, že pro surrealisty již nebylo v Levé frontě místo. Pro vedení Komunistické strany se stali natolik nepohodlnými, že nechalo 24. března 1938 v Haló novinách otisknout Nezvalem sestavené prohlášení o rozpuštění surrealistické skupiny. Ačkoliv k tomuto kroku neměla žádnou pravomoc.

Odpovědí na tuto výzvu se stal Teigeho rozbor stalinistické kultury a politiky, uveřejněný v květnu 1938 v podobě manifestu *Surrealismus proti proudu. Surrealistická skupina odpovídá Vítězslavu Nezvalovi, J. Fučíkovi, Kurtu Konradovi, S. K. Neumannovi, J. Rybákovi, L. Štollovi aj.* Nejen, že zde opět poukázal na potíže, které avantgardnímu umění působí Sovětský svaz i KSČ, ale zároveň burcoval pokrokové kulturní pracovníky, aby hájili svobodu umělecké tvorby.⁴³

V době, kdy bylo Československo bezprostředně ohroženo fašistickým Německem a k podpisu Mnichovské dohody zbývaly již pouhé týdny, se kulturní levice rozdělila do dvou větví. Ta první, většinová, byla loajální Komunistické straně a slepě důvěřovala ve Stalinovu politiku a Sovětský svaz. Druhá, v terminologii Kominterny označovaná za vnitřního nepřítele, si dovolila kritizovat oficiální kulturní i politickou linii, věřila v avantgardní umění a odmítla tvořit v duchu socialistického realismu. Bohužel čítala pouze zlomek levicových intelektuálů.

⁴² J. BOUČEK, 27. 6. 1950. *Poprava*, s. 75.

⁴³ L. CABADA, *Komunismus*, s. 176-181.

2. Emil František Burian

Režisér, herec, dramatik, hudební skladatel, publicista a teoretik umění Emil František Burian se narodil 11. června roku 1904 v Plzni. Pocházel z umělecké rodiny. Jeho otec, Emil Burian, byl operním pěvcem a členem souboru Národního divadla. Strýc Karel Burian, známý tenorista, se prosadil i v zahraničí. Matka, Vlasta Hatláková – Burianová, byla zpěvačkou brněnského divadla a později se věnovala výuce zpěvu.

V rodné Plzni však strávil Emil František pouhé dva roky. Již roku 1906 se rodina přestěhovala do hlavního města. V Praze Burianovi bydleli na Smíchově. Jeho osobnost formovalo zejména umělecké ovzduší Národního divadla, jehož operní scéna právě prožívala slavnou éru pod dirigentskou taktovkou Otakara Ostrčila. Od roku 1914 navštěvoval smíchovské gymnázium, které ovšem nedokončil a začal se věnovat hudbě. Vystudoval Státní konzervatoř v Praze (1920–1925) a roku 1927 absolvoval její mistrovskou školu hry na klavír a kompozici u profesora J. B. Foerstra. Zkušební komise u státní závěrečné zkoušky jeho talent ohodnotila slovy: „*Není pochybnosti, že v p. Burianovi roste skladatel mnohosiřbné budoucnosti*“.⁴⁴ Svou uměleckou dráhu nastoupil především jako skladatel. První vlastní operu *Před slunce východem* uvedl na prknech Národního divadla již 24. listopadu 1924. Později komponoval, pracoval jako korepetitor, zapojoval se do diskuse o problematice soudobé hudby, přispíval do různých periodik a působil v redakci časopisu Tam–Tam. Vystupoval také jako jednatel Sdružení pro současnou hudbu – Přítomnost. I zde přednášel o moderní hudbě, ale zabýval se rovněž problematikou estetiky.⁴⁵

Ve svých devatenácti letech, tedy roku 1923, také vstoupil do Komunistické strany Československa. Spolupracoval s Federací dělnických tělovýchovných jednot (FDTJ) resp. s Federací proletářské tělovýchovy (FPT).⁴⁶ Pro jejich tělocvičné scény zkomponoval několik skladeb. Prvním vystoupením s Burianovým hudebním doprovodem byla scéna *Na palubě* uvedená na tělocvičné akademii 30. listopadu 1924

⁴⁴ Literární archiv Památníku národního písemnictví (dále LA PNP) Praha, Kabinet E. F. Buriana, 531/1.

⁴⁵ Jaroslav KLADIVA, *E. F. Burian*, Praha 1982, s. 10-13.

⁴⁶ Federace dělnických tělovýchovných jednot, byla po Sokolu druhou nejpočetnější tělovýchovnou organizací v Československu. V roce 1922 čítala 106 180 členů. FDTJ měla úzké vazby s Komunistickou stranou Československa. Pomocí reorganizací a spojováním s dalšími sportovními kluby byla v roce 1926 transformována na Federaci proletářské tělovýchovy, která spadala pod Rudou sportovní internacionálu sídlící v Moskvě. Zdeněk KÁRNÍK, *České země v éře První republiky (1918-1938) I. Vznik, budování a zlatá léta republiky (1918-1929)*, Praha 2000, s. 533-539.

v karlínském Varieté. Libreto Stanislava Jabůrka i celé nastudování bylo ovlivněno současnou sovětskou divadelní avantgardou, kterou v této době představoval zejména režisér Vsevolod Emiljevič Mejerchold.⁴⁷

Od poloviny dvacátých let inklinoval Burian k české hudební a posléze divadelní avantgardě. Od roku 1925 byl členem Svazu moderní kultury Devětsil. Figuroval také na nově vznikajících experimentálních divadelních scénách. Jako herec, režisér, skladatel a hudebník se představil postupně na prknech Osvobozeného divadla (1925-1927), Divadla Dada (1927-1928) a Moderního studia (1929). Přispíval také do tisku. Jeho články se objevovaly v periodikách Pásmo, Divadelní list, Nová scéna, Index, Tvorba atd. V této době se také poprvé oženil. Roku 1927 si vzal Ludmilu Matějovskou, se kterou se seznámil během studia na konzervatoři.

Ve stejném roce vznikl také známý Burianův Voiceband⁴⁸, v němž někteří lidé spatřovali nástupce zaniklého Dělnického dramatického sboru⁴⁹. Jaroslav Kladiwa dokonce hovoří o navázání Voicebandu na jistou tradici, kterou měl vytvořit právě Dědrasbor. Toto hodnocení se ovšem jeví jako přehnané, vzhledem k tomu, že zmíněné recitační seskupení v podstatě kopírovalo sovětský vzor a fungovalo pouze dvě sezóny (1920-1922).

Voiceband Emila Františka Buriana se inspiroval soudobou světovou jazzovou scénou, zejména tvorbou americké skupiny The Rewellers. V literárním ohledu byl pak ovlivněn dadaismem. První vystoupení tohoto komorního souboru proběhlo 22. dubna 1927 v Malostranské besedě a postupně byl využíván i v dalších inscenacích divadla

⁴⁷ Milan OBST – Adolf SCHERL, *K dějinám české divadelní avantgardy*, Praha 1962, s. 153.

⁴⁸ Voiceband = hlasový sbor, přednesová technika, hudebnímu podání blízká recitace básnického textu komorním souborem.

⁴⁹ Inspiraci pro vznik Dělnického dramatického sboru přinesli do Československa Bohumír Šmeral a Ivan Olbracht, kteří na jaře roku 1920 navštívili Rusko. Ve svých knihách, které po návratu vydali (B. Šmeral, *Pravda o sovětském Rusku. Denní záznamy z cesty do proletářské říše*, Praha 1920; I. Olbracht, *Obrazy ze soudobého Ruska I.-III.*, Praha 1920), přinesli mimo jiné i zprávy o nových formách sovětského revolučního divadla. Zaujaly je jak „masové slavnosti hry“, pořádané na náměstích za účasti několika tisíc lidí, tak i komornější provedení v dělnických klubech, kde byla představena i kolektivní recitace. V Československu tento vzor přejali Jindřich Honzl a Josef Zora, kteří svými novinovými články vyzývali dělníky, aby se zapojili do právě vznikajícího Dědrasboru. Formálně toto seskupení náleželo Dělnické akademii, kulturní organizce Sociálně demokratické strany. 1. vystoupení Dědrasboru proběhlo 20. prosince 1920 na Večeru Dělnické akademie v Revoluční scéně, kde prezentoval básně Josefa Hory (Demonstrace a Zpěv svobody) a Adolfa Hoffmeistera (Vyplnění). Dělnický dramatický sbor pak účinkoval v dalších vystoupeních Dělnické akademie, v červnu 1921 se představil i na 1. dělnické spartakiádě na pražských Manínách. Ve stejném roce také opustil dělnickou akademii a přešel pod patronaci právě vzniklé Komunistické strany a Proletkultu. Následujícího roku se ovšem rozloučil s publikem na Večeru Jiřího Wolкера (11. prosince 1922) a ukončil svou uměleckou činnost. M. OBST – A. SCHERL, *K dějinám*, s. 24-54.

Dada. Zatímco československá kritika přijímala Burianův experiment zpočátku s opatrným optimismem, ve světovém měřítku slavil Voiceband úspěch. Na VI. mezinárodním hudebním festivalu v italské Sieně (10. – 15. září 1928) získal první místo a vzbudil velký ohlas v evropském tisku. Voiceband se i nadále vyvíjel a později našel uplatnění i v Burianově Divadle „D“.⁵⁰

V roce 1929 opustil Emil František Burian Prahu a přijal angažmá v Brně. Důvody jeho odchodu byly zcela pragmatické. Praha nebyla sto uživit větší množství avantgardních divadel. Jiří Frejka musel postupně rozpustit jak Moderní studio, tak i divadlo Dada. Udrželo se pouze Osvobozené divadlo, které bylo od roku 1927 spojováno zejména s autorskou dvojicí Jiří Voskovec a Jan Werich a režisérem Jindřichem Honzlem.

Ředitel brněnského Národního divadla Oto Zítek angažoval Buriana jako šéfa právě zřízeného Studia, které se mělo stát novou experimentální avantgardní scénou. Burian zde uvedl několik premiér, úspěchu se však nedočkal. Jednou z příčin selhání byl zřejmě fakt, že Studio hrálo v divadle Na Výstavišti, situovaném na brněnské periferii, což nebylo pro diváky příliš atraktivní prostředí. Ani pozdější přestěhování do sálu Husova sboru se neukázalo být efektivním řešením. Dalším faktorem, který měl dopad na prosperitu Studia, byla hospodářská krize. Obecenstvo ovšem nebylo nadšené ani Burianovou divadelní koncepcí. Jeho záměrem bylo reagovat na dění v Československu i v zahraničí divadelními žurnály a aktualitami. Jednalo se o zcela nový žánr politického časového divadla.⁵¹ Burianova režie měla také vždy zřetelný „protiburžoazní“ charakter. Koncem roku 1929 bylo Studio zrušeno. Oficiálním důvodem byla jeho malá návštěvnost. Neoficiální příčinou byla levicová stylizace repertoáru.

Emil František Burian poté krátce působil jako režisér divadelního souboru v Olomouci a následně se ještě na jednu sezónu vrátil do činohry brněnského divadla. Také zde ovšem musel přistoupit na umělecké a politické kompromisy své tvorby. Přesto dokázal uváděné hry politicky zaktualizovat. Do jeho nastudování Nezvalových *Milenců z kiosku* musela kvůli závěrečné scéně „Vyzvání na cestu“, která byla podána v podstatě jako oslava Sovětského svazu, zasáhnout i cenzura. V dalším roce již divadlo

⁵⁰ J. KLADIVA, *E. F. Burian*, s. 41-54.

⁵¹ TAMTÉŽ, s. 78-80.

Burianovi smlouvu neprodloužilo.⁵² Brněnské i olomoucké angažmá mu však umožnilo navázat kontakty s herci podobného smýšlení, které později přizval ke spolupráci ve svém divadle „D“.

Na samém počátku třicátých let se Burian začal podílet i na dění v Levé frontě. Jeho příspěvky otiskovaly komunistické časopisy a noviny. Svůj podpis připojoval k peticím proti potlačování dělnického hnutí a represím vůči stávkujícím dělníkům např. při demonstracích v Dolní Lipové a ve Frývaldově.⁵³ Na schůzích Levé fronty také předestřel svou vizi potřebnosti nového politicky angažovaného divadla. Tyto myšlenky později formuloval ve svých člancích např. *Dnešek na jevišti*.⁵⁴

Po návratu do Prahy neměl stálé angažmá a získával pouze krátkodobé pracovní nabídky. Pro režiséra Oldřicha Kmínka zkomponoval hudbu k filmu *Zlaté ptáče* (1932). Skládal písně, účinkoval jako jazzový zpěvák. Z této doby pocházejí i známé skladby *Má panna je v Panama sama*, *Kdybych se byl nenarodil* nebo *Chlupatý kaktus*. Byl vedoucím jazzového orchestru kavárny Mánes. Poté přišla ještě nabídka složit hudbu k snímku Vladislava Vančury *Před maturitou* (1932). V témže roce se Emil František Burian také znovu oženil. Jeho druhou ženou se stala studentka filozofie Marie Šubrtová.

Návrat na divadelní prkna Burianovi alespoň částečně umožnil Josef Háša, který jej angažoval jako kapelníka orchestru pro vzniklý politický kabaret Červené eso, kde vystupovali i známí umělci Ferenc Futurista, R. A. Strejka a Jára Kohout. Kabaret si vytkl za cíl bojovat proti fašismu. Ovšem snažil se zavděčit jak levicovému divákovi, tak i demokraticky orientovanému publiku a lze říct, že ve své „politické koncepci“ značně tápal. Zřejmě největší ohlas vyvolala satirická revue *Lod' živých*, která kriticky ztvárnila soudobou „buržoazní“ společnost, prvorepublikovou politiku a hospodářství v době krize. Červené eso se však dostalo do finančních potíží a muselo být po roce své existence uzavřeno.⁵⁵

V roce 1933 Burian několika články shrnul vývoj a současnou situaci avantgardního divadla. V první řadě kritizoval úpadek levicové scény, která ve své

⁵² M. OBST – A. SCHERL, *K dějinám*, s. 167-191.

⁵³ J. KLADIVA, *E. F. Burian*, s. 100.

⁵⁴ Emil František Burian, *Dnešek na jevišti*, Čin, 42, 1933.

⁵⁵ M. OBST – A. SCHERL, *K dějinám*, s. 191-195.

proletářské podobě v podstatě vymizela. Oficiálním divadlům vytýkal, že uzpůsobovaly svůj repertoár „solventní“ třídě a současně si stěžovaly na nezáměr širšího spektra diváků. Přitom uváděly operety a konverzační hry bez jakékoliv snahy o aktualizaci jejich děje. Poslední scénou, která podle Buriana reagovala na problémy doby, bylo Osvobozené divadlo, ovšem činilo tak způsobem, který on sám považoval za „bulvární“. Mezinárodní politická situace i dění v Československu si nyní více než kdy před tím žádaly takovou levicovou divadelní platformu, která by podobně jako v Německu nebo ve Francii rozebírala sociální a politické otázky a stala se tribunou levicově orientovaného diváka.⁵⁶

Takovou scénu založil Emil František Burian na podzim roku 1933. Otevření divadla „D 34“ byl od Buriana dlouhodobě promyšlený krok, který přišel v okamžiku, kdy už samotný vznik divadla mohl být považován za reakci na události mezinárodní politiky.

Myšlenkou na vlastní divadlo se začal Burian zabývat v době svého působení v Brně. Právě tam pochopil, že na oficiální scéně pro něj není místo a tvořit podle svých představ a přesvědčení bude moci pouze na půdě „soukromého“ divadla. Soukromé vlastnictví – tak zjevný nástroj kapitalismu – bylo ovšem pro komunistického umělce nepřijatelné. Burian si proto zakládal na tom, aby vždy vystupoval pouze jako koncesionář a umělecký vedoucí. Samotné divadlo „D 34“ vzniklo jako spolek družstevníků pod správou voleného výboru s dozorcím orgánem, který zodpovídal za jeho ekonomiku.

V létě 1933 získal Burian pro své „Děčko“ prostory koncertního sálu Mozartea v Jungmannově ulici a licenci na sto padesát divadelních a revuálních představení. Ensemble, který se kolem něj soustředil, neměl dohromady ani dvacet členů. Technickou stránku provozu i administrativu zajišťovalo celkem 6 lidí. Vlastní umělecký soubor tvořilo 12 herců.⁵⁷ Mnozí z nich následovali Emila Františka Buriana již od jeho působení v divadle Dada, další přivedl z brněnského a olomouckého angažmá. Na jevišti divadla „D“ se postupně představili například Josef Kozák, Zdena Podlipná, Emil Bolek, Lola Skrbková, Marie Burešová, Vladimír Šmeral, Jiřina Stránská nebo Zdeněk Podlipný.

⁵⁶ Zuzana KOČOVÁ, *Kronika Armádního uměleckého divadla*, Praha 1955, s. 24-29.

⁵⁷ Antonín DVORÁK, *Trojice nejodvážnějších*, Praha 1988, s. 96.

Pro své politické divadlo potřeboval Burian odpovídající dramaturgický plán. Repertoár měl obsahovat hry třídního charakteru a proto již zjara obeslal profesora F. X. Šaldu nebo Ivana Olbrachta s žádostí, aby napsali hru, kterou by mohl inscenovat v „D 34“.⁵⁸ Článkem v úvodním čísle Kulturního večerníku D 34 pak vyzval ke spolupráci i další levicové umělce, kteří „...*protestovali proti projevům zpátečnictví ducha jak v umění, tak také v politickém životě.*“⁵⁹ Mezi oslovenými umělci byli jmenovitě uvedeni např. Konstantin Biebel, František Halas, Adolf Hoffmeister, Vladislav Vančura, Karel Teige nebo Toyen. Jako svou první premiéru uvedl Burian 16. září 1933 lyrické pásmo německého autora Ericha Kästnera *Život za našich dnů*, kritizující tehdejší společenský řád. Do konce sezóny připravil ještě dalších sedm představení, uvedl však pouze šest z nich. Hra Karla Melíška *Činžák Evropa* byla cenzurou zakázána. Kromě nových her pak divadlo uvádělo kusy klasických autorů, jimž Burian svou režii a aktualizovaným textem dodával patřičný proletářský punc. V dalších sezónách divadlo s úspěchem uvedlo adaptace i takových představení jako *Každý něco pro vlast* Václava Klimenta Klicpery, Beaumarschaisova *Lazebníka Sevillského* nebo Moliérova *Lakomce*. V době druhé republiky a protektorátu se pak zaměřil na hry české provenience, poukazující na lidovou kulturu a podtrhující vlastenectví.

V roce 1940 se divadlo přestěhovalo do bývalého sálu Legiobanky, kde hrálo až do 12. března 1941. Toho dne byl Emil František Burian spolu s choreografkou Ninou Jirsíkovou a skladatelem Zbyňkem Přecechtělem zatčen gestapem. Přecechtěla musela německá okupační správa pro nedostatek důkazů nakonec propustit, Burian s Jirsíkovou však koncentračnímu táboru neunikli. „D 41“ bylo uzavřeno a jeho soubor později přešel do Vinohradského divadla.

Emila Františka Buriana nechali nacisté převést nejprve do terezínské Malé pevnosti, později byl internován v koncentračních táborech Dachau a Neuengamme blízko Hamburku. Ke konci války, když se fašisté snažili zahladit stopy spáchaných zločinů, jej spolu s dalšími několika tisíci vězni evakovali na loď Cap Arcona, kterou ovšem spojenci záhy potopili. Burian měl štěstí. Podařilo se mu z lodi zachránit a několik následujících týdnů pak pracoval v Lübecku pro shromaždiště osvobozených

⁵⁸ Z. KOČOVÁ, *Kronika*, s. 29-30.

⁵⁹ Kulturní večerník D 34, 1. října 1933.

vězňů.⁶⁰

Do osvobozeného Československa se vrátil v polovině června 1945. Obnovil činnost rozpuštěného divadla jako „D 46“, byl zvolen předsedou Družstva Divadla Práce zahrnující ještě Karlínskou zpěvohru a tři brněnské scény – Janáčkovu operu, Mahenovu činohru a operetu v Redutě. V čele Družstva však stál pouze do března 1946. Poté se opět začal znovu naplno věnovat „Děčku“, které roku 1951 „*rozhodnutím vrchního velitele československé branné moci, prezidenta republiky Klementa Gottwalda, vstupuje do svazku armády ...*“⁶¹. Vzniklo tak Armádní umělecké divadlo a Burian byl jmenován do hodnosti plukovníka.⁶² Od roku 1948 byl rovněž poslancem Národního shromáždění, krátce vedl týdeník *Kulturní politika*.

⁶⁰ Z. KOČOVÁ, *Kronika*, s. 428-430.

⁶¹ TAMTÉŽ, s. 659.

⁶² TAMTÉŽ, s. 659-664.

3. Kulturní večerník D 34

Krátce po zahájení první sezóny divadla „D“ začal Emil František Burian vydávat umělecký časopis – Kulturní večerník D 34. Jeho prostřednictvím se snažil oslovovat diváky D 34, navázat s nimi užší kontakt a informovat čtenáře o aktivitách divadla. Podobnou platformu měla ve dvacátých a třicátých letech v Československu řada divadel. Svůj list vydávaly často i oficiální scény jako bylo například Národní divadlo v Praze. Většinou se však jednalo o komentované programy hraných inscenací, které někdy přinášely články o dění v divadle, rozhovory s herci nebo reportáže k významným kulturním událostem. Burian uvažoval o vlastním divadelním periodiku již při své spolupráci s Jiřím Frejkou v divadle Dada. Na rozdíl od výše zmíněných časopisů však chtěl, aby jeho časopis měl mnohem větší záběr. Šlo mu o to přiblížit divadlo a jeho práci širším vrstvám obyvatel, najít cestu k divákovi z dělnického prostředí, diskutovat o sociálních a politických otázkách, které předestíral na prknech D 34. Jeho snahou bylo rovněž otevřít se novým uměleckým vlivům přicházejícím ze zahraničí a postavit se za demokratické principy ve státě, které byly ohrožovány fašismem.

Zajistit vydávání nového periodika ovšem nebylo snadné. Po osmi číslech prvního ročníku se tisk zastavil a v druhém ročníku vyšel Kulturní večerník pouze jedenkrát. Třetí ročník tvořily divadelní programy uváděných her. Ačkoliv byl na začátku tento plátek označen za čtrnáctidenník, pravidelnějšího vydávání se dočkal až v sezóně 1936–1937 pod novým názvem Program D 37. Na postu odpovědného redaktora se po dobu existence časopisu vystřídalo několik osobností. Po Burianovi, který dohlížel na první dva ročníky a poté byl členem redakční rady, se v dalších letech nejvíce objevuje jméno Hany Budínové (často pod pseudonymy M. Bergmannová či Bergmanová).⁶³

Emil František Burian psal pro časopis zpravidla články o divadle a hudbě. Nedržel se však výhradně uměleckého hlediska, ale často sem zakomponoval i politické a společenské otázky. Ve svých teoretických statích poukazoval na fakt, že se hudba může snadno stát významným politickým nástrojem a lze ji použít, respektive zneužít, pro agitační účely. Otevřeně o této problematice hovořil v článku „Fašismus v hudbě“,

⁶³ Jiří OPELÍK a kol., *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce 3/II. P-Ř*, Praha 2000, s. 1085-1089.

kde napsal: „*Reakcionáři včerejška i dneška vědí velmi dobře, že by jejich průvody nepůsobily bez pochodových hudeb*⁶⁴, *vědí velmi dobře, že jejich falešné proslovy a řeči o ničem by ztratily na intenzitě nebyť uváděny slavnostními fanfárami a proto si vynalezli různé obsahy k různým hudbám, stvořili tak hudbu programní, aniž by se starali o to, jestli skutečně je hudba opravdového programu schopna.*“⁶⁵ Své závěry opírá o historický vývoj a zároveň poukazuje na dění ze své současnosti – hudební tvorbu umělců „Třetí říše“, jejichž díla byla účelově spojována s fašismem či antisemitismem. Jako konkrétní příklad mu posloužil případ Richarda Strausse, pozdně romantického skladatele, jenž byl v roce 1933 nacisty dosazen do čela státní organizace, aniž by o tuto funkci stál nebo o ni dokonce usiloval.

Dále se zabýval funkcí hudby v třídním boji. Její hlavní přínos pro tuto problematiku spatřoval v záměrné kompozici pro působení na niterní složku posluchače. Jako nejtransparentnější skladbu uvedl francouzskou Marseillaisu, jejíž „*hudební stránka je věčnou revolucí, která bude opakována podle dialektického zákona potud, pokud bude vůbec existovat třídní společenský život.*“⁶⁶ Uplatnění Marseillaisy připouští i v potencionální beztřídní společnosti, kde by tato skladba měla působit k podněcování aktivit kolektivu.

Na stránkách Kulturního večerníku vedl Burian rovněž některé polemiky s dalšími umělci či kritiky. Nejvýznamnější je zřejmě jeho spor s profesorem F. X. Šaldou o výstavbě nové dramaturgie. Šalda ve svém Zápisníku upozorňuje na skutečnost, že kvalitní drama nemůže vzniknout na základě autorovy inspirace četbou novinových článků o aktuální statistice nezaměstnanosti, násilnostech páchaných na původním obyvatelstvu kolonií či umělém zvyšování kupní ceny obchodního artiklu. Soudobá dramatická tvorba si podle jeho názoru žádala jednoduchou, ale přesnou výstavbu, jakou nacházel u antických autorů a obával se, že Burianovo upřednostňování třídního charakteru dramatu, by mohlo svádět k dogmatismu. Avantgardním scénám pak doporučil, aby pro zpracování nové látky nejprve našli vhodnou metodu.

Burian odpověděl článkem „Co chceme od F. X. Šaldy“. „*Aby se už jednou*

⁶⁴ Burian ovšem již nepřipomněl, že on sám kdysi komponoval podobné skladby např. pro potřeby Federace proletářské tělovýchovy.

⁶⁵ Emil František BURIAN, *Fašismus v hudbě*, Kulturní večerník D 34 1, 1933, č. 7-8, s. 7.

⁶⁶ TAMTÉŽ.

konečně rozhodl prostudovat dialekticko – materialistický systém světového nazírání.“

⁶⁷ Upřednostnil naopak věcný pohled k době před metodou zpracování nové, v Burianově případě důsledně třídní, látky. Šaldovy představy o existenci ryziho dramatu mimo třídy pokládal za nemožné. Reagoval také na Šaldovo mínění, že v novém umění je třeba „hlubšího a laskavějšího lidství“ a nikoliv „programová třídní nenávisť“. Aby vyvrátil tento názor a dokázal správnost dialekticko-materialistického přístupu k umění, rozhodl se Burian v závěru polemiky inscenovat v tomto duchu Šaldovu hru „*Dítě*“.⁶⁸

Uvedení v divadle „D“ se však hra „*Dítě*“ dočkala až 30. dubna 1937. V levicových kruzích bylo přijato velmi kladně. Ladislav Štoll v *Tvorbě* vyzdvihoval nastudování, kdy „...*proud světla divadelního reflektoru, kterým Burian zalil jeviště a které prozařuje atmosféru kuchyně buržoasní domácnosti, připomínal rentgen, prosvěčující chorobný sociální organismus...*“⁶⁹ Kritického zhodnocení autora se však Burian nedočkal. František Xaver Šalda zemřel několik týdnů před premiérou a tato diskuze zůstala nakonec otevřena.

Burian v *Kulturním večerníku* nadále poukazoval na „chyby“ oficiálních divadelních scén a jejich dramaturgii. Nemohl se smířit s faktem, že i umění do jisté míry podlehl poptávce „kapitalistického“ trhu. Naopak zastával názor, že doba nyní potřebuje skutečné revoluční divadelní scény, jaké působily např. v Sovětském svazu. Revoluční neměly být pouze repertoárem, ale i technikou, scénografií nebo uměleckým souborem. Vzorem se mu stalo Moskevské divadlo vedené režisérem Vsevolodem Emiljevičem Mejercholdem. Jeho stati o avantgardním divadelnictví se několikrát objevily na stránkách *Kulturního večerníku* i pozdějšího *Programu D*.

Rovněž v komentářích k československé hudební scéně si Emil František Burian stěžoval na nedostatek mladých hudebních skladatelů, kteří by se snažili být ve své hudbě aktuální. Chybu spatřoval zejména ve výuce na konzervatoři, jejíž metody považoval za zpátečnické a ve svých přednáškách nedávaly prostor nové hudební tendenci a moderním směrům.⁷⁰

⁶⁷ Emil František BURIAN, *Co chceme od F. X. Šaldy*, *Kulturní večerník D* 34 1, 1933, č. 3, s. 1.

⁶⁸ Emil František BURIAN, *Pan profesor F. X. Šalda*, *Kulturní večerník D* 34 1, 1933, č. 4, s. 1.

⁶⁹ L. ŠTOLL, *Z bojů*, s. 328-332.

⁷⁰ Emil František BURIAN, *Hudba dnes*, *Kulturní večerník D* 34 1, 1933, č. 6, s. 3.

Pro Burianovu snahu o aktuálnost dobře posloužila tzv. „Divadelní urna“⁷¹. Jednalo se o schránku umístěnou ve foyer Mozartea, do které diváci odevzdávali své názory na shlédnuté představení, výkony herců, umělecko-politickou koncepci divadla „D“, popisovali vlastní postřehy z děje uváděných her a přinášeli nové podněty, které by podle nich mělo divadlo v dalších sezónách rozvinout. Vybrané příspěvky se pak objevovaly i v Burianově časopise. Zpočátku si redakce stěžovala na malý zájem diváků⁷², ale postupem času si obecnost cestu ke schránce našlo.

Reakce obecnosti byly pochopitelně značně různorodé, tematicky i hodnocením. O osobě Emila Františka Buriana se v Kulturním večerníku objevilo jen několik příspěvků. Většinou se vztahovaly k Burianovi jako vedoucímu kolektivu D 34. Z kladných reakcí lze uvést například vzkaz: „*Emile a ostatní, výborně!*“ podepsaný Arch. F. Zelenka.⁷³ Na Ing. B. Situ naopak Burian příliš sympaticky nezapůsobil: „*Myslím, že p. Burian si potrpí na ovace a o skutečně hodnotné věci se dá prosit.*“⁷⁴

„Divadelní urna“ je také pramenem informací ryze osobního charakteru a zasahuje i každodenní fungování divadla. Do první kategorie je možné zařadit postřeh divaček Marty a Heleny: „*Scéna intelektuálek je dobrý materiál, ale potřebovala by vybrousit. Burianovi to lépe slušelo bez vousů.*“⁷⁵ Díky odpovědi redakce na výtku V. Kanova⁷⁶ k výši vstupného lze zjistit, že cena vstupenky se pohybovala v rozmezí 4-7 korun. Tuto základní informaci překvapivě nikde jinde časopis neuvádí.

Popsat strukturu Kulturního večerníku D 34 je obtížné, protože neměl pevnější rubriky. Byl zamýšlen spíše jako prostor pro diskuzi nad kulturními, společenskými a politickými otázkami. Burian od počátku vyzýval jak moderní levicové umělce, tak i studenty a veřejnost, aby se svými příspěvky podíleli na tvorbě časopisu. Pravidelně zde byly otiskovány stati o jazzové hudbě z pera známého hudebního teoretika Emanuela Uggého a články z oblasti filmu zpravidla od režiséra Otakara Vávry.

⁷¹ Rubrika neměla ustálený název, v jednotlivých číslech Kulturního večerníku jsou titulky uváděny odlišně. Tato práce ctí individuální názvy z konkrétních čísel.

⁷² „*Urna pro posudky diváků ve foyeru D 34 nepřinesla ještě ani jeden kladný nebo záporný posudek naší práce, který bychom mohli uveřejnit. Jen samé nevěcné fóry. Nepodceňujte spolupráci diváka! Pro koho děláme divadlo? Pro diváka, pro Vás. Ozvěte se tedy.*“ Urna, Kulturní večerník D 34 1, 1933, č. 2, s. 3.

⁷³ Urna pro publikum, Kulturní večerník D 34 1, 1933, č. 6, s. 4.

⁷⁴ K tomuto příspěvku se vyjádřila i redakce: „*Ono je sice známo, že nepřijde-li autor, režisér a p., při aplausu na jeviště, že je fórový snob a přijde-li, pak si potrpí na ovace, nicméně do něj, rozneste ho na kopytech, čerta.* TAMTĚŽ.

⁷⁵ Obsah urny, Kulturní večerník D 34 1, 1933, č. 3, s. 3.

⁷⁶ Urna pro publikum, Kulturní večerník D 34 1, 1933, č. 6, s. 4.

Vávroy postoje k soudobé filmografii se v mnohém podobají názorům Emila Františka Buriana na tehdejší divadelní tvorbu. Filmovou produkci kritizoval za klesající uměleckou úroveň natáčených snímků a jejich stereotypní náměty, vyznačující se „...oslavou hochštaplerství, obdivem přepychu a života bez práce a konečně happy-endy za každou cenu...“.⁷⁷ Podobně hodnotil i filmy s „primitivní“ dějovou linkou, tvořené bez větších uměleckých ambicí, pouze pro zábavu a ohromení diváka – např. americký film „*King Kong*“ (Vávra jej odsoudil hned v několika svých článcích pro Kulturní večerník D 34). Naopak vyzdvihoval snímky se sociálním a třídním podtextem a realistickým ztvárněním jako například „*Děti velkoměsta*“ nebo drama „*Země žízni*“ natočené v roce 1932 v Sovětském svazu.

Kulturní večerník přinášel také reference o nově vycházející literatuře, vybrané aktuality z československého tisku o kulturní a politické situaci doma i v zahraničí, rozhovory nebo články sepsané umělci z divadla D 34. O situaci herců a divadel ve třicátých letech do časopisu přispěli například Lola Skrbková nebo Vladimír Šmeral. Teoretické stati z uměleckých oblastí zde kromě Emila Františka Buriana uveřejňovali Karel Cvejnar, Karel Melíšek a další.

⁷⁷ Otakar VÁVRA, *O Filmu*, Kulturní večerník D 34 1, 1933, č.1., s. 3.

4. Program D

Po třetím ročníku, kdy se časopis Kulturní večerník skládal především z programů jednotlivých inscenací divadla „D“, se v sezóně 1936–1937 přejmenoval na Program D 37. Pod tímto názvem pak vycházel až do roku 1941. Ke změně však došlo nejen v titulu, ale i v redakci a obsahu listu. Emil František Burian předal vedení Haně Budínové, která zodpovídala za vydávání převážné většiny čísel a ročníků. Oproti Kulturnímu večerníku dával Program D více prostoru i dalším uměleckým žánrům. Přestože významnou část obsahu tvořily teatrologické články, své místo zde mělo výtvarné umění, architektura, opera, literární kritika, karikatura či doprovodné texty k výstavám pořádaným v prostorách Mozartea. Pozornost byla věnována i české a německé poezii. Mezi jednotlivé články a stati byly často vkládány básně například Františka Halase, Norberta Frieda, Josefa Hory nebo Jana Nohy.

Úzké propojení divadla a Programu D bylo postupem času částečně rozvolněno. Časopis se stal významnou kulturní platformou, do které přispívaly známé osobnosti celého uměleckého spektra. Na zvýšení umělecké úrovně časopisu měl zřejmě největší zásluhu Václav Holan, který aktivně působil v redakci od roku 1938. Sedmý ročník časopisu (1939–1940) pak redigoval sám. Čtenářům zpřístupnil například překlady veršů a děl klasických a moderních autorů z Francie, Anglie a Německa. Burian se v této době jako autor příliš neprosazoval a věnoval se zejména divadlu. V Programu D se vyjadřoval zpravidla ke svým inscenacím nebo vedl diskusi se čtenáři a návštěvníky „Děčka“.

Emil František Burian si uvědomoval, že obecnost jeho divadla tvoří z velké části mladí lidé, proto se zabýval i výchovným vlivem divadelních scén na studenty a možnostmi formování jejich osobnosti. Inspirací mu bylo zřejmě i sovětské divadelnictví, které se po znárodnění divadel v roce 1919 snažilo o jejich zpřístupnění širokým masám pracujících. Divadelní scény pak byly chápány také jako nástroje výchovy občanů a významná složka společenského působení na dělníky či mládež.

Na tuto problematiku se zaměřil již v sezóně 1935–1936, kdy uvedl adaptaci hry německého autora Franka Wedekinda „*Procitnutí jara*“. Tímto dramatem kritizoval systém školní výuky v Československu a zpátečnické výchovné metody, které pěstovala „buržoazní“ třída. Své názory formuloval v komentáři k nastudování hry „*Proč dáváme*

Wedekinda?“, kde tvrdil, že za problémy ve výchově mládeže byl zodpovědný soudobý společenský řád. „...kdo vidí v dítěti dědice a pokračovatele své práce, nikoliv pro jedince, nýbrž pro blaho všech, ten se nemůže už dnes s klidem dívat na soustavné mrzačení všeho zdravého, co v dítěti je. To pochopil geniálně před lety Wedekind a ukazuje nám ..., kam vede způsob dnešní výchovy, kam vede ono tajnůstkářství, ona pověra, kam vede nezdravé pohádkářství a pokrytectví měšťácké morálky.“⁷⁸ Situaci špatné výchovy pak ještě podtrhlo několik krátkých novinových článků o prohřešcích mládeže přetištěných z československých deníků.

Velkou pozornost věnoval Burian také studentům, s nimiž komunikoval prostřednictvím dopisů, které následně nechával v „Programu“ uveřejnit. Diskutoval s nimi nejen o divadle „D“ a jeho repertoáru, ale i o umění obecně. Žáci smíchovského reálného gymnázia se na něj obrátili s požadavkem nové hry, která by se zabývala problémy současného studenta, školství, rodinou atd. „Myslíme, že mladé publikum by od Vás chtělo civilní, moderní hru, v níž by se odrážely jeho problémy a bolesti, že by chtělo vidět na prknech lidí, myslící jejich duchem a žijící jejich životem.“⁷⁹ Reagovali na chystané uvedení Puškinova Evžena Oněgina, které podle nich nemohlo tuto problematiku vystihnout.

Burian jim odpověděl, aby se nejprve snažili pochopit klasické dílo, které má vysoký umělecký kredit a zároveň se dokáže vyjádřit k soudobým problémům. „Nezastavil jsem se „na objevování klasiků“ a hodlám co nejdřív provést tzv. civilní hru, třeba ze studentského prostředí, ale jedině tehdy, bude-li tato hra uměním.“⁸⁰ Svůj slib studentům splnil Burian na začátku nové divadelní sezóny 1937–1938, když uvedl „satirickou veselohru ze života kantorů a študáků o dvou dílech“ – Škola základ života, která je dnes známa především díky filmovému zpracování režiséra Martina Friče (natočeno 1938).

Gymnazisté dali rovněž podnět k diskusi s Emilem Františkem Burianem o soudobém malířství. Svým dopisem jej žádali, aby jim pomohl najít cestu k moderním obrazům malířky Toyen. Studenti tomuto umění vytýkali, že pro jeho pochopení je třeba nejprve prostudovat teorii, zatímco podle jejich názoru by umělecké dílo mělo na člověka působit i bez širších obecných znalostí moderny.

⁷⁸ Emil František BURIAN, *Proč dáváme Wedekinda?*, D 36 Procitnutí jara 3, č.7, s. 5, 7.

⁷⁹ Emil František BURIAN, *O umění*, Program D 37 4, č. 6, s. 165.

⁸⁰ TAMTÉŽ, s. 170.

Svou odpověď Burian koncipoval jako obžalobu kapitalistické společnosti a jejích výukových metod⁸¹. Kritizoval rovněž poválečné uspořádání v Československu. „*Kulturní dědictví na západě nepřevzal dnešní lid, nýbrž vybraná kasta lidí. Převzala je zároveň s dědictvím hospodářským a domnívá se, že má na vybranou kulturu, totiž, na nejkvalitnější kulturní statky výhradní právo.*“⁸² Tyto názory podložil výkladem historického vývoje, kdy feudální společnost odpírala selskému lidu vzdělání, neboť se obávala případné vzpoury inteligence. Feudálové stejně jako kapitalisté nemuseli být sami nutně vzdělání, protože podle Buriana jim šlo pouze o peněžní cenu díla, nikoliv o jeho umělecké a historické hodnoty. Naopak soudobý dělník, student či rolník by měl znát „vnitřní cenu“ díla „...*, aby poznal o co byl ochuzen a za jak neúměrně málo byl obraz bohatcem zakoupen a jakou škodu utrpěla lidová galerie tím, že obraz je pouze okrasou soukromé sbírky.*“⁸³

V závěru dopisu studentům vysvětlil, že pro pochopení umění, ať už moderního či klasického, je třeba rozšiřovat své teoretické znalosti. Obecný přehled o současné kultuře měli získávat četbou knih, návštěvami divadel, koncertů, výstav a posloucháním kulturních pořadů v rádiu. Jako odstrašující příklad, kam může vést neznalost kultury, uvedl Burian situaci v Německu: „*Jistě jste četli v novinách o Hitlerově panoptiku „zvrhlého umění“.* K tomu Vám něco povím: „*Vládoucí třída označí to umění za zvrhlé, jehož vnitřní cena zájmem pracující většiny stoupne nad vnější cenu určenou kapitalistou.*“ *Kdyby německý lid poznal správně vnitřní cenu vsí zvrhlé a zvrhlé kultury, nedal by si tak snadno nadiktovat výrobky „blut und boden“ kultury.*“⁸⁴ Z Burianových odpovědí je patrné, že se nesnažil vyjadřovat pouze k nastolenému tématu. Prostor pro korespondenci se studenty mu poskytoval jednu z možností, jak dát najevo rovněž své postoje k událostem domácí i zahraniční politické scény, které považoval za důležité a aktuální.

K modernímu umění se Burian ještě vrátil ve spojení s výstavou předních československých malířů Jindřicha Štyrského a Toyen, pořádanou v Topičově salonu na pražské Národní třídě. Na večeru k ukončení výstavy 2. února 1937 vystoupilo několik

⁸¹ „*Není to jen Vaší vinou, že stojíte bezradně před moderními obrazy. Je tím především vinna Vaše trpná výchova, pak neživé teorie řemeslných vychovatelů a všechno to podmiňuje systém, ve kterém nezdravě žijete.*“ Emil František BURIAN, *O umění*. (3), Program D 38 7, č. 1, s. 31-32.

⁸² TAMTÉŽ, s. 32.

⁸³ TAMTÉŽ.

⁸⁴ TAMTÉŽ.

známých představitelů kulturní levice například František Halas, Jaroslav Ježek, Laco Novomeský. Emil František Burian zde účinkoval i s herci divadla D 38. Společně přednesli básně Konstantina Biebla a Vítězslava Nezvala.

V Programu D 38 pak vyšel Burianův článek o sborníku děl obou surrealistických umělců, který byl u příležitosti výstavy vydán. „*Jedním z největších edičních činů posledních let je kniha reprodukcí malířů Štýrského a Toyen. ... Oba, mně drazí malíři, ukazují od stránky ke stránce tak přebujelou fantasií moderních lidí, že nezbyvá, než aby se jejich obrazy roztančily nebo aby jejich kresby začaly hrát a měli bychom tu pojednou divadlo zvláštního druhu – divadlo, v němž by poesie zahalila tváře diváků závojem snů a neobvyklých vzrušení.*“⁸⁵ Burian se přihlásil k té kulturně politické frakci levicových umělců, která hájila surrealistickou skupinu i přes to, že komunisté v Československu i v Sovětském svazu se právě se surrealisty rozcházel. Díky podobným názorům, které vždy nebyly v souladu s oficiálním stanoviskem vedení Komunistické strany Československa, byl jejími členy vnímán jako ne zcela důvěryhodná osobnost.

Kulturně i politicky závažné komentáře přinesly pochopitelně události v roce 1938. Ačkoliv v centru zájmu byla především mezinárodní politická situace, spojenecké aliance a snahy o udržení míru v Evropě, Československo se připravovalo také na oslavu 20. výročí od vzniku samostatného státu, která v této době nabývala zvláštního významu. K této příležitosti byl vytvářen i doprovodný kulturní program. Podpis Mnichovské dohody 29. září 1938, tedy jen pár týdnů před začátkem oslav, však zasadil suverenitě státu těžkou ránu.

Do již vyšlého prvního čísla Programu D 39 nové sezóny nechala redakční rada 25. října vložit leták se svým vyjádřením k nové situaci v zemi a vysvětlením, jak se stávající poměry projeví na vydávání Programu D 39 a na celkovém chodu divadla. „*Neměli jsme možnosti vydat k této premiéře⁸⁶ nové číslo programu v obvyklém rozsahu. Nemusíme Vám vysvětlovat jaké události zasáhly do naší práce a jaké obtíže jsme překonávali a překonáváme. ... Spolu s Vámi budeme za změněné situace dále pracovat, s pocitem ještě větší odpovědnosti než dosud.*“⁸⁷ Vydavatelství pak ještě

⁸⁵ Emil František BURIAN, *Sborník Štýrský a Toyen*, Program D 38 7, č. 6, s. 180.

⁸⁶ Dne 25. října 1938 byla v divadle D 39 uvedena premiéra hry Josefa a Miroslavy Tomanových „*Lidový král*“.

⁸⁷ *Naším divákům!*, Program D 39 8, vložka do 1. čísla.

čtenáře ujistilo, že Program i divadlo D 39 budou nadále pokračovat ve své činnosti.

Emil František Burian pak v Programu kromě zhodnocení situace v Československu krátce shrnul i pětiletou historii divadla „D“ a jeho dosavadní vztahy s oficiálními kulturními orgány státu. V úvodu článku⁸⁸ vyzdvihl význam mezinárodního mínění o historii a kulturní vyspělosti národa pro stát a jeho postavení v Evropě. Dále upozornil na fakt, že divadlo D 39 nebyla státem dotovaná scéna, nikdy se mu nedostalo žádné finanční ani jiné podpory. Kolektiv „Děčka“ chtěl dokázat, že přesto na republiku nezanevřel a hodlal se aktivně podílet na oslavách jejího dvacetiletého jubilea, i když při sestavování oficiálních programů se s ním nepočítalo. Divadlo ve své účasti při připomínání vzniku Československa jako suverénního státu spatřovalo projev obrany demokracie.

Zatímco Kulturní večerník D 34 byl především tribunou divadla „D“, Program D měl ambice stát se uznávaným uměleckým periodikem. K dosažení tohoto cíle se snažil přizvat ke spolupráci odborníky a teoretiky daných uměleckých oborů. Zřejmě nejtransparentněji se tento trend projevil v oblasti architektury, poezie a fotografie.⁸⁹ Z tohoto důvodu lze předpokládat, že se do jisté míry proměnil i okruh čtenářů. Kulturní večerník byl svou náplní blízký laické veřejnosti i čtenáři například z dělnického prostředí. Program D byl ve své teoretické tvorbě odbornější a kladl na čtenáře vyšší nároky. Postupem času se proměnila i cena časopisu. V roce 1933 bylo možné zakoupit Kulturní večerník za padesát haléřů. Ke konci vydávání Programu D se pak jeho cena vyšplhala na dvě koruny za číslo. Zdražení souviselo nejen s všeobecným vývojem ekonomické situace, ale také s rozšířením obsahu. Přes veškeré proměny si toto periodikum uchovávalo svůj osobitý levicový ráz, který mu ze začátku vtiskl Emil František Burian.

⁸⁸ Vzhledem k tomu, že článek byl napsán ještě před podpisem dohody v Mnichově a okleštěním Československa, byly některé Burianovy postřehy v této době již neaktuální.

⁸⁹ Stati o soudobé architektuře psal pro Program D například arch. Jaroslav Fragner, články o moderní fotografii zde uveřejňoval avantgardní umělec Jaroslav Funke.

5. Divadlo D 34

Zřejmě nejvýznamnější událostí v uměleckém i politickém životě Emila Františka Buriana bylo založení vlastní levicově orientované a aktuální divadelní scény. Kulturně politický program částečně odhaloval již samotný název nového divadla. Písmeno „D“ symbolizovalo nejen divadlo, ale bylo možné vykládat je také jako dnešek, dělník, dějiny, drama, doba a podobně. Číslo, které se každý rok měnilo, označovalo nadcházející sezónu. V září roku 1933 tedy divadlo přijalo název D 34.

Podobně jako Osvobozené divadlo i Burianův kolektiv si vytkl za cíl jít cestou uměleckého pokroku, vystupovat proti totalitním režimům a zabývat se aktuálními sociálními otázkami, zejména krizí a nezaměstnaností. Každá scéna však k tomuto úkolu přistupovala vlastním osobitým stylem, který vyplýval již z podstaty jejich zřízení. Osvobozené divadlo bylo scénou autorskou a improvizací. Pomocí ironie, anachronismů, jinotajů uvádělo na jeviště politickou satiru. Představení se díky značné míře improvizace neustále vyvíjelo a bylo velmi aktuální.

Naproti tomu D 34 vzniklo jako divadlo režisérské. Jeho hlavním východiskem v umělecké tvorbě se stalo vyhledávání a dramatizace her, které měly potenciál pro aktualizaci. V souboru také panovala přísná disciplína, která vyžadovala velké nadšení pro divadelní práci a smysl pro kolektiv. Pro Buriana představovalo D 34 prostředek pro demonstraci politických názorů. Vytvořil jakýsi divadelní „stát“, který prezentoval ideální společenské a do jisté míry mocenské uspořádání Československa.

Herci byli rovněž vázáni divadelním řádem a později kolektivní smlouvou. Podobně jako divadlo Dada mělo i D 34 „*Desatero pro moderního herce*“⁹⁰. Důraz byl kladen především na kolektivnost, osobní charakter a neustálé zdokonalování členů

⁹⁰ Moderní herec:

1. Je jedním z prvních v řadě pracujících.
2. Nehraje s odborově neorganizovanými.
3. Nepochlebuje řediteli nebo správě.
4. Z kritik se poučuje, ale nedělá si u kritiků „dobré oko“.
5. Nesnižuje sebe ani své umění před obecností.
6. Není výdělkářem.
7. Nevede zákulisní politiku, která poškozují spravedlivé zájmy členstva a ohrožuje umění.
8. Váží si dobré práce svých kolegů a umělců vůbec.
9. Není hvězdou.
10. Pěstí své tělo a vzdělává svého ducha.

Z. KOČOVÁ, *Kronika*, s. 237.

souboru. Burian se tak vlastně snažil o výchování herce nového typu. Jeho předností mělo být zvládnutí širokého spektra hereckých schopností, skromnost, pokora a vysoký umělecký styl. Taková herecká osobnost by kontrastovala s hvězdami, které lákaly buržoazního diváka do kin a oficiálních divadel, kde umění nahrazovala drahá toaleta a zvučné jméno.

Divadelní řád D 34 se inspiroval řádem, který zavedl Burian spolu s Jiřím Frejkou v divadle Dada. Etický kodex souboru byl prezentován jako základní podmínka pro možnost umělecké tvorby. Organizace vnitřního chodu divadla vycházela částečně i ze sovětských vzorů, zejména z předlohy řádu Moskevského uměleckého divadla (MCHAT). V Sovětském svazu jej uplatňovali například Konstantin Sergejevič Stanislavskij, Vsevolod Emiljevič Mejerchold, Jevgenij Bogrationovič Vachtagov či Alexandr Jakovlevič Tairov. Českoslovenští divadelníci se s těmito zásadami seznámili prostřednictvím režiséra Vladimíra Gamzy, který na nich vybudoval své Umělecké studio.⁹¹

Divadelní řád byl vyjádřením úzkého sepětí všech zaměstnanců divadla, které bylo pro tuto scénu zcela charakteristické. Během činnosti D 34 prošel několika úpravami a aktualizacemi. V návrhu „*Organizačního řádu divadla D 34*“ byla popsána struktura vedení, úkoly, povinnosti vedoucích zaměstnanců a celková administrativa divadla. Podrobně rozepsány byly i body upravující vlastní uměleckou práci. Zejména v § 14, který obsahoval podmínky pro inscenace nových her.⁹² Veškeré činnosti na sebe musely navazovat a důležitá byla spolupráce všech složek v divadle.

V roce 1938, kdy se Československo snažilo obhájit a ubránit suverenitu státu, upravilo divadlo svůj divadelní řád a jeho prostřednictvím se postavilo za demokratické principy a svobodu republiky. V novém „*Domácím řádu D 39*“ bylo uvedeno:

„Divadlo D 39 je uměleckým úvarem

- a) který se staví plně na půdu republiky Československé a bude za každých okolností hájit její demokratickou státní formu,*
- b) který přejímá závazky k té třídě, jež jde stůj co stůj za pokrokem,*
- c) v němž divadelníci slouží, ale neposluhují,*

⁹¹ Jaromír KAZDA, *Dějiny divadla*, Praha 1987, s. 133-140.

⁹² LA PNP Praha, Kabinet E. F. Buriana, *Domácí řád divadla D*, 83 – 89.

- d) v němž se uskutečňuje synthetická umělecká forma divadelní,
- e) které patří těm, co ho vytvářejí,
- f) v němž není třídního rozdílu mezi jednotlivými členy různých pracovních oborů a v němž vyvyšování se nad ostatní je proti základním tendencím divadla.“⁹³

Již v úvodu Domácího řádu byla obsažena celá „filozofie“ Burianova divadla. Zaměstnanci podporovali demokracii nejen v rovině státního zřízení, ale řídili se jejími zásadami i při vlastní umělecké tvorbě. Hrát jeden večer hlavní úlohu a druhý den se na jevišti objevit ve vedlejší roli, bylo na prknech divadla „D“ běžnou praxí. Výše uvedeným prohlášením se zároveň kolektiv otevřeně přihlásil k politice dělnické třídy. Burian se proto také vzdal soukromého zisku, který by mu jako majiteli koncese z výnosu divadla náležel. Za svou práci pobíral plat jako každý jiný zaměstnanec.

Být členem kolektivu „D“ vyžadovalo naprostou oddanost divadlu. Umělci, technický i administrativní personál zde trávili většinu svého času. Při zkouškách i během představení vyžadoval Burian naprostou kázeň. Odchýlit se od textu a improvizovat, jak to v Osvobozeném divadle často dělali Voskovec s Werichem, bylo v „Děčku“ nepřípustné. Pokud pro herce v právě studované hře nebyla vhodná role, podílel se na zajišťování technického chodu představení nebo asistoval režisérovi a choreografovi. Umělci také pravidelně sedávali v hledišti a sledovali výkony svých kolegů. Tato povinnost byla zakotvena i v „*Pokutovém řádu*“⁹⁴. Řád ošetřoval i některé další případné prohřešky. Zaměřoval se zejména na přestupky proti všeobecně uznávané etice v divadle.

Kromě vysoce profesionálního přístupu k herecké práci požadoval Burian od svých zaměstnanců účast na pravidelných týdenních schůzích, kde se hodnotil umělecký program a řešily organizační otázky. Veškerý personál se také musel dále vzdělávat. Zaměstnanci byli školeni umělecky i politicky. V divadle také probíhaly jazykové kurzy. O atmosféře v souboru, nárocích na herce a jejich dalších povinnostech svědčí nejlépe výpovědi samotných aktérů. V článku pro časopis „Dělnické jeviště“ popisovala svou práci herečka Helena Honzíková. „*Mimo zkoušky, které jsou tři v týdnu od 9-14*

⁹³ TAMTÉŽ.

⁹⁴ Členové kolektivu divadla „D“ měli pod hrozbou finanční sankce povinnost: „*11. Vidět nejméně třikrát při zkouškách celé představení z hlediště, aby při event. změně obsazení (záskok) mohl úlohu narychlo převzít a aby se učil na práci svých kolegů.*“ Z. KOČOVÁ, *Kronika*, s. 329.

a tři v týdnu od 10-14, máme povinné učení řeči, ...jednou hodinu hudební teorie, jednu hodinu architektury... Němčinu vede jeden kolega, který mluví německy perfektně, francouzštinu opět jiný, ... Když někdo některou řeč umí, neznamená to, že na ni nemusí chodit. Pomáhá těm slabším. Technický personál navštěvuje stejně povinně všechny kursy jako my.“⁹⁵

Všestrannost herců byla základním kamenem v Burianově snaze o vytvoření syntetického divadla. Určitým vzorem mu zřejmě bylo Komorní divadlo A. J. Tairova, které v Praze hostovalo v roce 1930. Dramatická škola, kterou při svém divadle založil, došla ve vzdělávání herců a rozvíjení talentu zřejmě nejdál. Vyučovala se zde akrobacie, gymnastika, šerm, scénický tanec, základy baletu, cvičila se improvizace a správná hlasová technika. Kromě prohlubování hereckých technik musel student navštěvovat i přednášky z anatomie, historie a teorie divadla a dějiny umění. Inspiraci sovětským divadelnictvím lze tušit i v „*Burianově herecké škole*“, kterou založil na počátku roku 1940.⁹⁶ Základy herecké si práce si zde osvojili například Vlastimil Brodský, Stella Zázvorková nebo Rudolf Hrušínský.

Emil František Burian dokázal v průběhu třicátých let vybudovat levicové divadlo, které bylo velmi dobře přijato zejména komunistickou inteligencí. Práce kolektivu divadla „D“ byla vysoce hodnocena i v recenzích předních divadelních kritiků. Zlom však přišel v roce 1937, kdy Burian uvedl inscenaci „*Hamlet III. aneb být či nebýt čili Trůny dobré na dřevo*“.

Hra byla reakcí na čistky v uměleckých kruzích, které zahájil Stalin v Sovětském svazu. Perzekuce se dotkla i Burianova velkého vzoru – Vsevolda Emiljeviče Mejercholda, který byl po Stalinově kritice nakonec v roce 1940 odstraněn. Hamlet uvedený v D 38 byl levici nepohodlný svým voláním po svobodě umělce a stížností na jeho neutěšené společenské postavení. Hlavní myšlenka díla „... *líčit tragedie umělce, skutečného umělce, nejen ve společnosti naší doby, nýbrž ve společnosti a v jejím vývoji vůbec. Burian se domnívá, že původní tvořivý umělec nejen pracuje se svou dobou, nýbrž i patří k těm, kteří kráčí v jejím čele (avantgarda!). A to může skončit tragedií!*“⁹⁷, byla dávana do souvislostí právě s výše zmíněnými procesy. Kromě Závašise Kalandry však v levicových kruzích Burianova Hamleta nikdo nepřijal. Ladislav Štoll jej zcela

⁹⁵ TAMTÉŽ, s. 176.

⁹⁶ TAMTÉŽ, s. 370-371.

⁹⁷ Ebbe NEERGAARD, *Hamlet III. Divadelní dopis z Prahy*, Program D 38 7, č.4, s. 79.

odsoudil v Tvorbě a Julius Fučík dílo ostře zkritizoval v Rudém právu⁹⁸.

Tato „výpravná komedie s jedním duchem a mnoha mrtvolami o dvou dějstvích“, jak zní podtitul hry, mohla být později vnímána jako správný odhad vývoje mezinárodní politické situace, která směřovala k naplnění Hitlerových představ o obnovení Německé říše. *„Bratranec Fengův, Norveg, král norský, připravuje útok proti Fengovi a vojsko má vésti jeho příbuzný Fortinbras. Norveg a Fortinbras předstírají, že se jedná jen o průchod norského vojska Dánskem proti Polsku. ... Vyvrcholení hry nastává při divadelním představení, kdy vojska Fortinbrasova stojí před hradem a dánský lid představovaný dvěma hrobníky, chystá se vpadnouti do zámku.“*⁹⁹ Uvedená zápletka byla poprvé sehrána na jevišti divadla „D“ 31. března 1937, tedy necelý rok před anšlussem Rakouska. Zážitek ze hry umocňoval i příznačný hudební doprovod: *„... vždy, kdy se měnila scéna, otáčela se malá otáčivá jeviště s vlajícími záclonami s hlubokým vrzajícím zvukem za doprovodu řevu sirén – vždy ať předcházející scéna byla sebe lyričtější. Divák při tom pocítil ránu do hlavy, jakoby tušil zemětřesení.“*¹⁰⁰

Ačkoliv levicová kritika Hamleta III. převážně odmítla, Burian podobně jako v případě surrealistické skupiny dokázal, že nehodlá mlčky přijímat oficiální stanoviska vedoucích kruhů Komunistické strany. Byl silnou osobností s vlastním názorem a nebál se jej veřejně projevit. Pro „tvrdé jádro KSČ“, které bylo loajální vůči Sovětskému svazu a jeho politice, se tak stal do jisté míry nespolehlivým a nevypočitatelným umělcem.

⁹⁸ „D 37 – Tak jak je znám a tak jak si je stále představuji – je obráceno k lidu, ústí do ulice, kterou proudí lid a pro něj je také otevřeno. „Hamlet III.“ je však obrácen do kavárny ústí do kavárny, kdy se z velkých problémů stávají klepy povyšované na problémy, ... A E. F. Burian, skutečný kumštýř, projevuje najednou v Hamletu snahu spojit boj o svobodu lidstva ne s uměleckým bojem za svobodu, ale s malichernými artistními „starostmi“, a tupí si svůj vtíp a důvtíp ve výpadech, které, žel, nejsou ani quijotovské.“ Z. KOČOVÁ, *Kronika*, s. 282.

⁹⁹ LA PNP Praha, Kabinet E. F. Buriana, Cenzury 480/1-5.

¹⁰⁰ Ebbe NEERGAARD, *Hamlet III. Divadelní dopis z Prahy*, Program D 38 7, č.4, s. 81.

Závěr

Emil František Burian, představitel mladší generace avantgardy, byl bezpochyby jednou z nejvšestrannějších osobností levicového moderního umění a kulturního života meziválečného Československa. Spektrum jeho uměleckých aktivit bylo velmi široké, stal se uznávaným režisérem, divadelníkem, skladatelem, hudebníkem, zasáhl i do oblasti estetiky, žurnalistiky a divadelní teorie. Burianova práce byla však značně determinována smýšlením komunistického intelektuála.

Komunismus nevnímal (jako většina jeho generačních souputníků) pouze jako politický program, ale zejména jako světový názor, který je hoden následování. O správnosti svého postoje byl hluboce přesvědčen a snažil se najít odpovídající platformu pro jeho popularizaci. Tu mu poskytlo divadlo „D“ a umělecká periodika – Kulturní večerník D 34 a Program D. Burianův zápal pro komunistickou ideu je z dochovaných článků jasně patrný. Ve svých příspěvcích se rovněž snažil vyjadřovat ať otevřeně, či nepřímou, k politické situaci v Československu i v zahraničí a upozorňovat na hrozbu v podobě nacistického Německa. Komentoval společenské i hospodářské otázky, stavěl se za demokratické principy země.

Celý svůj život byl členem Komunistické strany Československa, aktivně se angažoval v některých jejích organizacích, například ve Federaci proletářské tělovýchovy, Levé frontě. Podpořil oficiální protesty stranických kolegů proti násilí na stávkujících dělnících. Přesto si vždy vytvářel na danou problematiku vlastní názor a nepřijímal slepě stanoviska a direktivy oficiálního vedení strany. Tato určitá revolta proti komunistickým politickým špičkám, daná do určité míry i jeho povahovými vlastnostmi (ironie, sebestřednost, vznětlivost), se projevila zejména v Burianově postoji k surrealistické skupině. Stejně tak se ohradil proti stalinistickému režimu v Sovětském svazu a čistkám v politických i uměleckých kruzích.

Emil František Burian třicátých let byl silnou a odvážnou osobností. Nebál se dávat své názory veřejně najevo i za předpokladu, že si tím vysloužil kritiku či dokonce otevřené nepřátelství přátel z uměleckých kruhů i loajálních členů KSČ. Tento charakteristický rys Burianovy povahy je ovšem platný právě pro meziválečné období jeho života. Jak se proměnilo jeho nazírání stranické politiky i charakteru osobnosti lze ukázat na transparentním příkladu dvou Burianových autorských her, Hamletovi III., uvedeném v divadle „D“ v roce 1937, a poválečném Pařeništi. Zatímco Hamlet bojuje za svobodu umělecké tvorby a odsuzuje moskevské čistky, Pařeniště je ve své podstatě

vyslovení souhlasu s procesem s Miladou Horákovou a Závěšem Kalandrou. A přitom právě Kalandra byl jedním z mála, kteří se ve třicátých letech postavili ve sporu o Hamleta III. na Burianovu stranu.

Pro své některé politicky nekorektní názory ze 30. let byl po osvobození Emil František Burian pro vedení Komunistické strany krajně podezřelým a nedůvěryhodným umělcem. Ačkoliv jej po návratu ze zajetí komunisté s nadšením přivítali ve svých řadách, svěřili mu vedení několika divadelních scén a stal se poslancem Národního shromáždění, stále mezi ním a stranou panovalo jistá nedůvěra. Burian si byl svých „prohřešků“ vědom a možná i z tohoto důvodu vzniklo již zmíněné Pařeniště. Odlišnost oficiální linie socialistického realismu a způsobu Burianovy tvorby se ještě více vyhrotila v první polovině 50. let, v čase direktivního řízení divadelnictví, kdy byl Burian pro svůj způsob vedení divadla a umělecké principy často napadán a nucen podrobit se sebekritice.

Komunistické smýšlení Emila Františka Buriana se promítlo i do jeho divadelní koncepce, kterou mohl plně rozvinout prostřednictvím vlastní divadelní scény D 34. Vytvořil zde ideově úzce semknutý kolektiv, který si zakládal na demokratických principech. Ačkoliv právě na kolektivitu byl kladen zvláštní důraz, nedokázal Burian potlačit svou silnou individualitu. Celý soubor podléhal promyšlenému režisérskému vedením, jehož cílem bylo vychovat nový typ herce, který by byl v přímém rozporu s prvorepublikovými hvězdami oficiálních divadel i filmového plátna.

Rovněž z hlediska repertoáru Burian chtěl v D 34 docílit co největší časovosti. Zároveň se snažil, aby uváděné hry byly politicky i sociálně angažované a předestíraly hlavní soudobé problémy. Tohoto dosáhl aktualizací klasických dramát, ale pokoušel se inscenovat i hry soudobých pokrokových autorů. Při své práci byl často konfrontován s cenzurou, která mu některé politicky útočné kusy nedovolila vůbec premiérovat.

Zlomovým momentem v éře divadla D byl rok 1938. Po uzavření Osvobozeného divadla zastávalo Burianovo „Děčko“ pozici relativně svobodné scény, která v okleštěném a později okupovaném Československu dávala na jevišti průchod svému národnostnímu cítění. Divadlo „D“ se tak stalo centrem české kultury, které se snažilo pozvednout národní sebevědomí, poukazovalo na kořeny naší kultury a kladlo zvláštní důraz na českou lidovou tradici. Odkazovalo zejména na české národní obrození a vyzdvihovalo krásu mateřského jazyka. Tento trend prosazoval Burian až do svého zatčení gestapem a odeslání do koncentračního tábora v roce 1941.

Z hlediska Burianovy politické angažovanosti ve 30. letech se zajímavým

tématem zdá rovněž jeho tvorba pro rozhlas. Fenomén radiového vysílání dostával od dvacátých let nový rozměr a ukázal i další možné perspektivy svého využití. Rozhlasová stanice začala být vnímána také jako médium, které lze využít k politickým účelům.

Kromě denního zpravodajství se koncem dvacátých let začínají na programu pravidelně objevovat také rozhlasové hry. Burian byl ve studiu poměrně častým hostem. Zájem byl o vystoupení Voicebandu a později rovněž o rozhlasové adaptace divadelních her. Podrobněji se této problematice věnuje Romana Mázerová ve své knize *E. F. B. a rozhlas 1928 – 1938*, která byla vydána v roce 1995. Pomoci by mohl i *Soupis zvukových záznamů díla E. F. Buriana* Jaromíra Kazdy z roku 1978, který postihuje Burianovu divadelní, filmovou i rozhlasovou režijní práci. Nově by měly být interpretovány Burianovy příspěvky pro vysílání, zda se v nich odráží jeho levicová orientace či význam těchto výstupů pro Komunistickou stranu. Reflektována by měla být i reklama, kterou prostřednictvím rozhlasu získávalo divadlo „D“.

Prameny a literatura

1. Prameny

1. 1 Archivní prameny

Literární archiv Památníku Národního písemnictví:

- Fond Kabinet E. F. Buriana - Diplom Emila Františka Buriana
- Návrh divadelního řádu D 34
 - Domácí řád divadla D 39
 - Program D (1937-1940)
 - Opisy cenzur divadelních her divadla „D“

1. 2 Periodika

Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR:

Digitalizovaný archiv časopisů <http://archiv.ucl.cas.cz/index>

- Kulturní večerník D 34 (1934 – 1936)
<http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=KulVD>
- Rozpravy Aventina (1925 – 1934)
<http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=RozAvn>
- Levá fronta (1930 – 1931)
<http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LevF>
- Pásmo (1924 – 1926)
<http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=Pasmo>
- Avantgarda (1930 – 1931)
<http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=Avantgarda>

1. 3 Vydané prameny:

(Součástí výběrová bibliografie Burianových teoretických děl)

BURIAN, Emil František, *Polydynamika*, Praha 1926.

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

BURIAN, Emil František, *Černošské tance*, Praha 1929.

BURIAN, Emil František, *Zameřte jeviště!*, Praha 1936.

BURIAN, Emil František, *Pražská dramaturgie 1937. Režisérův zápisník*, Praha 1938.

BURIAN, Emil František, *Dejte nám divadlo*, Praha 1939.

BURIAN, Emil František, *Pojďte, lidé, na divadla s železnýma kladivama!*, Praha 1940.

BURIAN, Emil František, *Zahajujeme*, Praha 1945.

BURIAN, Emil František, *O nové divadlo 1930 – 1940*, Praha 1946.

BURIAN, Emil František, *Voláno rozhlasem*, Praha 1946.

BURIAN, Emil František, *Kdo je Emil Burian?*, Praha 1947.

BURIAN, Emil František, *Kdo je Karel Burian?*, Praha 1948.

BURIAN, Emil František, *Vítězové*, Praha 1955.

BURIAN, Emil František, *Trosečníci z Cap Argony*, Praha 1976.

BURIAN, Emil František, *Nejen o hudbě*, Praha 1981.

HOFFMEISTER, Adolf, *Hry z avantgardy*, Praha 1963.

HONZÍK, Karel, *Ze života avantgardy. Zážitky architektovy*, Praha 1963.

HONZL, Jindřich, *Sláva a bída divadel. Režisérův zápisník*, Praha 1937.

KOČOVÁ, Zuzana, *Kronika Armádního uměleckého divadla*, Praha 1955.

ŠTOLL, Ladislav, *Z bojů na Levé frontě*, Praha 1964.

2. Literatura

Avantgarda bez legend a mýtů. Rozhlasový cyklus o patnácti dílech, Praha 1967.

BOUČEK, Jaroslav, *27.6.1950 Poprava Závaše Kalandry. Česká kulturní avantgarda a KSČ*, Praha 2006.

BROCKETT, Oskar G., *Dějiny divadla*, Praha 1999.

CABADA, Ladislav, *Komunismus, Levicová kultura a česká politika 1890-1938*, Plzeň 2005.

CÍSAŘ, Jan a kol., *Přehled dějin českého divadla II. Od roku 1862 do roku 1945*, Praha 2004.

DVOŘÁK, Antonín, *Trojice nejodvážnějších*, Praha 1988.

FORST, Vladimír a kol., *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce. I A-G*, Praha 1985.

HOLZKNECHT, Václav, *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*, Praha 1957.

KÁRNÍK, Zdeněk, *České země v éře První republiky (1918-1938) I. Vznik, budování a zlatá léta republiky (1918-1929)*, Praha 2000.

KÁRNÍK, Zdeněk, *České země v éře První republiky (1918-1938) II. Československo a České země v krizi a v ohrožení (1930–1935)*, Praha 2002.

KÁRNÍK, Zdeněk, *České země v éře První republiky (1918-1938) II. O přežití a o život (1936–1938)*, Praha 2003.

KAZDA, Jaromír, *Dějiny divadla*, Praha 1987.

KAZDA, Jaromír, *Soupis zvukových záznamů díla E. F. Burian*, Praha 1978.

KLADIVA, Jaroslav, *E. F. Burian*, Praha 1982.

MAKOVSKÁ, Jana, *České profesionální divadlo mezi dvěma světovými válkami*, Praha 1985.

MAREK, Pavel a kol., *Přehled politického stranictví na území českých zemí a Československa v letech 1861-1998*, Rosice u Brna 2000.

MARTÍNEK, Karel, *Moderní tvář divadla*, Praha 1962.

MARTÍNEK, Karel, *Mejerchold*, Praha 1963.

MARTÍNEK, Karel, *Dějiny sovětského divadla 1917 – 1948*, Praha 1967.

MATHAUSER, Zdeněk, *Česká a ruská avantgarda a jejich filozofický průvodce*, in:

Vztah české a ruské avantgardy, Praha 2002, s. 9-30.

MÁZEROVÁ, Romana, *E. F. Burian a rozhlas 1928 - 1938*, Praha 1995.

MORÁVKOVÁ, Alena, Vztah české a ruské divadelní avantgardy, in: Vztah české a ruské avantgardy, Praha 2002, s. 78-84.

NECHVÁTAL, Martin, *15.5.1921 Založení KSČ – ve službách Kominterny*, Praha 2002.

OBST, Milan –SCHERL, Adolf, *K dějinám české divadelní avantgardy*, Praha 1962.

OPELÍK, Jiří a kol., *Lexikon české literatury .Osobnosti, díla, instituce. 3/II. P-Ř*, Praha 2000.

PAVELKA, Jiří –POSPÍŠIL, Ivo, *Slovník epoch, směrů, skupin a manifestů*, Brno 1993.

PELC, Jaromír, *Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo*, Praha 1981.

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

SCHONBERG, Michal, *Osvobozené*, Praha 1992.

SCHERL, Adolf, *Emil František Burian*, Berlin 1966.

SRBA, Bořivoj (ed.), *Emil František Burian a jeho program poetického divadla*, Praha 1981.

VYKOUPIIL, Libor, *Slovník českých dějin*, Brno 2000.

Dějiny českého divadla IV., Praha 1983.

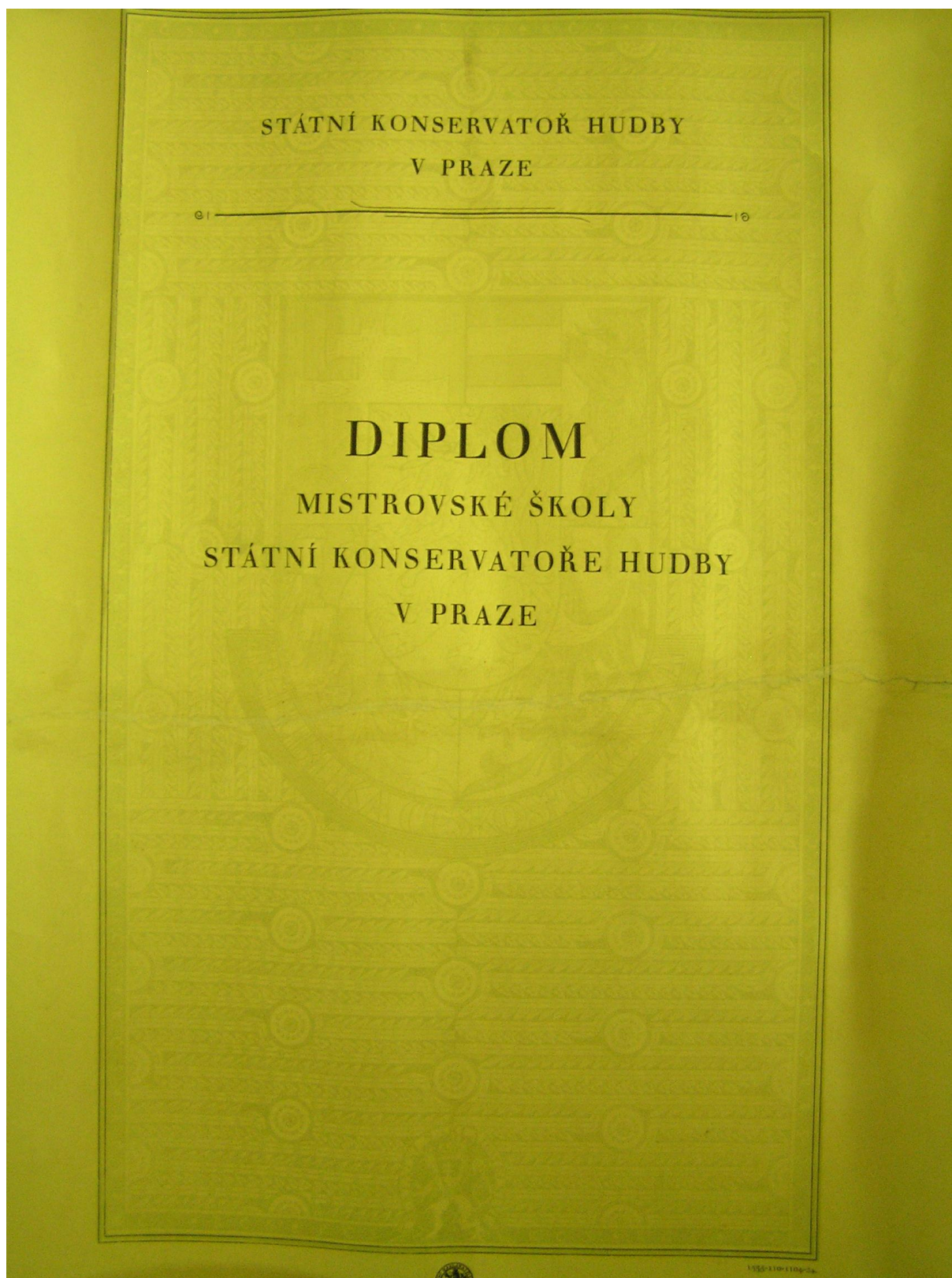
Seznam příloh:

- I. Emil František Burian (Jaroslav KLADIVA, *E. F. Burian*, Praha 1982)
- II. - a) Diplom Emila Františka Buriana (LA PNP)
- b) Diplom Emila Františka Buriana (LA PNP)
- c) Diplom Emila Františka Buriana (LA PNP)
- III. Emil František Burian, Vsevolod Emiljevič Mejerchold, kolektiv divadla „D“ (Jaroslav KLADIVA, *E. F. Burian*, Praha 1982)
- IV. Obálka Kulturního večerníku D 34 (Ústav pro českou literaturu AV ČR)
- V. - a) Obálka Programu D 37 (LA PNP)
- b) Obálka Programu D 39 (LA PNP)
- VI. Domácí řád divadla D 39 (LA PNP)
- VII. Nina Jirsíková, Rudolf Hrušínský – Škola základ života (Jaroslav KLADIVA, *E. F. Burian*, Praha 1982)
- VIII. Václav Vaňátko – Hamlet (Jaroslav KLADIVA, *E. F. Burian*, Praha 1982)
- IX. Emil František Burian (Jaroslav KLADIVA, *E. F. Burian*, Praha 1982)

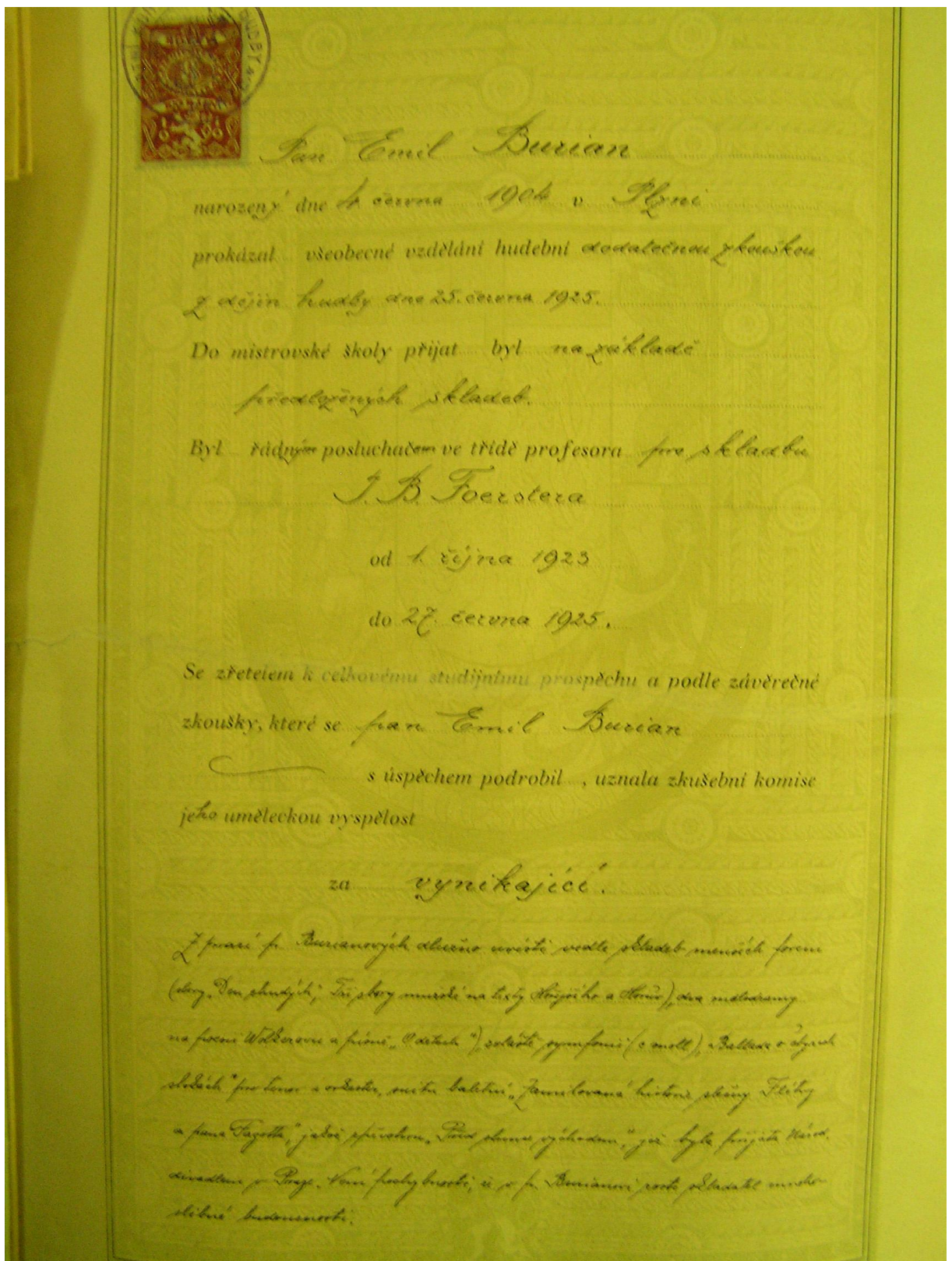
Příloha I.



Příloha II . a)



Příloha II. b)



POSUDEK

o zvláštní způsobilosti posluchačova:

To celou dobu pracoval s ryzími plynoucími a takovýmiž zdarem. Jeho vzácné nadání, podpořené inteligencí a tvořivou silou, plnou uvědomlivostí opravňuje k nejlepším nadějím. Talent p. Burianův uplatňuje se stejně jistě ve všech oborech, nachytí mu ani dramatické slohy, ani prmyslu pro styl. Rozsahový rytmus má i bohatý lyrický fond, jeho harmonika je nevšední, vedení hlasů při vsi odvažnosti přívěrně logické, formální cit vyslovený.



V Praze dne 27. června 1925.

Josef Suk

rektor státní konservatoře hudby jako předseda zkušební komise.

Členové zkušební komise:

Jan K. Jauer
A. V. Eliáš
Klaus Kurek
V. M. ...

spolu třídní profesor,

Lad. Burian
B. Hofmeister
Karel V. ...
Jan ...

UMĚLECKÁ VYSPĚLOST:

| I. | II. |
|------------|-------------|
| vyňikající | velmi dobrá |

Příloha III.



Kulturní večerník D34

ii. vydání.

Redaktor a vydavatel E. F. BURIAN, Praha II., Biskupská ul. čis. 6 • Telefon číslo 615-97
Vychází čtrnáctidenně • Tiskem Jaroslava Šeffla, Praha II., Štěpánská ulice číslo 24

1. října 1933
Cena 50 haléřů

E. F. Burian:

Ono to není jen u nás.

V Praze se v posledních letech zahnížďala neslychaná pohodlnost v posuzování vlastních divadelních činů. Nekritikuje se. Je to zbytečné, protože jsme spokojeni. Vývoj jde sice mimo nás, ale nás to nerozčiluje. Chceme být jenom nezáčastnými diváky vývoje a je nám trapné, když se občas probudíme z maloměstského snění a vidíme, že jsme byli vládní nezdravými poměry bez vůle a bez iniciativy. A pak, taletka cizina! Není nad cizinu! Maloktery člen svého národa zapomené tak snadno svojí řeč jako Čech. Pardon, nechci být podezírán z nemístného nacionalismu. Protiví se mi však každý hlupák, který po čtrnácti dnech pobytu za hranicemi mluví lánou češtinou. Odpuště, ale to je nám dáno od přírody. Jsme už takovi. Cizina je cizina a my jsme rádi, že je, protože na koho bychom potom sváděli vlastní pohodlnost.

Jsme pohodlní a nekritičtí. Vliv světového divadelního trhu přeceňujeme, ne proto, že nemůžeme jinak, ale hlavně proto, že je to výhodnější, dá to méně namáhání a pak je to osvědčené. A lidem, kteří snad jednou se spletou a poukáží ze zájmu a z entuziasmu na naše chyby, těm vshokloně květneme, umístíme se s šegrifůvými jupit. Práda, zaručeně, klesne, než se dostane k aparátu. Hlavně když se náhodou tak spletě mladý člověk. To se teprve usmíváme a starostlivě si ulevujeme nad nepolepšitelným mládím. A ono zatím už i »České slovo« se pozastavuje nad tím, že náš veřejný život vedou s neomezenou mocí starci. Dali jsme si do svého programu zimu, bezútěšný, zamračený čas, namísto abychom v jarním rozkvětaní a v slunečních slibech viděli budoucnost svého života.

V prvním čísle »Jak žijeme« si povolil mladý divadelní kritik Josef Tráger napsat o pražské dramaturgii, co si myslí. Pro každého poctivého divadelníka to byl článek

Kdy hraje D34

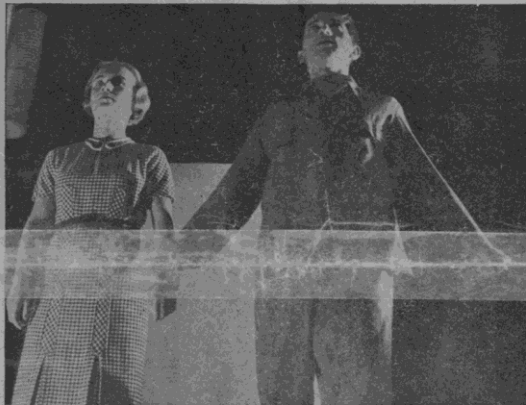
D 34 hraje každý týden v Mozartu:
ve čtvrtek v 8^{1/2} hod. večer,
v pátek v 8^{1/2} hod. večer,
v sobotu v 8^{1/2} hod. večer,
v neděli odpoledne ve 3 hod. a večer v 8^{1/2} hod.

plný velmi hodnotných přání a stesků. V době, která přímo umnívá pohodlnost a skepsi starců byl to článek velmi a opravdový, ovšem — psal jej Josef Tráger, mladý neoficiální pracovník a proto byl »chybný«. V třetím čísle »Jak žijeme« se obhlásil blahosklonný úsměv naší voutsaté zimy a ústy Franka Tetauera promluvil pražská dramaturgie laskavá a shovívavá slova k Josefu Trágerovi a jemu podobným, ovšem aniž by se obtěžovalu jmenovat ty, na které to je adresováno. Nejdřív se podíváme na »hřích« mladého Trágra než budeme hledat v Tetauevých glosách vlastní smysl.

Tráger, vycházejíc z poznání, že naše divadla jsou vedle uměleckých her nucena ke kasovním hrám zabez-

Konstantine Bieble, Františku Halasi, Adolfe Hofmeister, Vitězslave Nezval, Vladislave Vančuro, Josefe Šimo, Karle Teige a Toyen,

Vy, kteří pracujete v různých oborech umění, ať slovesném či výtvarném. Vy všichni přece máte poměr k současnému životu. Vaše jména jsme četli nekolikrát mezi těmi, kteří protestovali proti projevům zpátečnickví ducha jak v umění, tak také v politickém životě. Proto se na Vás obracíme a vyzýváme Vás k aktivní spolupráci s D 34, t. j. s divadlem, které chce být dnešní, a které na svém úseku chce přinést kladnou práci ve prospěch pokroku. Nebojme se říct to staré slovo — zvláště ne dnes, kdy kolem sebe vidíme ne kroky, ale s k o k zpět.



Gorgij: Jestliže vy, mladi lidé, skutečně chcete »velký krásný život«, pak je tvořte.

pečujícím denní provoz, konstatuje, že bohužel t. zv. kasovní hry ovládly repertoár všech československých divadel víc než by se slušelo. Divadla »ztratila cizížádost soupeřiti o duchovní hodnoty a stala se obchodními podniky, jimž je divadlo jen záminkou k prodeji určitého z boží. S tím by se snad dalo i počítat, kdyby, jak píše dále, měl tento kasovní repertoár sjistou divadelní hodnotu, kdyby se mu dostalo z vyšší péče po divadelně-technické stránce«. Ale toho není. Touží po snižení kasovních kusů se svátečními večery divadelní poesie. »Nelze je měřiti (totiž tyto večery) úspěšností oduhlasnostiv divácké mase, protože to budou vždycky díla, jež mají od-kazovat i odběžného vkusu a dnešního uměleckého tvaru k novému divadelnímu projevu.« Marně hledá v pražské dramaturgii snahu o cílevědomý umělecký plán. Vzpomíná počátku samostatnosti našeho divadla a říká, že pražská dramaturgie »zradila všechna svá krásná hesla o divadle jako tribuně duchovních proudů doby či jako spolutvůrci nové společnosti, nového světového řádu a nového společenského etosu«. Pripomíná, že mladá divadelní generace neměla dosud

priležitosti, aby prokázala své schopnosti. Analýsou divadelních poměrů poznává, že »pražskou dramaturgii vyznačuje nebezpečná a pohodlná jednostrannost ve výběru repertoáru.« »Naše divadla,« píše dále, »hrají hry, jež jsou intimní záležitosti několika lidí, zapředených v osobní bolesti nebo radosti.« Přes rozbor provozu pražských scén, který je vesměs na faktech založený, se dostává k závěru: »Pražská dramaturgie je tedy ve slepé uličce. Podřídila se diktátu obchodního vedení divadel a snaží se hledati hry, jež zaručují finanční úspěch. Neurčuje už duchovní směr divadelní tvorby, nevybojovává nové myšlenkové obzory, nespolupracuje o novém divadelním projevu. Vychází ochotně vsířic požadavkům obecnosti, jehož vku nelíbí, nýbrž vědomě kazí.«

Pan Frank Tetauer na Trágrův dobře miněný článek odpovídá s blahosklonností typickou pro dnešní divadelníky a už v názvu »divadlo jako představa a skutečnost« degraduje každou námitku, která by snad mohla proti jeho tvrzení povstát. Protože, podle něho, jsou lidé, kteří si leccos dobře představují, jsou zase jini, kteří dokonale znají skutečnost, mají praxi a tedy k takovému dobrým představám už nemají poměr. Píše, že to »u nás naprosto Pokračování na str. 2.

K. Melíšek:

Račte se usmívat

Závidím fotografům. Představte si laskavě takového pohodli pana Drtikola, kdyby tento pán byl náhodou také dramatickým spisovatelem. Pravděpodobně by postavil na jevišti fotoaparát, namířil jej na obecenstvo a s uctívým »Račte se usmívat«, zapálil by magnesium.

Výsledek leží na dlani: na lesklé fotografii nenašli bychom při sebepečlivějším hledání jediné smutné tváře a úspěch by byl zaručen.

Závidím fotografům, proto, poněvadž se před nimi všichni zákazníci bezvýhradně usmívají. Věříme, že bychom byli dokonale šťastni, kdyby byl diktátorem fotograf. Uvažte, že by si potom ani pan Petschek nemusel stavět betonové kryty, poněvadž nezaměstnaní by chodili vždy s úsměvem. Vojáci by se nestříleli, ale leželi v bratrské družnosti v komponovaných skupinkách kolem pana rotmistra, který by (s úsměvem) držel černou tabuli s křídou napsaným nápisem:

Veselé děti třetí rotý pluku
Jana Alfonse Fyrše.

Ať žije náš rotmistr Vyraval
Děti podkarpatských Rusinů by ležely roztomile naháté na kudrnaté kůži z ledního medvěda, takže by nebylo viděti jejich podvývoků naujouka brůs. Zkratka: volte foto-

Můj první úsměv:
Jako dítě dosud sklova nepovinně byl jsem svým příbuzným oveden k fotografu.

Jelikož tyž příbuzný mně zakoupil nové, žluté botky, žádal, pochopitelně, abych byl vyfotografován i s botama.

Tento výkon se odbyl následovně: na prospektu byl namalován nadherný secesní pokoj, v tomto namalovaném pokoji stál kaširovaný pařez a o ten pařez jsem se měl opřít jednou nohou tak, aby bylo vidět novou botu. Jak jsem namáhavě udržoval rovnováhu zřejmo z toho, že pařez byl půl metru vysoký a já metr. Když se mi to jakž takž podařilo, byl se strany fotografa vznesen nesmyslný požadavek: »Tak a teď se hezky usmívej.« K tomu všemu omen prostomyslný človíček za aparátém třepal odřeným medvídkem, patrně se domnívaje, že se jemu výkonu budu smát.

V mých očích však patrně plula nostalgie, poněvadž po několikérvé vyzvě ke smichu dal mi můj příbuzný pohledek (facku) s důrazným připomenutím: »Tak a jestli se nebuděs smát, dostaneš takovou, že se ti zamotá hlava.«


A tak vznikla moje první fotografie, na které se usmívám.

Nyni, jako uvědomělý Čechoslovák se již nesusmívám, abych neutrpěl na vážnosti.

V divadle nesnesu vtip, tím méně byt i malé ofření se o mou politickou partaj. V tom okamžiku jsem zachmuřen jak listopadové nebe a je ze mne zapeklitý Čechoslovák.

Nemusím se smát.
Mluvím s obdivem o René Clairovi, ale kdyby si někdo opovážil udelat s naší hynouto, co Claire s Marsellaisou, nebo Majakovskij s Internationalou, utluču ho práporama. Usmívám se pouze fotografem.
Jsme vepřová, knedlík a zeli.

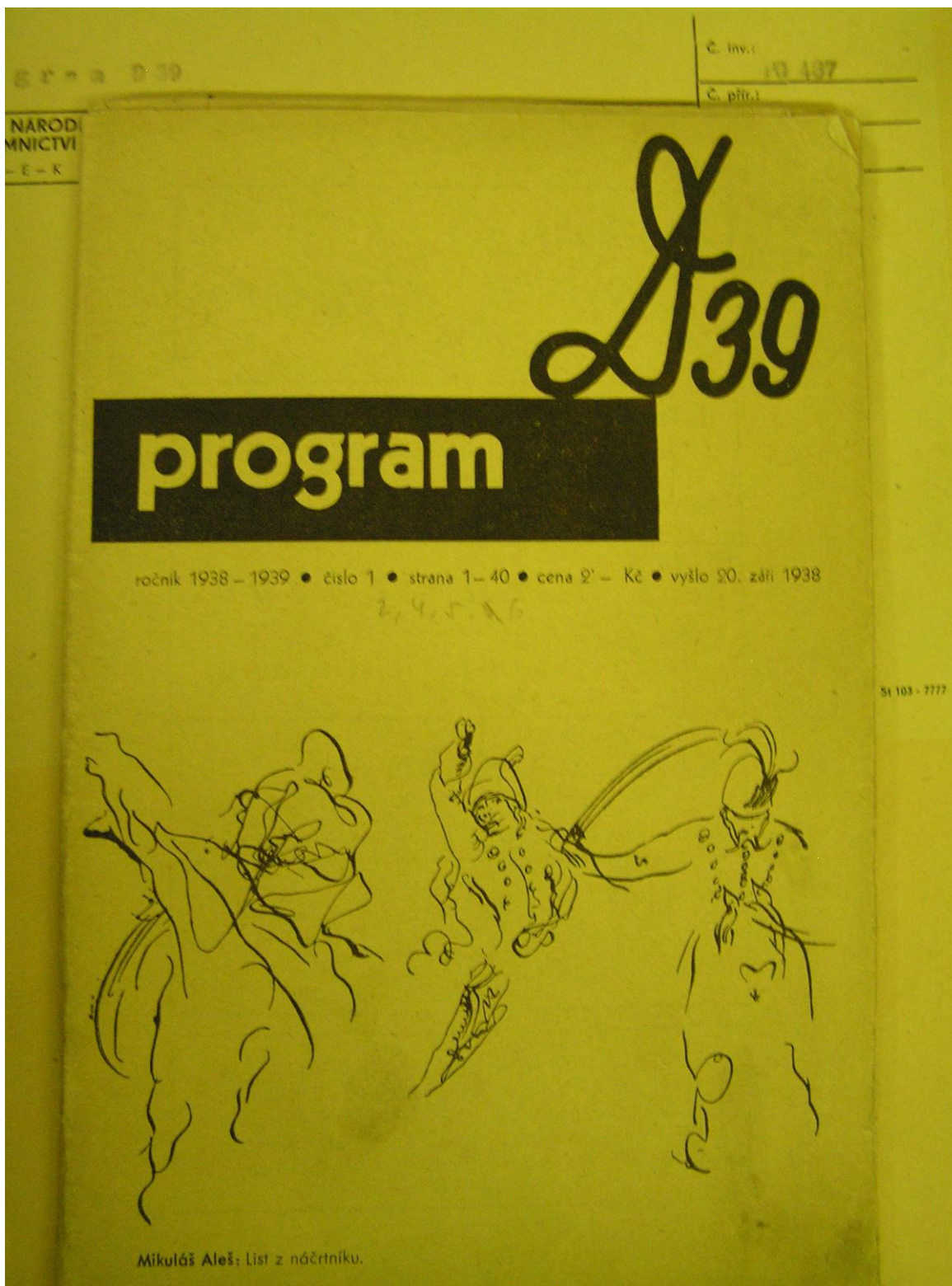
program D³⁷



**Puškinovy
oslavny**

| | |
|--------|---|
| sezona | 1936/37 |
| svazek | 6. |
| autoři | E. F. Burian M. Bergmannová P. Bogatyrev M. Gorelik K. H. Hilar J. Hora R. Jakobson M. Kouřil J. Kroha P. Kříčka B. Mathesius I. Novikov B. Pasternak A. S. Puškin J. Štyrský V. Zykmond |
| vyšlo | 25. ledna 1937 |
| cena | 2— Kč |

Příloha V. b)



Domácí řád I-39.

1.

Divadlo I-39 je uměleckým útvarem

- a/ který se staví plně na půdu Republiky Československé a bude za každých okolností hájit její demokratickou státní formu,
- b/ které přejímá závazky k té třídě, jež jde stůj co stůj za pokrokem,
- c/ v němž divadelníci slouží, ale neposluhují,
- d/ v němž se uskutečňuje syntetická umělecká forma divadelní,
- e/ které patří těm, co ho vytvářejí,
- f/ v němž není třídního rozdílu mezi jednotlivými členy různých pracovních oborů a v němž vyvyšování se nad ostatní je proti základním tendencím divadla.

2.

Divadlo I-39 je vývojovým pokračováním I-34 a dalších a bylo jako divadlo, v němž se uskutečňuje kolektivní práce založeno ze dvou důvodů / čímž se přesněji vykládá odst.4. pracovní smlouvy/:

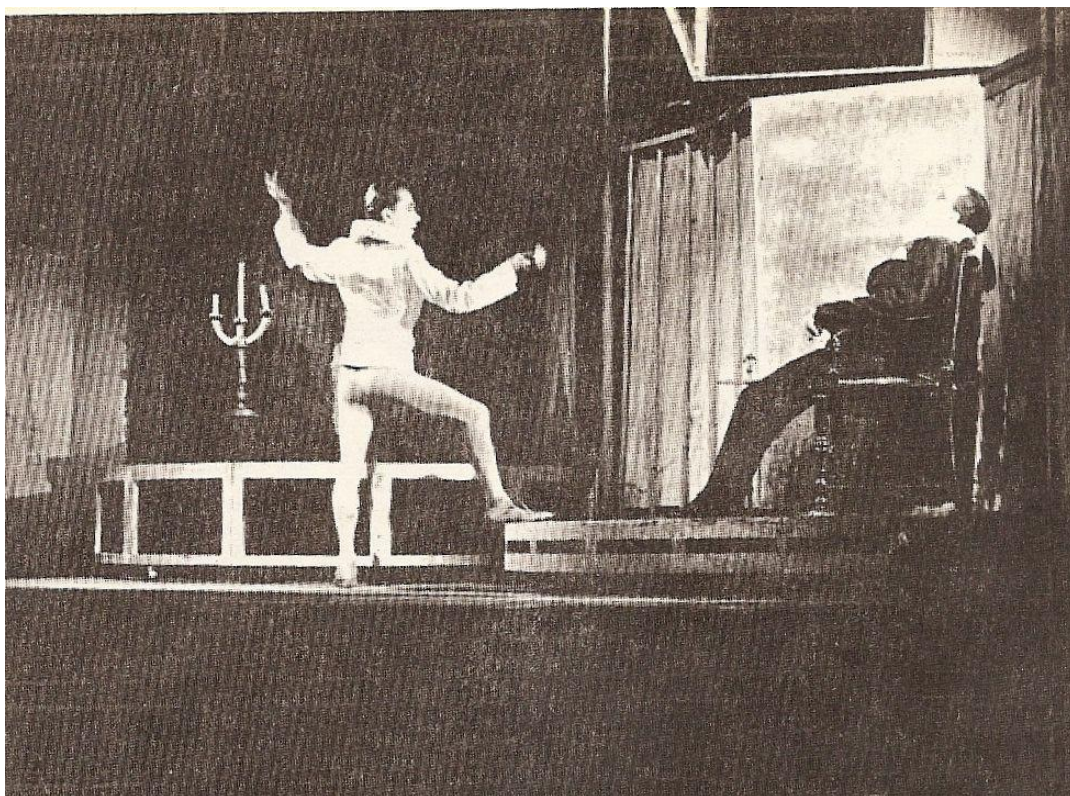
- a/ Musí uskutečnit syntetickou uměleckou práci divadelní,
- b/ musí manifestačně ozdravit herecký stav v soviánské struktuře. Obu důvody musí být uplatňovány konsekventně hlavně uvnitř divadla a to jak v organizaci umělecké práce tak i v hoj odárvství, v ovzduší naprosté vzájemné důvěry všech členů /tedy i koncesionáře, poněvadž ten je členem Svazu sovi. herectva./

Divadlo se nazývá kolektivní a jeho členstvo je kolektivním především prostřednictvím syntetické umělecké práce.

Příloha VII.



Příloha VIII.



Příloha IX.

