

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV BOHEMISTIKY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**REPREZENTACE DOBY V KULTURNÍM ČASOPISE
"LISTY PRO UMĚNÍ A KRITIKU"**

Vedoucí práce: Mgr. Veronika Veberová, Ph.D.

Autor práce: Bc. Nela Haringová

Studijní obor: Bohemistika navazující

Ročník: 2

2016

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, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 13. července 2016

Bc. Nela Haringová

Děkuji vedoucí mé bakalářské práce Mgr. Veronice Veberové, Ph.D., za vstřícnost, odborné vedení a cenné rady. Dále děkuji mé rodině za podporu nejen při studiu.

Anotace

Diplomová práce se bude detailněji zabývat kulturním časopisem *Listy pro umění a kritiku*. Autorka se zaměří na historické souvislosti, které provázely vydávání časopisu (poměry v tehdejším Československu, samostatný stát, nacismus v Německu atd.). Důraz bude také kladen na české drama, především na divadelní avantgardu. Autorka tak naváže na svou bakalářskou práci, v níž se jí podařilo získat primární materiál a deskribovat ho. Nyní věnuje větší část interpretačním a analyzujícím pasážím.

Klíčová slova: *Listy pro umění a kritiku*, časopis

Anotation

The thesis will examine in detail the cultural magazine *Listy pro umění a kritiku*. The author will focus on the historical context that accompanied the publication of the magazine (the situation in the former Czechoslovakia, an independent state, Nazism in Germany etc.). Emphasis will also be placed on Czech drama, especially on the avant-garde theater. The author will build on her bachelor thesis, in which she managed to get the primary material and describe it. Now she will devote the greater part of the interpretative and analyzing passages.

Keywords: *Listy pro umění a kritiku*, magazine

Obsah

Úvod.....	6
1. Doba a společnost.....	8
1.1 Historické souvislosti	10
1.2 Odraz doby v <i>Listech pro umění a kritiku</i>	12
1.3 <i>Listy pro umění a kritiku</i> a samostatný Československý stát	18
1.4 <i>Listy pro umění a kritiku</i> a nacismus.....	22
2. Karel Čapek a ostatní periodika	30
2.1 Týdeník <i>Přítomnost</i> a Ferdinand Peroutka.....	36
3. Divadelní avantgarda.....	41
3.1 Články věnované divadlu	50
Závěr.....	66
Seznam literatury.....	69
Seznam příloh.....	71

Úvod

V diplomové práci navážu na svou bakalářskou práci¹, která se zabývala kulturním časopisem *Listy pro umění a kritiku* (LUK). Tento časopis vydávalo nakladatelství Melantrich mezi lety 1933-1937. V bakalářské práci jsem shromáždila všechna čísla tohoto periodika (byla k dispozici v Jihočeské vědecké knihovně v Českých Budějovicích) a představila jsem jej. Má diplomová práce se bude detailněji zabývat reprezentací doby a jejím vlivem na vydávání časopisu a jednotlivými kauzami, které měly závažnější význam pro dobové společensko-kulturní směřování a tendence. Bude mě zajímat, jak LUK reagují na problémy tehdejší doby a jak postoje členů redakce ovlivňují výběr článků.

První kapitola se zaměří na dobu a společnost. Nejprve se budu věnovat historickým souvislostem vydávání časopisu. Byla to především Velká hospodářská krize, která ovlivnila celý svět, politická situace a začátek nacismu. Poté rozeberu, jak se konkrétně tyto historické souvislosti promítly v *Listech pro umění a kritiku*. Bude se jednat o poměry v tehdejší Československu, samostatný stát, uvědomění si češství v konfrontaci s ostatními národy. Dále budu psát o počínajícím nacismu v Německu a reakci na něj v *Listech pro umění a kritiku*. Zaměřím se na to, zda si redakce uvědomovala tuto velkou hrozbu a jaký prostor byl nacismu v *Listech pro umění a kritiku* věnován. Zajímá mě také, jaká bude tendence článků s touto tematikou. Zda se sílící hrozbou bude počet článků přibývat, nebo naopak bude silnější strach a *Listy pro umění a kritiku* se k tomuto problému raději vyjadřovat již nebudou.

Ve druhé kapitole se detailněji zaměřím na vztah *Listů pro umění a kritiku* a Karla Čapka. Vzhledem k zaměření časopisu (velké zastoupení katolických autorů a prvky národního tradicionalismu) byl jeho postoj k čapkovskému okruhu kritický. Bude mě tedy zajímat, jak byly tyto tendence reprezentovány konkrétně v tomto časopise. S tímto tématem úzce souvisí i názor redakce na Ferdinanda Peroutku a jeho týdeník *Přítomnost*. Časté byly polemiky mezi redakcí *Listů pro umění a kritiku* a *Přítomností*, projevovalo se to vzájemnou reakcí na jednotlivé články.

Třetí kapitola se bude věnovat divadelní avantgardě. Ta velmi ovlivnila meziválečné drama. Budu se věnovat vztahu avantgardních a oficiálních divadel. V *Listech pro umění a kritiku* bylo divadelní avantgardě věnováno 9.-10. dvojčíslo ve 3. ročníku. S tím souvisí i speciální tematické číslo, které vyšlo k příležitosti 50. výročí Národního divadla (19. číslo 1. ročníku). Vůči Národnímu divadlu byly *Listy pro umění a kritiku* velmi kritické, vůbec

¹ HARINGOVÁ, Nela. *Kulturní časopis "Listy pro umění a kritiku"*. 2014

nesouhlasily s jejich tehdejším stavem. Detailněji se budu zabývat tím, co přesně *LUK* na oficiálním dramatu vadilo a co jim naopak bylo blízké na české divadelní avantgardě. *Listy pro umění a kritiku* se sice primárně věnovaly české divadelní avantgardě, ale zmiňují se i o avantgardě ve Francii a Rusku. V této kapitole se budu nejvíce opírat i o odbornou literaturu. Porovnáám, jak na avantgardu nahlíží různé publikace a jak se k ní stavěly samotné *Listy pro umění a kritiku*.

Cílem diplomové práce je díky primárnímu materiálu, který jsem získala pro svou bakalářskou práci, abstrahovat a interpretovat kulturní časopis *Listy pro umění a kritiku* na základě získaných teoretických a historických poznatků. Důraz bude kladen na samostatný Československý stát, hrozbu nacismu a českou divadelní avantgardou. Na jednotlivých kauzách se pokusím objasnit, zda *LUK* patřily ke konzervativním časopisům, či nikoliv.

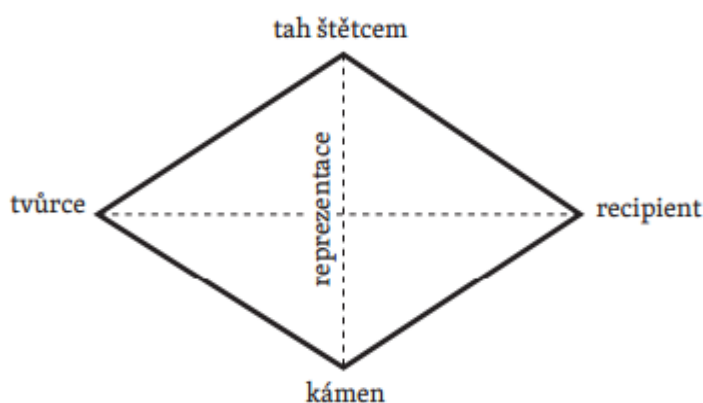
Má diplomová práce bude vycházet primárně ze samotného časopisu *Listy pro umění a kritiku* a z dostupné odborné literatury (ta se ale tímto periodikem příliš nezabývá). Odbornou literaturu využiji při dokreslení historických souvislostí a především ve třetí kapitole, která se zabývá divadelní avantgardou.

1. Doba a společnost

Tato diplomová práce se zabývá reprezentací doby v kulturním časopise *Listy pro umění a kritiku*. Nejedná se tedy o celkovou reprezentaci doby 30. let (konkrétně léta 1933-1937), ale jen její fragment z pohledu členů redakce kulturního časopisu *Listy pro umění a kritiku*. Obě tyto věci se navzájem silně ovlivňují, na členy redakce působí dobové okolnosti, na které reagují na stránkách časopisu a dále je výběr témat *LUK* ovlivněn osobnostmi redaktorů, jejich názory, postoji a zkušenostmi.

Pojem reprezentace se nedá oddělit od člověka. Jak tvrdí W. J. T. Mitchell, tak vždy reprezentuje někdo něco někomu (tzv. triadické dění), popř. čtyřčlenné schéma, v kterém je ještě navíc strůjce/tvůrce reprezentačního dění. Jedná se tedy o sociální proces komunikace, který je ovlivněn dobou a společností. Při reprezentaci se ale nedá stanovit pevná hranice mezi skutečností a fikcí. Nejde ani díky co nejpřesnějšímu popisu včerejšího dne jednoho člověka tento včerejší den stvořit.²

Teorie reprezentace nemá jen jeden názor. Zde bude konkrétně použita teorie W. J. T. Mitchella z hesla „Representation“ ve sborníku *Critical Terms for Literary Study* (Mitchell, 1995) a jeho schéma. V tomto schématu něco (tah štětcem, barvy) reprezentuje něco jiného (kámen) někomu (recipientovi, pozorovateli) a že existuje někdo (tvůrce), kdo je původcem reprezentace. Mezi tvůrcem reprezentace a recipientem je osa komunikace a mezi tahem štětce a kamenem je osa reprezentace.³

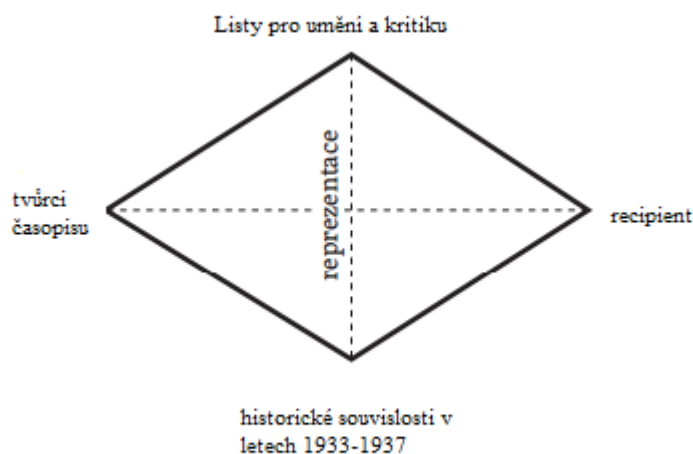


² PAPOUŠEK, Vladimír. *Jazyky reprezentace*. Praha: Akropolis, 2012, s. 7-8. ISBN 978-80-87481-67-7.

³ KAPLICKÁ YAKIMOVA, Vera. *Jazyky reprezentace 2*. Praha: Akropolis, 2014, s. 48-49. ISBN 978-80-7470-073-6.

Mitchell upozorňuje, že grafický střet těchto os definuje problematičnost celého procesu reprezentování. *Reprezentace v Mitchellově pojetí „přestřihává“ plynulou linii komunikace od tvůrce k příjemci a vytváří prostor pro nepochopení, omyl či podvod; reprezentace je tedy jak prostředkem komunikace, tak i komunikační překážkou.*⁴ Časopis *Listy pro umění a kritiku* nám nereprezentuje tedy celkově dobu 30. let, ale jen reprezentaci této doby z pohledu členů redakce. Následná reprezentace je dále ovlivněna i samotným čtenářem (recipientem).

Pro účely mé diplomové práce se dá vytvořit podobné schéma. Recipient zůstane stejný, jedná se konkrétně o čtenáře kulturního časopisu *Listy pro umění a kritiku*. Na vrcholu schématu bude samotný časopis *Listy pro umění a kritiku*, vlevo jeho tvůrci (redakční okruh časopisu) a dole je to, co reprezentují, v našem případě se jedná o dobu 30. let.



Wolfgang Iser ve své studii *Representation: A Performative Act* tvrdí, že reprezentace je nejen napodobování, ale především symbolické verbální konstruování určitých obrazů, které jsou pro dobovou ideologii a její řeč rozhodující. *Reprezentace je tedy něco, co je jak produktem převažujících dobových ideologií a mocenských vztahů, tak i nástrojem jejich vytváření a propagování.*⁵ Díky tomu nás reprezentace značně ovlivňuje ve vnímání toho, jaký je okolní svět. *Literární reprezentaci ale nelze číst a vykládat v doslovném vyznění, stejně jako nelze z komplexní dobové řeči a dobových diskurzivních činností vytrhávat dílčí prvky a ty analyzovat bez ohledu na jejich kontextovou příslušnost a bez ohledu na dobové – v širokém slova smyslu – jazykové vyjádření, tedy že dílčí prvek nelze přímočaře převést či přenést do dnešního jazyka a zkoumat jej pouze repertoárem našich soudobých otázek a*

⁴ BÍLEK, Petr A. *Jazyky reprezentace*. Praha: Akropolis, 2012, s. 14. ISBN 978-80-87481-67-7.

⁵ BÍLEK, Petr A. *Jazyky reprezentace*. Praha: Akropolis, 2012, s. 23.

přístupů.⁶ Reprezentace doby nám tedy minulost přibližuje a představuje, ale zároveň na ni musíme nahlížet i z pohledu historických souvislostí, které na ni působí. Závěry, které tedy z článků v *Listech pro umění a kritiku* vyvozují, jsou tedy pouze interpretační. Pro reprezentaci je podstatné nejen to, co je ze sféry tehdejšího světa zobrazováno, ale i to, co je potlačeno (eliminováno).

1.1 Historické souvislosti

Kulturní časopis *Listy pro umění a kritiku* vycházel mezi lety 1933 a 1937. 30. léta 20. století jsou charakterizována jako meziválečné období. Roku 1918 skončila 1. světová válka a roku 1939 začala 2. světová válka. Rok 1918 měl pro nás také velký význam tím, že po rozpadu Rakouska-Uherska vznikl samostatný Československý stát. Vydávání časopisu spadá do období první republiky, které probíhalo v letech 1918 až 1938 (ukončeno bylo tzv. Mnichovskou dohodou).

Dobu první republiky značně ovlivnila Velká hospodářská krize (propad akcí na americké burze 25. října 1929 a následný ekonomický kolaps). Tato krize ovlivnila celý svět, ale do Československa dorazila později (vyvrcholila v roce 1933, kdy například v únoru dosáhla nezaměstnanost v Československu svého vrcholu). Díky této krizi získávala na popularitě komunistická strana. KSČ vznikla jako jedna z nejpočetnějších komunistických stran v Evropě a pozitivně bojovala proti masovým sociálním důsledkům Velké hospodářské krize. Československo patřilo ke státům, které byly krizí postiženy nejvíce. Nejzřetelněji to bylo vidět na zhroucení lehkého průmyslu, což se promítlo do politické situace a do národnostních vztahů. Roku 1934 sice začala hospodářská krize v Československé republice přecházet do deprese, ale československá ekonomika se z krize zotavovala pomaleji než zbytek světa.⁷ Dopad hospodářské krize se objevil i v literární tvorbě, a to ve formě existenciální úzkosti a hledání smyslu života, což bylo najednou každodenní realitou.

Byly zde již patrné tendence počínajícího nacismu – LUK si detailně všímaly kulturních poměrů v Německu, kde se právě začínala projevovat nacistická moc. Nacionální socialismus (nacismus) je krajně pravicová totalitní ideologie vedená Adolfem Hitlerem a Národně socialistickou německou dělnickou stranou (NSDAP). Nacismus vychází z fašistického státu (vůdcovský princip) a rasistických teorií o nadřazenosti árijské rasy

⁶ BÍLEK, Petr A. *Jazyky reprezentace*. Praha: Akropolis, 2012, s. 23.

⁷ BUCHVALDEK, Miroslav a kol. *Československé dějiny v datech*. Praha: Svoboda, 1986, s. 385.

(rozdíl mezi vyšší a nižší rasou, který vede k likvidaci či ovládnutí nižší rasy). Hitler nastoupil k moci 30. 1. 1933 a stal se říšským kancléřem. Nástup Hitlera k moci přinesl zásadní změny v zahraničněpolitických vztazích mezi Československem a Německem. Zprvu se česká vláda snažila tvářit, že se nic nezměnilo a hlásala, že za celou dobu trvání Československa neměla s Německem žádný vážný konflikt, v čemž chce i nadále pokračovat. Proto také odmítla uzavřít s Polskem pakt proti Německu, protože by tak dala Německu najevo strach z obklíčení. Německé vládní strany podpořily i roku 1934 v prezidentských volbách Tomáše Garrigua Masaryka, protože v něm spatřovaly nejpřednějšího bojovníka za národnostní spravedlnost uplatňovanou i vůči jejich vlastnímu národu.⁸ Postupně ale německý vliv v Československu rostl a objevovaly se snahy rozložit demokratický stát. Roku 1937 Edvard Beneš již ve svých projevech zmiňoval, jak je důležité uspokojit oprávněné německé požadavky.⁹

Po nástupu Hitlera k moci vyvolaly nacistické represe vlny emigrace z Německa. Tito emigranti se setkali v ČSR, především v kulturních a vědeckých kruzích, s porozuměním a solidaritou; vznikla celá řada podpůrných organizací (1933 Šaldův komitét, Výbor pro pomoc obětem fašismu a další), snažících se zmírnit nelehký úděl migrace. Organizace sdružovaly značné množství kulturních a uměleckých představitelů bez rozdílu politické orientace od zakladatelských organizátorů typu F. X. Šaldy či Karla Čapka až k příslušníkům levice, jako byl Josef Hora, František Halas, Jaroslav Seifert, Vladislav Vančura, ale i Jan Čep a další.¹⁰

Díky svému postavení ve střední Evropě bylo Československo postupně obklíčováno fašistickými režimy v Německu, Maďarsku a Polsku, které si ve spolupráci s menšinami Československa (kterých u nás bylo velké množství) budovaly nástroje své antičeskoslovenské politiky.

Od vzniku samostatného Československého státu byl v jeho čele jako prezident Tomáš Garrigue Masaryk. Ten ale 14. 12. 1935 abdikoval a jako svého nástupce doporučil Edvarda Beneše, který byl zvolen 18. 12. 1935. Edvard Beneš byl prezidentem až do roku 1948 (respektive do roku 1938, protože v době tzv. druhé republiky a německé okupace žil v exilu, od roku 1940 byl mezinárodně uznávaným oficiálním exilovým prezidentem a úřadujícím československým prezidentem se stal znovu po osvobození Československa v roce 1945 a byl jím až do roku 1948).

⁸ BRÜGEL, Johann Wolfgang. *Češi a Němci 1918-1938*. Praha: Academia, 2006, s. 312, 325. ISBN 80-200-1440-3.

⁹ BRÜGEL, Johann Wolfgang. *Češi a Němci 1918-1938*. Praha: Academia, 2006, s. 426.

¹⁰ MED, Jaroslav. *Literární život ve stínu Mnichova, 1938–1939*. Praha: Academia, 2010, s. 40-41. ISBN 978-80-200-1823-6.

30. léta se v literatuře projevovala výraznou ideologickou různorodostí (vliv na to měl vztah k tehdejší společensko-politické situaci). *Na jedné straně vzrůstal vliv katolicity a nacionálního tradicionalismu, na straně druhé se do jisté míry tváří v tvář fašismu sbližuje nezvalovsko-teigeovská angažovanost s angažovaností čapkovsko-peroutkovskou.*¹¹ Jako reakce na nástup stalinismu začal v roce 1929 odchod spisovatelů z komunistické strany (KSČ). Takže literatura je rozdělena na pravou a levou stranu, ale tyto pojmy nejsou jasné definovány, spíše se jednalo o osobní vztah autora ke společensko-politickým souvislostem. *Cílem levice v literárním životě byla touha po revoluční proměně společnosti a vznik nového socialistického člověka – to byla nadosobní meta veškeré revolučnosti, tu nemohly ohrozit ani moskevské procesy ve třicátých letech. Naproti tomu pravice v literárním životě (J. S. Machar, R. Medek, J. Holeček, M. Rázus, A. Klášterský, J. Kolman-Cassius, F. X. Svoboda, I. Herrmann a další) neměla žádný teoretický vyhraněný cíl; i ve třicátých letech po smrti Viktora Dyka je jejím tmelem protihradní opozice a integrální nacionalismus, v němž po Dykově vzoru hledala nadosobní přesah. (Výjimkou byli katoličtí tradicionalisté, jejichž představy a nadosobních idejích byly přirozeně zcela odlišné.) Pravice nedokázala vytvořit protiváhu k levicové avantgardě; její nechuť vůči levici se často proměňovala v odpor vůči demokracii samé.*¹²

1.2 Odraz doby v *Listech pro umění a kritiku*

Listy pro umění a kritiku reprezentovaly dobu z pohledu členů redakce. Nejedná se tedy o objektivní reprezentaci, ale je ovlivněna zaměřením časopisu. *LUK* měly blízko ke katolickým spisovatelům, což se projevuje důrazem na tradicionalismus a nacionalismus. Vliv to má i na postoj redakce ke Karlu Čapkovi, Josefu Čapkovi, Ferdinandu Peroutkovi a T. G. Masarykovi.

Časopis *Listy pro umění a kritiku* vycházel jako čtrnáctideník od února do prosince (kromě měsíců července a srpna) každý druhý a čtvrtý čtvrtek v měsíci (ročník měl tedy dvacet čísel). Fučík se vyjádřil, co jej vedlo k založení *Listů pro umění a kritiku*. Dle něj na to mělo vliv, že Vilém Závada po pádu nakladatelství Otakara Štorcha-Mariena přišel o práci

¹¹ MED, Jaroslav. *Literární život ve stínu Mnichova, 1938–1939*. Praha: Academia, 2010, s. 30.

¹² MED, Jaroslav. *Literární život ve stínu Mnichova, 1938–1939*. Praha: Academia, 2010, s. 33.

redaktora *Rozprav Aventina*, takže se stal odpovědným redaktorem nově vzniklého kulturního časopisu.¹³ K spoluzakladatelům patřil dále i právník Pavel Levit.

První dva roky redigoval Bedřich Fučík, další ročníky jej nahradil Vilém Závada. Rozměr časopisu byl přibližně velikosti A5. V prvním ročníku se vždy na konci časopisu objevovala karikatura Františka Bidla. *Když jsem začal vydávat ve spolupráci s Halasem, Zavadou a Pavlem Levitem Listy pro umění a kritiku, byl Franta pravidelným karikaturním komentátorem našich literárních výpadů i obran či některých, viděno z dnešní perspektivy a řečeno po vančurovsku, „uměleckých tahaček“.*¹⁴ Grafický vzhled prvního ročníku časopisu navrhl Jindřich Štýrský a další ročníky František Muzika. První ročník se od dalších ročníků graficky lišil, ale stále si zachovával společné to, že na titulce byli napsáni všichni autoři aktuálního čísla, změnilo se logo časopisu (rozdíl ve vzhledu viz přílohy). Vedení *Listů pro umění a kritiku* se také snažilo o jiný koncept časopisu. *V druhém ročníku změnila redakce formát, protože jí připadal – podle toho, co psal Fučík S. K. Neumannovi – „hrozně akademický tak jako jejich obsah. Snažíme se z té upatlanosti minulého ročníku nějak dostat, ovšem v dnešní roztržitém je to zatracená práce.“ Zakladatelé měli na mysli literárně a esteticky vyspělé čtenáře, neboť v Listech chtěli dát kritice a esejistice větší prostor než původní či přeložené poezii a próze.*

*„Listy nemohou být Tvar,“ psal Bedřich Fučík hned na počátku, v červnu 1933, Miloši Dvořákovi. To upozornění však platilo i pro ostatní přispěvatele Tvaru, kteří se po dvouleté odluce scházeli v novém časopisu, tušíce v prohlubující se deziluzi z levicové avantgardy velkou příležitost pro křesťanskou spirituální kulturu.*¹⁵

Na počátku třicátých let měl literární katolicismus značnou podporu od komunistů (konkrétně Halas, Nezval, Hořejší atd.). Prostor katolickým autorům byl dán i v *Listech pro umění a kritiku*, které tak na *Tvar* navázaly.¹⁶ Viz tabulka v příloze, která ukazuje, že všechny katolické revue mají základ v *Rozmachu* a dle svého zaměření se dále vyvíjí. *Tvar* a *LUK* patří mezi literární časopisy. Časopis *Tvar* byl literární a umělecký měsíčník, který vycházel mezi lety 1927 a 1932. Jednalo se o první počín generace Bedřicha Fučíka, který stál v jeho čele.¹⁷ Dále zde přispívali např. J. Čep, J. Deml, J. Durych, F. Halas, V. Nezval, J. Seifert, V.

¹³ FUČÍK, Bedřich, Vladimír BINAR (ed.) a Mojmir TRÁVNÍČEK (ed.). *Čtrnáctero zastavení*. Praha: Melantrich, 1992, s. 266. ISBN 80-7023-109-2.

¹⁴ FUČÍK, Bedřich, TRÁVNÍČEK, Mojmir a Vladimír BINAR (eds.). *Setkávání a mínění*. Praha: Melantrich, 1995, s. 223. ISBN 80-7023-205-6.

¹⁵ SAK, Robert. *Život na vidrholci: příběh Bedřicha Fučíka*. Litomyšl: Paseka, 2004, s. 139. ISBN 80-7185-670-3

¹⁶ SAK, Robert. *Život na vidrholci: příběh Bedřicha Fučíka*. Litomyšl: Paseka, 2004, s. 47.

¹⁷ PUTNA, Martin C. *Česká katolická literatura v kontextech, 1918-1945*. Praha: Torst, 2010, s. 1155. ISBN 978-80-7215-391-6.

Vančura, T. Vodička a V. Závada. „Tvar“ měl znamenat protiklad beztvarosti, kterou najdeme v beletrii. Pro autory *Tvaru* to znamenalo, že se soustředí na samotné dílo, které má mluvit za spisovatele, o osobách autorů se v *Tvaru* nepíše. Dále „tvar“ znázorňuje nejen vnější formu, ale i vnitřní (duchovní řád).¹⁸ V *Listech pro umění a kritiku* se také hledá „tvar“ a řád. Ale je znát, jak původní úmysl věnovat se „tvaru“ literatury a metodám jeho zkoumání slábne v reakci na stále temnější poměry v Evropě a do popředí se dostávají otázky, které se zabývají národem atd.¹⁹

Do *Listů pro umění a kritiku* přispívaly skoro všechny důležité osobnosti této doby. Nejednalo se o žádný okruh pravidelných autorů, ale byla to směs různých směrů. Stávalo se také, že měl spisovatel v *Listech pro umění a kritiku* za celou dobu trvání časopisu jen jediný článek. Konkrétně sem přispívali např. Jan Čep, Albert Vyskočil, Jan Zahradníček, Rudolf Černý, Miloš Dvořák, Roman Jakobson, Jan Mukařovský, F. X. Šalda, Vilém Mathesius, Timotheus Vodička, René Wellek a mnoho jiných. Někteří autoři ale do *LUK* přispívat nechtěli. Jednalo se například o Arne Nováka, který byl samotným Fučíkem pozván ke spolupráci. Tu ale odmítl, že k *Listům pro umění a kritiku* nemá důvěru, protože je v nich podle něj přemíra *estétského diletantství, později však příspěvek přislíbil*.²⁰ Jeho jediný článek *Problematika, prožitek, intensita* se objevil ve 4. čísle 2. ročníku, a to jako příspěvek do ankety na téma česká jazyková kultura a společenský smysl literatury. Anketa se zabývala otázkou, jak česká literatura reaguje na společenské dění. Jelikož se vyskytují výtky, že se literatura odtrhla od problémů lidí a že o autorech není v mimoliterárním veřejném životě skoro slyšet. Arne Novák píše o tom, že autoři nemusí zasahovat do veřejného a politického života, ale žít intenzivně a tuto intenzitu přenést do svých děl. Díla nemusí zobrazovat aktuální přítomnost a její problémy. Konkrétně to ukazuje na příkladu Olbrachtova *Nikoly Šuhaje*, kde není skoro vůbec dobová problematika, ale dílo je to velmi kvalitní a naopak ubohá kvalita *Anny proletárky*, která je ale velmi aktuální.²¹

Texty v *Listech pro umění a kritiku* byly převážně ve dvou stylech. Převládalo zde interpretační hledisko katolické spirituality, podle které je dílo hodnoceno jako duchovní a metafyzické (Rudolf Černý, Miloš Dvořák, Bedřich Fučík, Timotheus Vodička a Albert Vyskočil). A dále lingvisticko-strukturální analýza textu, kterou ve třicátých letech formuloval Pražský lingvistický kroužek (Roman Jakobson, Jan Mukařovský a René Wellek).

¹⁸ PUTNA, Martin C. *Česká katolická literatura v kontextech, 1918-1945*. Praha: Torst, 2010, s. 1157-1158.

¹⁹ PUTNA, Martin C. *Česká katolická literatura v kontextech, 1918-1945*. Praha: Torst, 2010, s. 1162.

²⁰ SAK, Robert. *Život na vidrholci: příběh Bedřicha Fučíka*. Litomyšl: Paseka, 2004, s. 139-140.

²¹ NOVÁK, Arne. *Problematika, prožitek, intensita*. *Listy pro umění a kritiku*. 22. 3. 1934, roč. 2, č. 4, s. 80-81.

Díky tomu, že *LUK* nebyly vyhraněné a společně tam vedle sebe působily různé literární směry, tak to vedlo k vzájemnému lepšímu porozumění katolických a „nekatolických autorů“. Je to vidět například na studiích Josefa Hory *Několik poznámek k dílu Jaroslava Durycha a Jan Zahradníček a jeho cesta k Bohu* od Pavla Fraenkla.²²

Velký prostor byl dán evropské esejistice, převážně obecným filozofickým otázkám umělecké tvorby (Paul Claudel, Thomas Stearns Eliot, André Gide, José Ortega y Gasset, Rainer Maria Rilke a Paul Valéry). *Listy pro umění a kritiku* se zabývaly soudobým českým i evropským divadlem, filmem a hudbou. Významná byla například studie Jana Mukařovského *K estetice filmu*. Výtvarnému umění se tolik nevěnovaly. Ale například názory V. V. Štěcha na tehdejší výtvarné umění v článku *Růžová záře nad Paříží* vyvolaly díky své kritické otevřenosti velký rozruch.

Listy pro umění a kritiku jsou sice vzorníkem současných literárně kritických metod (strukturalismus Mukařovského a Wellka, Václavkův marxistický sociologismus, Černého šaldovství a titanismus, Fischerova psychologie literatury, katolická kritika...), ale ve skutečnosti v nich není žádná rozprava mezi představiteli jednotlivých metod o metodě. Každý z nich si píše o tom svém a vzájemně na sebe nereagují. Chybí zde například dialog mezi katolickými kritiky a strukturalisty. Autoři textů zde stojí vedle sebe a nikoliv společně.²³ Tyto teorie ani nemají v *Listech pro umění a kritiku* žádný vývoj nebo strukturu. Občas se nějaká studie objeví, ale časem jich je stále méně, takže je zde jejich znatelný úpadek. Poukazuje to na konzervativnější ráz časopisu, který se brání polemikám.

I když do *Listů pro umění a kritiku* přispívala řada autorů různých literárních názorů, tak se nejednalo jen o přehledku slavných jmen. Ale redaktoři (Bedřich Fučík a později Vilém Závada) dokázali dát jednotlivým číslům (popřípadě celým ročníkům) velké spojující téma.²⁴ První ročník se dá považovat za „negativní“. Nejprve se jednalo o kritiku čapkovské skupiny (včetně F. Langera a J. Kodíčka), dále kritika fungování Národního divadla. Patří sem i polemika mezi Milošem Dvořákem a Ferdinandem Peroutkou kvůli Peroutkovu pojetí Otokara Březiny. Když pak Václav Černý doprovodí svůj výběr ukázek z pamfletů Léona Daudeta komentářem: „Rány, jimiž míří proti svatostánku francouzské kulturní oficióznosti a jeho veličinám jsou (...) se sympatií sledovány všude tam, kde – ať na krajní pravici, ať na levici – ještě neplatí v umění politické čachraření, peníze a úřední placet“²⁵ – jsou to slova

²² PUTNA, Martin C. *Česká katolická literatura v kontextech, 1918-1945*. Praha: Torst, 2010, s. 1163.

²³ PUTNA, Martin C. *Česká katolická literatura v kontextech, 1918-1945*. Praha: Torst, 2010, s. 1162-1164.

²⁴ PUTNA, Martin C. *Česká katolická literatura v kontextech, 1918-1945*. Praha: Torst, 2010, s. 1161.

²⁵ ČERNÝ, Václav. Poznámka k překladu z Léona Daudeta. *Listy pro umění a kritiku*. 1934, roč. 2, příloha Informace, s. 95-96.

*vědomě evokující analogickou situaci domácí a speciálně situaci Listů pro umění a kritiku, právě jen s tou výjimkou, že se Listy pro umění a kritiku vyjadřují v žánru kritické analýzy, nikoli pamfletu.*²⁶

Článek *Jiří Wolker po desíti letech* ovlivnil celý druhý ročník, který se tak stal „wolkerovským“. Wolkerovská kauza byla uzavřena článkem *Obrana Jiřího Wolkeru*, který byl podepsán jen písmenem „L“ = *Listy pro umění a kritiku*. V něm redakce reagovala na polemiky, které vznikly po prvním článku.

Třetí ročník se věnoval převážně vztahu nacionalismu a literatury. Ve čtvrtém ročníku bylo stěžejní 100. výročí úmrtí K. H. Máchy a A. S. Puškina. Poslední ročník byl nejspíše plánován jinak, ale významně ho ovlivnila tři úmrtí – F. X. Šaldy, T. G. Masaryka a V. Tilleho.²⁷

V *Listech pro umění a kritiku* se objevovala řada článků, které reagovaly na aktuální dění. Jednalo se o různá výročí, reakce na problémy ve společnosti, úmrtí atd. Při úmrtí významných osobností vyšla například titulní strana se smuteční úpravou (to se týkalo F. X. Šaldy a Václava Tilleho), dále jim byl věnován různě velký prostor. Někdy se jednalo jen o zmínku v jednom článku, jindy jim byla věnována celá čísla (např. T. G. Masarykovi se věnovalo celé 12. číslo v 5. ročníku, Václavu Tillemu se věnovala čísla 13-15 v 5. ročníku, nejvíce prostoru ale dostal po své smrti F. X. Šalda, jemuž byla věnována v 5. ročníku čísla 5-8). Rozdíl byl i v zaměření článků, konkrétně u Šaldy, kterého si redakce velmi vážila, byly všechny články pochvalné a oslavovaly Šaldův přínos české literatuře.

Dále i skoro 20 let po osamostatnění Československého státu zde byla stále aktuální otázka češství, našeho postavení ve světě a o vedení státu (viz podkapitola 1.3 *Listy pro umění a kritiku a samostatný Československý stát*). Další aktuální téma bylo o počínajícím nacismu v Německu a jeho dopadu na německou literaturu (viz podkapitola 1.4 *Listy pro umění a kritiku a nacismus*).

V *Listech pro umění a kritiku* se objevovaly i pravidelné rubriky. V prvním ročníku se na konci každého čísla objevovala rubrika *Ano a ne*. Jednalo se v ní o krátké zamyšlení nad tehdejšími problémy a aktualitami. Byla vytvořena proto, že se redaktorům nelíbilo, že se věci nenazývají pravými jmény, ale raději se různě obcházejí. A také, jak vše ztrácí svou hodnotu a vychvaluje se kýč. „Ano a ne“ v názvu rubriky znamená, že se například k jednomu autorovi dá vyjádřit oběma pohledy.

²⁶ PUTNA, Martin C. *Česká katolická literatura v kontextech, 1918-1945*. Praha: Torst, 2010, s. 1162.

²⁷ PUTNA, Martin C. *Česká katolická literatura v kontextech, 1918-1945*. Praha: Torst, 2010, s. 1161-1162.

Dále je v této rubrice i prostor pro reakci na články z předešlých čísel. Což se objevuje hned ve druhém čísle prvního ročníku, kde se Bedřich Fučík znovu vyjadřuje ke svému článku o Františku Götzevi z prvního čísla, protože mu na něj prý přišlo několik reakcí, kde mu bylo vytknuto, že je osobní, k čemuž se Fučík vyjadřoval, že nikoliv. S tímto nařknutím se Fučík setkal i v Götzeově reakci na článek z *Listů pro umění a kritiku*, která vyšla v *Národním osvobození* dne 19. února 1933. Ale Fučík zde píše, že si za svými názory na Františka Götze stále stojí a doplňuje je ještě dalšími fakty.

Od druhého ročníku se v *Listech pro umění a kritiku* objevuje pravidelně také kulturní zpravodaj, který informuje o významných kulturních událostech v tehdejším Československu i v zahraničí. Ve druhém ročníku měl formu přílohy se zvláštním, průběžným stránkováním a od třetího ročníku se změnil v pravidelnou rubriku. Nejčastěji se v něm objevují recenze na aktuální knihy, divadelní hry, filmy a výstavy.

V každém čísle *Listů pro umění a kritiku* se objevovaly ukázky poezie a prózy. Prostor byl dáván především básníkům a prozaikům, kteří vydávali své knížky v nakladatelství Melantrich. Ale sám Bedřich Fučík se hájil, že LUK nevznikly jen proto, aby sloužily jako reklama pro autory Melantricha.²⁸ Z původní české básnické tvorby zde nalézáme příspěvky zejména těch básníků, jejichž dílo patřilo k vrcholům české meziválečné poezie (F. Halas, V. Holan, J. Hora, F. Hrubín, J. Seifert, J. Zahradníček, V. Závada), z přeložené poezie pak převážně básně významných představitelů moderní evropské lyriky (T. S. Eliot, V. Chlebnikov, M. Jacob, B. Pasternak, R. M. Rilke, P. Valéry aj.). Většinu prozaických příspěvků tvořily povídky nebo úryvky z románových děl českých autorů (B. Benešová, J. Čep, J. Durych, E. Hostovský, M. Majerová, K. Nový, I. Olbracht, V. Vančura).²⁹ Například Vladislav Vančura přispíval svou prózou do časopisu pravidelně, mezi lety 1934 a 1935 byly otištěny čtyři jeho příspěvky. Ivan Olbracht měl v prvním čísle otištěnou ukázkou z knihy *Nikola Šuhaj loupežník*, dále části *Hor a staletí* a *Goleta v údolí*. Objevil se zde i Olbrachtův překlad Thomase Manna *Josef a bratři jeho*. Jan Čep měl v sedmém čísle v roce 1933 úryvek z chystaného románu *Jakub Kratochvíl* a Egon Hostovský zde publikoval svého *Žháře*.

Bedřichu Fučíkovi se nelíbilo, kam *Listy pro umění a kritiku* spějí, bylo v nich sice mnoho článku o divadle a filmu, ale nebylo tam dost literární kritiky, esejů a recenzí. Požádal tedy Miloše Dvořáka, Alberta Vyskočila a Rudolfa Černého, aby na tom zapracovali. Ti s tím ale z nedostatku času moc nesouhlasili, tak se snížil rozsah časopisu o osm stran a na podzim

²⁸ FUČÍK, Bedřich. Nakladatelství Melantrich. *Listy pro umění a kritiku*. 1934, roč. 2, příloha Informace, s. 64.

²⁹ FORST, Vladimír (ed.). *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce*. Praha: Academia, 1993, s. 1195. ISBN 80-200-0345-2.

roku 1936 Fučík řekl, že *LUK* další rok zruší. Čekal je tedy stejný osud jako *Tvar*. Nakladatelský časopis *Hovory o knihách* (řídil jej Václav Kaplický), který začal vycházet v roce 1937, nemohl *LUK* nahradit. Jednalo se o čtrnáctideník, který se věnoval informacím o nové produkci nakladatelství Melantrich. *Listy pro umění a kritiku* velmi chyběly Václavu Černému, proto mezeru vyplnil založením *Kritického měsíčníku*. Ten vycházel mezi lety 1938-1948, ale byl zrušen komunisty.

Po zániku časopisu se k tomu vyjádřil Julius Fučík v *Tvorbě*, že jej není proč postrádat, neboť to byl jen monstrózní pokus o spojení nakladatelského listu s velmi jednostrannou jezuitskou kritičností.³⁰ *Nedělní list* reagoval na zánik *Listů pro umění a kritiku* tím, že toho bude litovat jen hrstka literárních snobů.

I v současnosti se objevuje v tisku zmínka o *Listech pro umění a kritiku*. Ve *Svobodném slově* L. H. Augustin píše v článku *Výročí melantrišské revue*, že *LUK* byly jeden z nejvýznačnějších časopisů i z hlediska historického. Podle Augustina byl důvod ukončení vydávání časopisu nepříznivá finanční situace. Po 2. světové válce se o jejich znovuoobnovení snažil Jindřich Chalupecký, ale vyšlo jen pár čísel.³¹ V *Katolickém týdeníku* zavzpomínal Jaroslav Med na Bedřicha Fučíka. Konkrétně se zmiňuje o tom, že byl Fučík nakladatelský génius, jeho úspěch tkvěl v tom, že se obklopil schopnými lidmi. Dokázal i v neklidných letech ovlivněných hospodářskou krizí mít zisk a vydávat kvalitní literaturu. Aby přiblížil literaturu široké veřejnosti, tak vydával lidovou knižnici (tituly kvalitních autorů za mimořádně nízké ceny). Fučík dokázal dobře zacházet se ziskem, v Melantrichu vydal např. ohromný bestseller *Na západní frontě klid* od E. M. Remarqua a díky tomu získal prostředky na *Listy pro umění a kritiku*, které byly dle Meda jedním z nejlepších literárních časopisů, jaký kdy u nás vycházel.³²

1.3 *Listy pro umění a kritiku* a samostatný Československý stát

Listy pro umění a kritiku se stále zabývaly osamostatněním Československa, které proběhlo 28. října 1918. Častá zde byla otázka češství, naše postavení ve světě a vedení státu. Češstvím se zabývaly články převážně ve 3. ročníku. V prvním textu se F. X. Šalda zabýval češtvím a Evropou. *O nás se říkává, že jsme cosi jako židé nebo Japončáci Slovanstva, lidé*

³⁰ SAK, Robert. *Život na vidrholci: příběh Bedřicha Fučíka*. Litomyšl: Paseka, 2004, s. 142.

³¹ Augustin, L.H. Výročí melantrišské revue. *Svobodné slovo*, příloha *Slovo na sobotu*. 1993, 49 (211), s. 2. ISSN 0231-732X.

³² PRINZ, Jiří. Byl pro mě studnicí ohromných vědomostí... *Katolický týdeník*. 2010, 21 (1), s. 4. ISSN 0862-5557.

*převážně strážliví, hbití a obratní vykořisťovatelé cizích objevů, lidé dedukce a kombinace. Nu, to je pojetí velmi jednostranné, které jistě nezasahuje středu naší bytosti. Jakápak strážlivost, když máme takové zjevy, jako jsou mistr Třeboňský, Mácha, Zeyer, Březina, Smetana a Janáček, lidi čisté obraznosti tvůrčí? Naše národní kultura není epigonská, rostla jako každá jiná národní kultura ze žhavého středu naší bytosti. Selství v nejširším slova smyslu, člověk země a jejích prací, bylo jeho nositelkou a vytvářečkou; ne šlechtic, ne rytíř, a méně i měščík a clericus než na západě.*³³ To má své výhody i nevýhody. Výhoda je, že se dříve a více než jinde účastnily kulturního života široké lidové vrstvy. Ale za velkou nevýhodu bylo považováno, že se proto často zanedbávala forma. K celkovému češství ale ještě nelze mnoho říci, protože se moderní češství teprve tvoří. Někteří naši jedinci pronikli již na západ, kde zanechali kladný dojem, ale i tam jsme stále považováni za maloměšťáky (což není ale tak úplně neopodstatněné). Musíme tedy získat více sebevědomí, abychom se vyrovnali těm, kteří nás ve světě reprezentovali v minulosti (během gotiky, baroka a doby obrozenecké).

V prvním čísle třetího ročníku byla otištěna i část studie *Češství v Evropě* od Jaroslava Durycha, která byla roku 1936 vydána knižně. *Je to ukázka smíru nacionality s katolicismem; tento smír sehraje o něco později důležitou roli v druhorepublikovém kulturním kontextu. Durych, odvolávaje se na stálou přítomnost svatováclavské tradice v českém duchovním prostoru, oslavuje český národ za jeho duchovní velikost, předurčující jej k velkým úkolům. Národ je pro něho především hodnotou mravní, o své příslušníky musí pečovat mravně i hmotně, protože ho k tomu zavazují jeho svatováclavské křesťanské kořeny. Češi byli podle Durycha od husitských dob duchovní laboratoří Evropy a nejpevnější hrází proti germánskému vlivu – nositeli protestantské hereze. Cíl a smysl této Durychovy brožury je zřejmý: chápe národ v intenzích křesťanské spirituality jako duchovní hodnotu a chce jej za každou cenu vytrhnout z účelové uzurpace konzervativní pravici, hlásající nacionalismus s ateisticko-fašizujícím přízvukem. Syntézou nacionality s katolicitou tak Jaroslav Durych vyznačil jeden z důležitých konstitutivních ideových prvků druhorepublikové kulturní a literární atmosféry.*³⁴ Podle Jaroslava Durycha byl český národ pro Němce v dějinách spíše učitelem než žákem. Dosažením samostatnosti, ale náš národ ztratil výhody svého pasivního postavení a stal se předmětem kritiky. A na to nebyl úplně připraven. Nejsme jen česky mluvící Evropané, ale především Češi se svébytnou povahou, takže se musíme zabývat i duchem národa (nejen byrokracií).

³³ ŠALDA, F. X. Češství a Evropa. *Listy pro umění a kritiku*. 31. 1. 1935, roč. 3, č. 1, s. 2.

³⁴ MED, Jaroslav. *Literární život ve stínu Mnichova, 1938–1939*. Praha: Academia, 2010, s. 53–54.

Katoličtí autoři měli výhrady ke vzniku samostatného Československého státu, byli proti masarykovskému realismu. Myšlenkově s Tomášem Garrigueem Masarykem nesouhlasili. Rozpor mezi katolíky a Masarykem zapříčinil i Masarykův názor, že by se měl církvi odebrat majetek. Masaryk hlásal antitezi teokracie versus demokracie. *Teokracie je společenský řád, který roste z katolicismu (nebo z pravoslaví) a znamená aristokratismus, pasivitu neprivilegovaného jedince, mravní dekadenci a žádá si revoluci. Demokracie naopak roste z protestantství – zvláště z kalvinismu – a znamená aktivitu, mravnost a pokojný sociální pokrok.*³⁵ Před válkou s Masarykovými názory polemizovala velká část české veřejnosti, důvody byly různé, jednalo se například o vyvrácení pravosti *Královédvorského* a *Zelenohorského rukopisu*. Katolíkům konkrétně vadilo, že Masaryk formálně přestoupil k protestantismu, české dějiny postavil na spojení reformace a obrození, odmítl všechny tradiční církevní atributy náboženství a roku 1906 se pustil do otevřeného konfliktu s českým kněžstvem.³⁶ Katolická církev podporovala monarchii a Rakousko-Uhersko, s čímž většina veřejnosti nesouhlasila. To vedlo ke sporům mezi Československým státem a katolickou církví.

Ve 2. čísle 1. ročníku vyšel článek *Potřeba kulturní revise* od J. L. Fischera, který se zabýval T. G. Masarykem. Fischer tvrdí, že u Masaryka bylo nejpodstatnější jeho pojetí tzv. „české otázky“, což ve zkratce znamená navazování na českou reformační tradici. Zde Masaryk pokračuje v programu Františka Palackého. Pro oba je vrcholem české reformace Jednota bratrská. Fischer mu vyčítá jeho přístup k české vědě. Dokud v jeho činnosti převládal pozitivistický zřetel, tak byl považován za vůdce mladých českých vědců. Jakmile se však ukázalo, že jeho myšlení směřuje za meze pozitivismu a pouhé vědecké kritiky, tak se od něj začne vědecká základna odvracet. Jeho místo předního českého pozitivisty nahradil František Krejčí. Podle Fischera je problém, že národ ve skutečnosti nežije minulostí. Smysl jeho usilování musí být stále nově vytyčován. Není proto podstatné pátrat po tom, jaká je česká národní tradice (zda svatováclavská, husitská, nebo obrozenecká). *Ale nově promyslet celé historické dějství národní, nyní již bez afektivních vlivů a bez moralizujících zřetelů, jimž byly vystavovány pokusy dosavadní, jednak a zejména tvořit, nebo chcete-li, dotvořovat předchozí národní tradici tradicí novou, novým národním programem.*³⁷

Ač redakce s Masarykovými názory nesouhlasila, tak si uvědomovala významnost jeho osobnosti, dokázala, že si ho vážila a při jeho úmrtí (14. 9. 1937) mu v *Listech pro umění*

³⁵ PUTNA, Martin C. *Česká katolická literatura v kontextech, 1918-1945*. Praha: Torst, 2010, s. 220.

³⁶ PUTNA, Martin C. *Česká katolická literatura v kontextech, 1918-1945*. Praha: Torst, 2010, s. 219.

³⁷ FISCHER, J. L. *Potřeba kulturní revise*. *Listy pro umění a kritiku*. 9. 3. 1933, roč. 1, č. 2, s. 40-41.

a kritiku věnovala ve 12. čísle 5. ročníku značný prostor. Všechny články tohoto čísla byly pochvalné a vyzdvihovaly Masarykovy zásluhy. V úvodu byla Seifertova smuteční báseň s názvem *Masarykova růže*. Dále se nad jeho úmrtím zamyslel Albert Pražák. Podle Pražáka měl Masaryk umění rád a považoval jej za důležité zlepšení života. V oblíbě měl především poezii. Důležité pro něj bylo, aby byl člověk veden k umění již odmala, a to rodinou a školou. Škola nemá vzdělávat jen mozek, ale právě zušlechťovat i uměním. Sám Masaryk tvrdil, že ho o osobnostech a událostech více poučila poezie než věda. Vědecké poznání mu přijde věčně nestálé a nejisté, potřebuje stále nové opravy a doplnění. Oproti tomu umělecké poznání je přesné a jedinečné. Z umění měl rád literaturu, hudbu, výtvarné umění, moc nevyhledával drama, to mu přišlo vyjma Shakespeara málo pravdivé. Dále mu nevyhovovala tehdejší architektura.

Celý život Masaryk studoval literaturu. Obdivoval například Goetheho, Shakespeara, Puškina a Byrona. Do české literatury Masaryk moc nepronikl, z našich spisovatelů jej zaujali jen Kollár, Mácha, Němcová, Havlíček, Neruda, Machar, Bezruč a Březina. Česká literatura mu přišla v porovnání se světovou málo hluboká. Masaryk se postavil proti romantismu, protože mu přišel příliš katolicky fantastický, smyslný a melancholický. Nad katolický umělecký názor kladl názor protestantský, připadal mu jasnější a čistší. Nesouhlasil také s dekadencí a naturalismem. Masaryk si neuvědomoval, že tím, že odsuzoval romantismus, tak se dotkl základu našeho slovesného umění. Naopak realismus měl Masaryk rád.³⁸

Pavel Fraenkl se v článku *T. G. Masaryk v duchovním životě československém* zamýšlí nad tím, čemu se Masaryk věnoval. Podle Fraenkla jako první spojil noetický problém subjektivismu a objektivismu s jedním z nejožehavějších problémů sociologickým, to jest s bolestivým společenským jevem sebevražednosti. Dále se Masaryk zabýval svobodou, ať již svobodou osobní, nebo kolektivní. Co jiného je také sebevražda, než svoboda volně naložit se svým životem bez ohledu na své bližní. Masarykovo myšlení se vyznačovalo na jedné straně teorií poznání a na druhé životní praxí, obojí uvedené do souvztažnosti. Masaryk věřil v nesmrtelnost lidské duše. Byl to bojovník proti dekadenci kulturní, mravní i politické a také velký kritik vůči společnosti (naší i evropské). Důležitá pro něj byla svoboda, pravda, spravedlnost. Masaryk byl největším požehnáním, které zrodilo Československo.³⁹

V textu *Masaryk podněcovatel* psal Antonín Grund o tom, jaký měl Masaryk široký rozhled. Ale konkrétně se Grund zamýšlel nad Masarykovým vztahem k českému dějepisu

³⁸ PRAŽÁK, Albert. T. G. Masaryk (K jeho názorům na umění, hlavně slovesné). *Listy pro umění a kritiku*. 23. 9. 1937, roč. 5, č. 12, s. 297-314.

³⁹ FRAENKL, Pavel. T. G. Masaryk v duchovním životě československém. *Listy pro umění a kritiku*. 23. 9. 1937, roč. 5, č. 12, s. 315-318.

literatury. Podle něj měl Masaryk literaturu rád již od mládí, ale toto pouto sílilo věkem a jeho růstem ve filosofa, protože až znalost literatury mu dovolovala nahlédnout do duše spisovatele. Masaryk společně s filologem Gebauerem a historikem Gollem odhalili, že *Královédvorský* a *Zelenohorský rukopis* jsou falza, což vyvedlo národ z romantického klamu o své minulosti a prohloubilo to kritické metody nově formované vědy literárně historické. Velkou zásluhu na budování literární historie měly i oba Masarykovy časopisy, tj. *Athenaeum* (1884-1893) a *Naše doba* (1893-1944). Dále stál Masaryk i u zrodu *Ottova slovníku naučného* (česká encyklopedie z roku 1888-1909) a řídil přípravné práce na něm. Masarykovy pracovní metody spočívají v tom, že se zabývá především myšlenkovým obsahem, ale dále i formálními prvky (jazyk, volný verš, metrika symbolistů atd.). Rozbory děl v monografiích musejí být podle Masaryka důkladné. Z Masarykových námětů těžila naše první škola literárně historická, Masaryk viděl vznikat české literární dějiny.⁴⁰

Z velkého množství článků, které se osamostatněním Československa zabývaly, vyplývá, že se jedná o stále důležité téma (ač to nastalo před necelými dvaceti lety). Redakce podporovala samostatný stát, bylo pro ni důležité uvědomění si svého češství. Jako národ jsme si svou vlastní kulturu zatím vytvářeli, ale určitě máme na co navazovat z naší minulosti. Redakce apelovala na to, aby náš mladý národ byl hrdý a nebál se být světovým. Ač katoličtí spisovatelé s osamostatněním našeho státu příliš nesouhlasili, tak to na stránkách *Listů pro umění a kritiku* není znát, neobjevuje se zde žádná kritika toho, že jsme se odpoutali od Rakouska-Uherska. Ale jiná věc je tehdejší vedení státu v čele s T. G. Masarykem. Na jeho demokratickou podobu státu se redakce *LUK* dívá značně kriticky. Ale i samotné *Listy pro umění a kritiku* zmiňují, že se nemáme věnovat tolik byrokracii, ale zaměřit se spíše na kulturní rozkvět.

1.4 Listy pro umění a kritiku a nacismus

Sílicí vliv nacismu v Německu patří nejspíše k nejvýznamnějším událostem, které reprezentují dobu 30. let. *Listy pro umění a kritiku* na tehdejší politické poměry v Německu musely tedy také reagovat. Již od prvního čísla v roce 1933 se zde objevují články, které nesouhlasí s německým režimem. Odlehčeně si z toho dělal legraci František Bidlo ve své karikatuře *Umění v dnešním Německu* ve 3. čísle 1. ročníku (viz přílohy).

⁴⁰ GRUND, Antonín. Masaryk podněcovatel. *Listy pro umění a kritiku*. 23. 9. 1937, roč. 5, č. 12, s. 318-322.

Vyhlášení papežské encykliky⁴¹ 14. března 1937, kde je vyjádřen silný odpor vůči novopohanským praktikám nacistického režimu, jejich nadřazenosti atd., vedlo k tomu, že katoličtí spisovatelé mají ve 30. letech výhrady nejen proti liberální demokracii, proti masarykovskému humanismu, ale i nacismu a Adolfu Hitlerovi. Naopak katolíkům zase bylo vyčítáno, že odvádějí umělce od soudobé skutečnosti k mystice a spiritualismu. Jelikož měli katoličtí spisovatelé spíše pravicové politické postoje a někteří z nich dospěli až k militantnímu nacionalismu, antisemitismu a fašismu, tak museli po 2. světové válce své postoje často vysvětlovat.⁴²

Zaujalo mě, jak *LUK* již od začátku svého vydávání upozorňují na nebezpečí, které se v Německu začíná projevovat. Z článků je vidět, jak vládnoucí strana ovlivňovala veškeré sféry lidského života. A v textech často bývá položena otázka, jak asi tato situace bude pokračovat, ale vždy je tam znát naděje, že snad tak radikální řešení nenastane. Dnes již víme, že tady se *LUK* mýlily. Tyto články najdeme v *Listech pro umění a kritiku* po celou dobu jejich existence.

První zmínka v *Listech pro umění a kritiku* o skutečnosti v Německu byla v rubrice *Ano a ne* ve 3. čísle 1. ročníku. Upozorňují tam na brutální praktiky ve věcech kulturních a duchovních, které provází nový pořádek ve státě. Již si uvědomují nebezpečí, které plyne od nového vůdce. Redakci se nelíbí, jak je najednou považováno vše neněmecké za špatné, umělci jsou nahrazeni lidmi, kteří se vyznačují jen svou oddaností k vůdci. Zmínka je zde i o Hitlerově *Mein Kampf*. Redakci děsí vliv moci na lidskou mysl. Chyba je i na straně neaktivních intelektuálů, kteří se více věnovali svému dílu než okolnímu dění.

Mezi články, které se nacismem zabývaly, patří například *Universita* Václava Tilleho. Hodnotí zde tehdejší počínání univerzit ohledně židovské otázky. Porovnává zde přístup francouzské a německé univerzity. Ve Francii si velmi váží židovského profesora německého původu Einsteina (tvůrce teorie relativity), takže mu zřídili zvláštní stolicí na Collège de France v Paříži. Dále také zrušili všechny poplatky, aby tak vysoké školy byly volně přístupné všem studentům, kteří se prokážou schopností a snahou se vzdělávat. Naopak německá vláda odstranila mnoho univerzitních profesorů jen proto, že byli židovského původu, nebo proto, že jejich smýšlení nebylo shodné se smýšlením tehdejší vlády. Omezila také počet studentů neárijského a neněmeckého původu. Na tomto textu je dobře vidět, jak moc ovlivňovala vláda život na vysokých školách (univerzity přestávají být samostatnými útvary) a jak byl odlišný

⁴¹ Jedná se o papežský okružní list, který byl adresován původně biskupům, ale dnes zpravidla i kněžím a věřícím na celém světě.

⁴² MED, Jaroslav. *Literární život ve stínu Mnichova, 1938–1939*. Praha: Academia, 2010, s. 37–41.

přístup ke vzdělání během stejné doby dvou západních evropských států. Francie chce sama sobě i celému světu ukázat, že i v této kritické době je pro ni důležité vzdělání a svoboda univerzit. Vítá mezi sebou cizince (viz Einstein), protože to přináší rozmnožení tvůrčí činnosti. Zato Německo se rozhodlo udělat ze svých univerzit nástroj k uniformování ducha podle vůle svého vedení. Neuvědomují si ale, že násilím lze vynutit výrobu, poslušnost, dosáhnout praktických výsledků ve výchově mládeže ke konkrétnímu smýšlení, ale tvůrčí činnost, která znamená dotvoření lidského ducha, je tím potlačena. Vyhání ze škol vlastní lidi, protože jsou odlišného mínění než ti, kteří mají moc. *Francie po celý svůj život snaží se osvobodit tvůrčí sílu ducha, Německo po celý svůj život snaží se formovat masy po své vůli.*⁴³

Text *Dvojí Německo* od Otokara Fischera byl původně přednesen 4. května na večeru, jež pořádal výbor pro pomoc německým emigrantům. Na úvod v něm zmínil, že již v historii si germánské kmeny udržovaly odtažitost. Ale i velikáni typu Goetha, Beethovena, Schopenhauera a Nietzscheho byli rozpolceni (rozdvojeni) snahou dostat se ven ze zajetí německé doktríny a politiky (ač jinak se za své němectví nestyděli). Protože politický rozvoj byl v Německu v minulosti několikrát absolutně proti rozvoji kulturnímu. Je tedy velký rozdíl mezi Německem kulturním a politickým (odtud název textu *Dvojí Německo*). A tento rozdíl *dostoupil nikdy předtím nebývalého stupně právě nyní, za tohoto tragického jara, kdy se nové německé vládě podařilo – zda na krátko, zda na dlouho, zda natrvalo, nevíme – diktátem a terorem zaostřit, ba sjednotit administrativu Německé říše, ale kdy tomuto politickému zesílení, kdy tomuto násilnému zestátnění německého národa za oběť byla přinesena ona druhá německá země. (...) Tam kde se počíná moc německé politiky, tam se končí, tam se uzavírá moc německé kultury.*⁴⁴ Převážně se to týká té německé kultury, která dobývala svět. Fischer nechce dopředu hodnotit, jak se německá literatura bude dále vyvíjet. Nedá se říci, zda písemnictví, které je nyní v říši tolerováno, nevydá v budoucnosti nějaké originální literární dílo. Přiznává, že je trochu nestandardní, že se takto „očisťuje“ od cizích tendencí. Ale literární historie je bude jistě spravedlivě soudit a postaví se čelem i k věcem, jejichž počátky byly vybojovány tak brutálně. Zachová si tím svou nestrannost a objektivitu. Fischer na rovinu tvrdí, že je zvědavý na výsledky tohoto národního snažení, díky tomu se nám otevírá pohled na velkolepý experiment, který je troufalý a značně se opírá o domácí tradici. Podle Fischera by se společnost měla mít na pozoru, protože to velmi připomíná situaci během války v letech 1914-1918. *V událostech Německé říše pozorujeme, pokud si všimáme jejich dosahu kulturně politického, proplétání několikerého dramatu: jedno, na venek*

⁴³ TILLE, Václav. Universita. *Listy pro umění a kritiku*. 11. 5. 1933, roč. 1, č. 6, s. 161-163.

⁴⁴ FISCHER, Otokar. *Dvojí Německo*. *Listy pro umění a kritiku*. 11. 5. 1933, roč. 1, č. 6, s. 178.

*nejviditelnější, je scénou z tisícileté kalvárie židovského kmene, který mnohonásobně vrůstal a vrostl do organismu německého, ale má nyní od něho být nadobro odřezán.*⁴⁵ Fischer pochybuje, že takto radikální věc by se mohla provést do všech důsledků. Paradoxně mu ta pověra o jednom, nad jiné se vyvyšujícím národu, připomíná pradávné předsudky Hebrejců, kteří se považovali za vyvolený národ a ostatní kmeny jsou dle nich nižšího řádu. Další paradox vidí Fischer v tom, že tato židovská (dnes proti Židům vyhrocená) ideologie je přijímána na základě učení řady Němců (hrabě Gobineau, Houston Stewart Chamberlain) za národní náboženství Němců. Přitom zrovna Němci jsou národ, který do sebe přijal tolik negermánských prvků, takže se u nich nedá mluvit o kmenové čistotě. Ale to jsou jen teoretické námitky, kterými se nyní Německo nezabývá. Podle Fischera jen víme, že je židovský živel nyní z německva vymítnut (zda na chvíli, nebo na dlouho, opět nevíme). Což je také paradoxní, když si vzpomeneme, kolikrát a jak důrazně se Židé hlásili k německým idejím a řadili se do politiky rakousko-německé s protislovanskou tendencí. Ale Fischer tvrdí, že stále má v uměleckém směru německá kultura obrovský přínos. Jen je zvláštní, jak se stejným jazykem vyjadřuje například Goethe a zároveň Goebbels. Fischer se ještě ptá: *Nezavinila si literatura, která dnes je umlčována, své umlčování zčásti sama? Starala se s dostatek, aby brala podíl na vývoji veřejných věcí, byla s dostatek odhodlaná, nedopouštěla se na druhé straně zas výstřelků nebo demonstrací, kterými si podrývala půdu? neomezovala se v době expresionismu jednostranně na tenkou vrchní vrstvu literární, nelibovala si v konventiklech, byla uzpůsobena tak, aby mohla zapustit kořeny v daných konkrétních poměrech?*⁴⁶ Tím Fischer nechce kritizovat, ale jen poukazuje na to, že vina bývá na obou stranách.⁴⁷ Podle mého názoru při čtení tohoto textu člověka až mrazí, když si představí, jaké to ve skutečnosti vše mělo následky a že takové hrůzy, které se nakonec staly, si tehdy lidé ani nedovedli představit.

Listy pro umění a kulturu pravidelně informovaly o dění v Německu. Jako třeba v rubrice *Ano a ne* v 9. čísle 1. ročníku, kde redakce píše o tom, že Hitler nechal spálit stohy knih autorů, kteří byli proti jeho režimu. Zatím je vyhlášeno 12 německých autorů, kteří jsou zakázáni. Jsou škrtnuti a nemohou se prodávat. Tito autoři jsou v emigraci a nemohou se vrátit zpět do Německa. Podle redakce se dá očekávat, že stejný osud postihne více autorů (i z jiných národností). Tento postup nám dokazuje, že se hitlerovci cítí kulturou ohroženi, uvědomují si její sílu. Ale Hitler myšlenky v těchto knihách neumlčí, tímto postupem na ně

⁴⁵ FISCHER, Otokar. Dvojí Německo. *Listy pro umění a kritiku*. 11. 5. 1933, roč. 1, č. 6, s. 180.

⁴⁶ FISCHER, Otokar. Dvojí Německo. *Listy pro umění a kritiku*. 11. 5. 1933, roč. 1, č. 6, s. 182.

⁴⁷ FISCHER, Otokar. Dvojí Německo. *Listy pro umění a kritiku*. 11. 5. 1933, roč. 1, č. 6, s. 177-184.

spíše ještě upozornil. *Hitler, abychom tak řekli, zabíjí jen tělo, ale lhostejnost, jež hrozí v dnešním úpadkovém světě kultury, zabíjí ducha.*⁴⁸

V 10. čísle 1. ročníku rubrika *Ano a ne* informovala o tom, že několik autorů vystoupilo z PEN klubu (celosvětové sdružení spisovatelů, které vzniklo 5. října 1921, český PEN klub byl založen Karlem Čapkem v roce 1925). Jednalo se o příznivce Adolfa Hitlera (např. Mirko Jelusisch, který byl dokonce od roku 1932 členem fašistické NSDAP, psal převážně historické biografie o významných osobnostech, dále Robert Hohlbaum, Franz Spunda a Egon Caesar Conte Corti). Podle redakce se jednalo o podřadnější autory, o kterých se svět dozvídá poprvé až díky této souvislosti.

Jirát v rubrice *Ano a ne* ve 12. čísle 1. ročníku píše o literární vědě ve Třetí říši. Po odstranění nepohodlných vědců, zbylí (ti „správní“) zatím nevydali žádnou významnou studii, ale jen hlásí, že se jim nyní volně dýchá a cítí se svobodnější. Tato svoboda ale netkví v tom, že si každý může psát, co chce, ale že literárnímu historikovi je předepsáno, co má na spisovatelích hodnotit, které spisovatele má chválit a které hanět, jak přesně má pracovat atd. Jediné tři správně metody by měly být: antropologická, sociologická a nábožensko-národní. Podle mě je zajímavé sledovat, jak si pocit svobody každý vykládá po svém. Pro většinu bych řekla, že je to možnost volby, čím a jak se budou zabývat. Ale pro stoupence Hitlera to je přesně daný směr, kterého se mají držet. Jirát dále zmiňuje, že podle Němců nemohou Němci rozumět německému písemnictví, tím by ale vyloučili, aby Němci studovali třeba romanistiku, slavistiku, anglistiku a orientalistiku.

Ve 14. čísle 1. ročníku se redakce *Listů pro umění a kritiku* zabývá vlivem nacismu na německou kulturu. Po 1. světové válce německé divadlo vzkvétalo a Berlín se stal prvním divadelním městem Evropy. Vliv na to měli Max Reinhardt, Piscator, Charell, Bergnerová, Pallenberg, Mosheimová a Alfred Kerr. Po březnové revoluci však byli všichni tito umělci vyhnáni a na jejich místa byli dosazeni příznivci hákového kříže. Předbřeznové divadlo bylo tedy zničeno, ale nové dosud nevzniklo. Polovina berlínských divadel je zavřena, zbytek živoří. Publikum tvoří jen paničky úředníků, které divadla navštěvují jen proto, že to dobře vypadá. Knihy od Manna, Wassermanna, Döblinna a jiných byly spáleny a tito autoři byli zakázáni. Německý čtenář tedy čte knihy Malittové, Glynové, dobrodružné romány od Greye a Sapery. Německý film dříve sice nebyl vrcholovým dílem, ale byl alespoň zábavný. Nyní jsou filmy hloupé, nudné a plné hitlerovské propagandy. Z toho všeho vyplývá, že umění, které Němci vyhnali žije, ale to, které si ve své zemi nasadili, umírá.

⁴⁸ Dvojí nebezpečí pro kulturu. *Listy pro umění a kritiku*. 22. 6. 1933, roč. 1, č. 9, s. 287.

Vyzdvihnout bych chtěla vývoj článků s touto tematikou. Zezačátku bylo článků o nacismu více a měly i varovný charakter. Později se objevují mnohem méně. Nejspíše to reprezentuje strach z vyšší moci nacismu. Hodně textů bylo v prvním ročníku (to se tomu věnovalo alespoň poznámkou skoro každé číslo), ale později se neobjevovaly skoro žádné. Poté byla jen ve 13. čísle 4. ročníku reklama na knihu *Hitler* od Rudolfa Oldena. Mělo by se jednat o nezaujatou biografii, která mapuje Hitlerovo dětství až po současnou moc. V 1. čísle 5. ročníku byl jen jeden článek o světovém dramatu v souvislosti s diktaturou. Píše se tam o vlivu státních autorit na výběr divadelních her. Žádné umění nevzniká odtrženo od společenské situace. Fischer zde tvrdí, že čím mladší diktatura, tak tím je viditelnější její zásah na poli duševní tvorby. Je to vidět u Německa, od jehož politického převratu uplynuly čtyři roky, tak stále usměrňuje divadla, *vnucuje jim jednak tendenčnost nových her, jednak přehodnocovat názor na minulost, odkaz klasiků. Posud jsou jeviště ovládána kusy o německých aspiracích nebo mukách válečných i diplomatických – hry o Schlageterovi nebo Horstu Wesselovi zde udávaly tón – posud se ozývá velebení mocných výbojců pruských s velkým Fricem v čele, posud se předpodstatňuje osmnácté století, jehož světoobčanství a hlásání lidskosti má být nahrazeno kázáním časovějším.*⁴⁹ Dříve německé drama určovalo směr a ovládalo svět, nyní má charakter spíše teritoriální, který ostatním národům dává jen pocit ostražitosti. Fischer to dále porovnává se Sověty, kteří svůj dozor nad dramatem již uvolnili. Některé hry dokonce režim kritizují, nebo se alespoň snaží působit netendenčním dojmem. Nesmíme se tím ale zmýlit, jedná se o hry pro export, které mají střední a západní Evropu přesvědčit o tom, že sovětská říše není tak ukrutná a vyvolat v nás sympatie. Třetí velký diktátorský stát je Itálie a její fašismus. Fischer tvrdí, že tam je to složitější. Fašismus měl svého přímého uměleckého předchůdce ve futurismu, a ten se v dramatice objevuje. Ale italské drama, které dobývá Evropu, tak je úplně v jiném duchu, a to *zcela nesrovnatelným s jednoznačnou úctou k vůli, k síle, k rozhodnosti. Dějí se sice pokusy, aby se protivy smířily, proč tedy také jednou nevykládat noetický relativismus jako pendant k mocenskému voluntarismu – ale takovými oficiálními smiřovačkami si nedáme zaslepit oko pro pozorování, že se tu mají spojit oheň a voda. Každý má svou pravdu – to smí říkat kdokoliv, jenom diktátor ne, neboť pro toho platí pravda jediná, jeho. Stálo by za to změřit jednou pirandellovštinu s uměním propagandy, jak ji jednoznačně v Německu doporučuje Führer a jak ji v Itálii uskutečňuje sacro egoismo imperialistů.*⁵⁰

⁴⁹ FISCHER, Otokar. K tematice světového dramatu. *Listy pro umění a kritiku*. 21. 1. 1937, roč. 5, č. 1, s. 13.

⁵⁰ FISCHER, Otokar. K tematice světového dramatu. *Listy pro umění a kritiku*. 21. 1. 1937, roč. 5, č. 1, s. 14.

A jediná velká zmínka o tehdejším Německu je již jen v 5. čísle 5. ročníku. Je to článek *Literárně historický program dnešního Německa* od V. Jiráta. V něm tvrdí, že německý duch je postaven na protikladech (západ vs. východ, láska k lidstvu a naopak pyšná odloučenost od ostatních národů, zjemnělost a síla, myšlenková rafinovanost a zjednodušující přímočarost v jednání). Podle Jiráta je důležité, než začneme hodnotit poměry v Německu, nejprve věci poznat a následně je vyložit. Současné poznání je totiž jen kusé a nejasné. Německo, jako na začátku každého revolučního období, vydalo řadu programů, manifestů a zpráv o tom, jak přispívají k budování dneška a jak by se mělo v budoucnu pracovat. Jirát si myslí, že tyto spisky sice nebývají objektivní, ale alespoň nás informují o tom, jaké tendence má doba, z které vzešly. V tomto ohledu si naši pozornost zaslouží *Aufgaben einer nationalen Literaturwissenschaft* W. Lindena. Tato kniha vyšla roku 1933 (rok nástupu Hitlera k moci) a má všechny znaky své doby. *Mladý historik, nikterak nenadáný a již známý odbornými pracemi, zatoužil narychlo zaujmout vůdcovské místo v literární vědě – předčasně, jak ukázala příští léta – a proto upozorňoval horlivě na své názory a práce. Hlavní část spisku je totiž jakýsi sylabus jeho – dosud, pokud vím, nenapsaných – „Dějin německého realismu“.* *Vůbec bývají podobné spisy méně přehledem soudobého stavu vědy a více apologií autora vlastního snažení.*⁵¹ Dalším dílem je *Dichtung und Volkheit. Grundzüge einer neuen Literaturwissenschaft* od Heinze Kindermann (vyšlo v roce 1937). V něm se Kindermann zabývá literárně historickou antropologií, kterou chce teoreticky představit a doporučil ji vůdcům Německa jako zvlášť souhlasící s jejich zásadami. *Literární historik má podle něho zachytit v rozboru básnickovy osobnosti její souvislost s kolektivem: dílo i básník mají být viděni jako živoucí součást dějin národa, dějin, které si všímají nejen kulturních, nýbrž i biologických základů národního celku. Konkrétně si to Kindermann představuje tak, že badatel bude zdůrazňovat „lidový“ původ velkých děl, tj. jejich východisko z lidové tvorby.*⁵² Kindermann zastává princip koloběhu „národ – básník – národ“, takže ve finále je pro něj básnictví jen výtvozem národa a podíl básnickovy osobnosti je zredukován jen na absolutní minimum. Každý literární historik by podle Kindermanna měl své bádání postavit na nauce o rase, předhistorii a lidovědě. Proces uměleckého tvoření je pro něj biologickým jevem. Je důležité teoreticky podpořit úřední učení o všemoci rasy. Další jev, kterému se Kindermann věnuje, je vliv díla po vytvoření na veřejnost (nejen jeho vývoj od zrodu k vytvoření). Je pro něj důležitý ohlas na dílo. Estetické hledisko díla pro něj také není podstatné, důležitější je,

⁵¹ JIRÁT, V. Literárně historický program dnešního Německa. *Listy pro umění a kritiku*. 8. 4. 1937, roč. 5, č. 5, s. 113.

⁵² JIRÁT, V. Literárně historický program dnešního Německa. *Listy pro umění a kritiku*. 8. 4. 1937, roč. 5, č. 5, s. 113-114.

jak dílo působí na čtenáře, zda ho naplňuje odvahou. V neposlední řadě Kindermann ještě podceňuje řeč (národ prý tvoří řeč, nikoliv řeč národ). Pro Jiráta z toho všeho plyne, že *Hitlerův převrat neznamenal pouhou epizodu v dějinách německé kultury a literatury. Zřejmě se jím počíná nové období. Všechny podmínky pro určení „období“ splnil: vytvořil si nejen světový názor, nýbrž i nový sloh, sloh tak všeobecný, že zachvátil nejen noviny, nýbrž i poezii a řeč vědy. I tento sloh chce být totální jako Hitlerův stát.*⁵³

LUK si nevšímalý jen změn v německé literatuře, ale věnovaly se i ostatním uměleckým sférám. Ve 4. čísle 1. ročníku v rubrice *Ano a ne* se zabývají architekturou ve Třetí říši. I v architektuře již nejde o umění, ale jde jen o poplatnost politické straně. Jako příklad je uvedena nová publikace *Die Architektur im dritten Reich* od K. W. Strauba, která nám má ukázat to správné architektonické umění. Jedná se o útok na moderní tvorbu. Podle knihy estetika stavby nevychází z nového tvůrčího principu prostorové funkcionality, nýbrž z ducha negace, hledajícího ztracenou cestu formalistních doktrín „duše a rozumu“. Místo architektonické abstrakce se jen přejímají tvary. Není zde kladen důraz na architektonický styl, ale jen na styl německý.

LUK sice o nacismu psaly (ze začátku i ve velké míře), ale přišlo mi, že se této problematice jen lehce dotýkají. Jedná se spíše o kratší zprávy a konstatování situace. Když například v 9. čísle 1. ročníku bylo napsáno, že Adolf Hitler zakázal publikování 12 autorům, tak se jednalo o krátkou zprávu, která tuto věc jen oznamovala a nebyla snaha více tuto situaci objasnit. Nikde nejsou zakázaní autoři jmenováni, natož aby bylo přesně napsáno, čím se Hitlerovi znelíbili. Takže redakce se tomuto problému sice věnuje, ale spíše jen povrchově. A časem je vidět značný úpadek těchto článků. Těžko můžeme z dnešního pohledu soudit, zda to reprezentovalo nezáměr redakce o danou problematiku, nebo strach. Názor na situaci v Evropě je v *LUK* spíše skrytý a projevuje se zaměřením časopisu. Původní úmysl zabývat se literárními metodami a tvarem je nahrazen texty, které bojují za národ.⁵⁴ Ze začátku se v *Listech pro umění a kritiku* objevují metodické texty, ale později jsou nahrazeny články o národní hrdosti, určení místa našeho státu v Evropě a uvědomění si národní tradice. To souvisí i s předchozí podkapitolou, která se věnuje češství. *Listy pro umění a kritiku* reprezentují tedy svůj vztah k Německu tím, že se spíše snaží vyhnout konfliktu, ale apelují na český národ. Což dokazuje i strach, který ze situace v Německu vznikl.

⁵³ JIRÁT, V. Literárně historický program dnešního Německa. *Listy pro umění a kritiku*. 8. 4. 1937, roč. 5, č. 5, s. 116.

⁵⁴ PUTNA, Martin C. *Česká katolická literatura v kontextech, 1918-1945*. Praha: Torst, 2010, s. 1162.

2. Karel Čapek a ostatní periodika

V *Listech pro umění a kritiku* je také významný jejich vztah ke Karlu Čapkovi, kterému se chci věnovat v této kapitole. Nesoulad mezi redakcí, Karlem Čapkem a představiteli tzv. čapkovské generace vedl k mnohým kritickým článkům. Redakce *LUK* je považovala za *středoproutou „státní“ oficialitu*⁵⁵. Nelíbilo se jim, že podporovali T. G. Masaryka. Vliv na to měla i rozdílná interpretační hlediska katolických autorů. Ti se vyznačovali tradicionalismem a nacionalismem. Naopak liberálové měli názory revolučně-novátorské.⁵⁶ Katolíci nesouhlasili s liberály, protože se báli relativizace pravdy. Podle Čapka a Peroutky je pravda pouhé mínění a Bůh může být všude kolem nás. Naopak katolická církev je pro katolíky jediným nositelem pravdy. Liberální demokracie tedy přináší chaos.

Polemičnost s Karlem Čapkem nebyla v této době nijak výjimečná. Do rozporu s ním se dostávalo více osobností kulturního života, protože se Čapek netajil svou nespokojeností s tehdejšími stavem české literární kritiky. Konkrétně se mu nelíbilo, že nad objektivním názorem na konkrétní dílo převažují subjektivní spekulace, které se zabývají i věcmi mimoliterárními. Projevuje se zde zastaralá dogmatická. Chybí mu v kritice radost z uměleckého díla. S tímto názorem souhlasili i někteří další pátečníci (Josef Čapek, František Langer, Josef Kopta, Karel Poláček atd.). Toto vše bylo zaznamenáno v polovině února 1933 v *Rozhovoru o kritice*. *To vyvolalo v řadách naší kulturní veřejnosti značné pobouření; žádný z kritiků nebyl tehdy ochoten uznat oprávněnost výtek adresovaných jim pátečníky. Od Šaldy až po Píšu, od Arna Nováka až po Bedřicha Fučíka, od Götze až po Pavla Levita, odevšad se objevovaly jen podrážděné, dotčené reakce. Pátečníci byli podezíráni z osobních zájmů, nazývali je „uraženými veličenstvy“, vytýkalo se jim, že by funkci kritiky vykonávali nejraději sami – jakožto ti nejkompetentnější. A Čapek byl obviňován, že se tímto nevybíravým způsobem mstí za kritiku svého Hordubala, kritiku v podstatě nepříznivou.*⁵⁷

Na to reagoval text ve 2. čísle 1. ročníku v rubrice *Ano a ne*. Pavlu Levitovi se nelíbilo, jak týdeník *Přítomnost* vytvořil kampaň proti soudobé české kritice. Ostatní kritikové na to reagovali a tyto polemiky trvaly několik týdnů. Levitovi přijde absurdní, že někdo chce sjednotit českou kritiku, je tam přeci důležitá i ta individualita a osobní přístup. *Rozpory a rozdíly osobností, různorodost sudidel, generační odstup, ideové difference, to vše nelze překlenout a zahladit jen proto, že se o to útočně pokusila generalizace, ve které bylo víc*

⁵⁵ PUTNA, Martin C. *Česká katolická literatura v kontextech, 1918-1945*. Praha: Torst, 2010, s. 1161.

⁵⁶ MED, Jaroslav. *Literární život ve stínu Mnichova, 1938–1939*. Praha: Academia, 2010, s. 29–30.

⁵⁷ KUDEĚLKA, Viktor. *Boje o Karla Čapka*. Praha: Academia, 1987, s. 90.

*provokujícího rozhořčení než kritičnosti.*⁵⁸ S tím musím osobně souhlasit, protože literární kritiku určitě obohacuje různorodost přístupů, nedá se psát podle jednoho vzoru.

Hned další článek v této rubrice vystupoval také proti názoru pátečníků na tehdejší kritiku. *Útočné plány Čapkovců nazval svou polemickou glosu Josef Träger, uveřejněnou v Listech pro umění a kritiku zároveň s reakcí Levitovou. Konstatuje v ní, že „stolní společnost u Čapků se rozhodla obrátit se k národu manifestem o úpadku naší kritiky“. Ironizuje praktiky pátečníků, kteří se odvážili napadnout jmenovitě jen Jindřicha Vodáka, dobře vědouce, že jej nikdo a nic nevyprovokuje k odpovědi; v ostatních případech prý se spokojili jen s „klukovsky nehoráznými nápověďmi“, o nichž se správně předvídalo, že tnou do živého a vyvolají odezvu. „Vyhrůžkou vyznívá první útok mužného náporu čapkovské skupiny,“ pokračuje v ironickém tónu Träger, „skupiny, jež jde bojovat za očistu našeho kulturního života. Budou-li další fáze boje takové, jako byl začátek, máme o zábavu v dnešní smutné době postaráno.“*⁵⁹ Dle Trägera za tímto nenadálým útokem na kritiky může neúspěch protagonistů (jmenovitě *Andělé mezi námi* od Langra, Čapkův *Tlustý pradědeček* a nejnovější komedie Olgy Scheinpflugové). Ale díky tomu jsme poznali zajímavý charakterový rys čapkovského pokolení. A když už se snaží za něco bojovat, tak to nemají dělat jen tak povrchně.

Träger dále v tomto článku píše o vztahu čapkovců a českého dramatu (což souvisí i s další kapitolou této diplomové práce 3. *Divadelní avantgarda*). Nelíbí se mu, že čapkovci kritizují divadelní poměry, ale jelikož je mezi nimi řada dramatiků a dramaturgů, tak útočí jen na divadelní kritiku a divadelní obecenstvo. Své názory si přitom ani nedoloží fakty, protože tvrdí, že mládež se odklání od divadla a raději se věnuje sportu a chodí do kina. Přitom již nezmíní, že je tu velká skupina mladého publika, která zaplňuje stovky představení Osvobozeného divadla a pravidelně chodí na studentská představení v našich divadlech. Celkově jsou podle nich za úpadek divadla vinni diváci, protože dávají přednost líbivým divadelním hrám před kvalitou. Konkrétně zmiňují například úpadek ve Vinohradském divadle. Ale na to Träger znovu reaguje podklady, že by stačilo se podívat do statistik, kolik repríz měly Hilarovy inscenace v době, kdy se ještě neřešil výdělek divadelních pokladen (což je v současnosti běžný jev). A zároveň ze statistik můžeme zjistit, že dnešní hodnotná představení mívají více repríz než za Hilarovy doby. Ale pro čapkovce je jednodušší svést vinu na obecenstvo, než se pustit do vlastních řad, které stojí ve vedení Vinohradského

⁵⁸ LEVIT, Pavel. Nad vřavou. *Listy pro umění a kritiku*. 9. 3. 1933, roč. 1, č. 2, s. 59.

⁵⁹ KUDĚLKA, Viktor. *Boje o Karla Čapka*. Praha: Academia, 1987, s. 91.

divadla. Souhlasím s Josefem Trägerem, že kritiky z řad čapkovců jsou jednostranně zaměřené, nepodložené fakty a snaží se jen obvinít všechny kolem.

K antikritické kampani se redakce vyjádřila ještě jednou v rubrice *Ano a ne* ve 2. čísle 1. ročníku. Zmiňují tam, že dle Ferdinanda Peroutky a Josefa Kadíčka jsou všechny výpady proti Karlu Čapkovi tvořeny ze závisti méněcenných a nekvalifikovaných autorů. Redakce *Listů pro umění a kritiku* nevyvrací to, že již v minulosti byl Čapek právem označen za významného spisovatele. Ale Karel Čapek sám sebe pasoval na „zoon politikon“ a nestačí mu být jen prozaikem, ale je puzen svými uměleckými a filosofickými názory k neustálému veřejnému působení. Byl dramaturgem, členem poradního divadelního sboru, je redaktorem. Vměšoval se do politických bojů, útočil a polemizoval o veřejných věcech, káral a poučoval. A tedy musí počítat s tím, že lidé, kteří soudí jeho díla, nemusí souhlasit s jeho mimoliterárními aktivitami. Takže boje o Karla Čapka přesahují hranice literatury. S tím se ale musí počítat, když je někdo takto veřejně činný.

Také reakce na vydání Čapkovy novely *Hordubal*, která původně vycházela na pokračování v *Lidových novinách* (od 27. 11. 1932 do 21. 1. 1933) a posléze vyšla knižně, nebyly moc pochvalné. *František Götz, jeden z nejvytrvalejších kritických průvodců celé dosavadní Čapkovy tvorby, nazval svou recenzi v denním tisku téměř provokativně: Čapkova povídka z třetí kapsy. Ani s ostatními kritickými posuzovateli se nesetkáváme s důkazem, že by si byli vědomi, že Hordubalem vstupuje Čapek do nového tvůrčího období.*⁶⁰ Kritická byla také recenze Čapkova *Hordubala* ve 4. čísle 1. ročníku od Bedřicha Fučíka. Zde Fučík nesouhlasí s rozdělením knihy na dvě části, kde *první kniha je báseň, druhá novinářská reportáž, obratně psaná s vykasanými rukávy, literatura pro export; v první je Čapek, jakého bychom chtěli mít, v druhé, jak ho nestravujeme.*⁶¹ V první části je podle Fučíka zobrazena typická balada v čele s hlavní postavou Hordubalem, ale druhá půlka má v sobě jen novinářský popis, v kterém již nejde o Hordubala, Polanu a ani Štěpána, ale jen o věci doličné.

Již v prvním čísle prvního ročníku vyšel v rubrice *Ano a ne* článek o Karlu Čapkovi od Aloyse Skoumala, na který Čapek reagoval dopisem Bedřichu Fučíkovi, kde zmiňuje, že manýry politických plátků nepatří do listu, který má v titulu umění a kritiku.⁶² Článek *Prosí se: nevyrušovat!* Sice přímo jména Čapka nezmiňuje, ale podle iniciál a popisu je jasné, o koho se jedná. Skoumalovi se nelíbí, že si Čapek stěžuje na skuhrání lidí na tehdejší dobu.

⁶⁰ KUDĚLKA, Viktor. *Boje o Karla Čapka*. Praha: Academia, 1987, s. 62.

⁶¹ FUČÍK, Bedřich. Čapkův *Hordubal*. *Listy pro umění a kritiku*. 13. 4. 1933, roč. 1, č. 4, s. 121.

⁶² SAK, Robert. *Život na vidrholci: příběh Bedřicha Fučíka*. Litomyšl: Paseka, 2004, s. 141.

Přitom právě Čapek by si měl uvědomit, že se má lépe než většina populace, která má důvod si na poměry stěžovat.

Nad Čapkovými překlady se ve 13. čísle 4. ročníku zamyslel Bedřich Fučík. Na začátku Fučík cituje Vítězslava Nezvala, který k Čapkovým překladům *Francouzské poezie* napsal předmluvu. Nezval byl z těchto překladů okouzlen. Fučík ale o několik let později (překlady vznikly v roce 1916) takové nadšení nesdílí. Tenkrát to byl Čapek-překladatel, dnes je to někdo jiný (Čapek *Továrny na absolutno*, *Krakatitu*, *Povídek z jedné i druhé kapsy*, *Války s mloky* atd.). *Zdá se nám, jako by se tento překladatel-básník sám sobě i nám zapřel; že zapřel něco, co od něho namnoze marně čekáme, tj. aby byl více básníkem (nikoliv ve verších) než spisovatelem, abychom užili distinkce už ražené; aby služebnost jeho práce byla víc ve smyslu tohoto umění Francouzské poezie než ve smyslu jen literatury.*⁶³ Ale jinak zůstávají Čapkovy překlady podle Fučíka stále vzorem, jak se má překládat. Je znát, že Čapek není básník, protože když cizí verše překládá třeba Nezval a Hora, tak do nich vždy dají i něco ze své umělecké záměrnosti, nezapřou zkušenosti, které mají z vlastní poezie. Tvoření vlastní poezie a překlad cizí je navzájem velmi příbuzné a čím víc známe vlastní tvorbu překladatele, tak tím víc ji vnímáme otištěnou v překládaném díle. A toto právě u Čapkových překladů nenalezneme, jeho překlad je přirozený a přesný. Je to znát i na Kadlecově překladu stejného díla, který vznikl o 15 let později. Kadlec je ovlivněn prudkým vývojem moderního verše, v jeho překladu nalezneme prvky parnasistní, symbolické. Je u něj vidět úsilí. Čapek píše lehčeji, je konkrétnější.⁶⁴

Dále se ve 3. čísle 2. ročníku Josef Träger zabývá herečkou a partnerkou Karla Čapka Olgou Scheinpflugovou. V článku rozebírá její vlastní dramatické počiny. Všechny postavy Scheinpflugová vykresluje jednoduše, povrchně a pomocí klišé. Do každé své hry si vymyslí postavu hubaté ženy, která ztělesňuje prostý lidový rozum, jenž se nedá ničím uplatit. Komický má být již jejich zjev, kterému napomáhá jejich prostota a neomalenost. Olga Scheinpflugová se inspirovala charakteristikou postav díky neliterární mluvě u Karla Čapka a specializuje se na vulgární řeč. U mužských komických postav má vždy stejný rys, a to plachost, bojácnost a nepraktičnost. Všechny její hry jsou tedy stejné a Scheinpflugová nedovede překvapit novou postavou či situací. Toto vše potvrdil i malý ohlas její poslední hry. Každý by čekal, že když si hru napíše sama herečka, že se tam objeví postava, kterou jí současný repertoár nenabízí.

⁶³ FUČÍK, Bedřich. *Nad Čapkovými překlady. Listy pro umění a kritiku*. 15. 10. 1936, roč. 4, č. 13, s. 312-313.

⁶⁴ FUČÍK, Bedřich. *Nad Čapkovými překlady. Listy pro umění a kritiku*. 15. 10. 1936, roč. 4, č. 13, s. 312-314.

Text *Kniha rozjímavá*, který představuje dílo *Kulhavý poutník* od Josefa Čapka (bratra Karla Čapka), je v hodnocení hodně rozporuplný. Na začátku Fučík píše, že je u nás takových knih málo. Jedná se o knihu rozjímavou, což je podle Fučíka počínání, na které je škoda času. *Je to „mudrování, které má daleko k prospěšnosti učebnic, kalkulačních příruček, adresářů a služebních řádů, nikam a k ničemu makavému nevede“; tj. je to jednání pro dnešek marné a jaksi zbytečné; neužitečné; nepraktické; zřejmě a až provokativně neúspěšné; a kdo opovrhuje dnes úspěchem, je nepochybně blázen.*⁶⁵ Poté je popis knihy pochvalný. Josef Čapek v knize rozjímá nad životem a člověkem, jde mu o smysl života. Což si Fučík myslí, že je odpovědný a krásný přístup. Ale pak zase sklouzává ke kritice. Fučíkovi se nelíbí Čapkův myslitelský postoj, v kterém se Čapek nejspíše necítí ve své kůži (střídají se mu tam hluboké úvahy s kázáním a žurnalismy). Kniha je plná pochyb, neurčitostí a marného přemýšlení. Dá se říci, že Čapek jen přešlapuje na místě a neví, jakým přesným směrem se vydat. To působí staticky. *Skepsi Josefa Čapka není toho druhu, aby mohla být odraznou základnou, plodným neklidem, hnacím perem, působí spíše jako okovy znemožňující skutečný pohyb a svobodu, k níž se pořád míří.*⁶⁶ To mu je společné s bratrem Karlem. Dále se objevuje chvála, že se Josef Čapek dostává ze svých filozofických zmatků pomocí svého zraku melancholického básníka. A to, co napsal tento melancholický básník, je krásné, živé, bez vytáček a plné jistoty. Melancholie je Josefu Čapkovi blízká a prostřednictvím ní shledává svět v rovnováze. Proto by neměl Josef psát jako filozof, ale jako básník, v tom tkví jeho síla.

Výjimkou v „protičapkovském postoji“ je ale třeba článek J. Trägera *Návrat Karla Čapka k dramatické tvorbě* (roč. 5, č. 2), kde vyzdvihuje jeho nové dramatické dílo *Bílá nemoc*. Tato hra je podle Trägera velmi aktuální a Čapek díky ní může varovat občany. Doktor Galén je nový typ hrdiny – pacifisty, který má v sobě něco masarykovského. Závěr je pesimistický, ale nezavazuje lid naději a provokuje jej alespoň lépe k účinnějšímu odporu, než kdyby končil optimisticky.

A pochvalná je i recenze Čapkovy *Cesty na sever* v kulturním zpravodaji 4. čísla 5. ročníku. Jedná se již o jeho pátou knihu dojmů z cest (*Anglické listy, Italské listy, Obrázky z Holandska a Výlet do Španěl*). Kniha popisuje cestu Dánskem, přes Stockholm do Norska, vlakem a lodí k Severnímu mysu a zase Švédskem po tundrách zpět. Čapek ve svých knihách podává odlišný pohled než ostatní cestopisy. Je tam znát kultivovaný zrak spisovatele, který se vyhýbá lyrickému patosu, ale nechybí mu srdečnost a dobrá pohoda. A právě díky tomuto

⁶⁵ FUČÍK, Bedřich. *Kniha rozjímavá. Listy pro umění a kritiku*. 11. 2. 1937, roč. 5, č. 2, s. 43-44.

⁶⁶ FUČÍK, Bedřich. *Kniha rozjímavá. Listy pro umění a kritiku*. 11. 2. 1937, roč. 5, č. 2, s. 44.

intimnímu rázu jsou Čapkovy cestopisy oblíbené. Kniha je doplněna autorovými kresbami, které nám krajinu ještě více přibližují, a poezií od spolucestovatelky Olgy Scheinpflugové.

Hned dva články v zahajovacím čísle (F. X. Šaldův *Na cestu* a kritika Karla Čapka od Aloyse Skoumala) rozhořčily Eduarda Basse, který se o tom rozepsal v *Lidových novinách* (viděl zde spojitost mezi F. X. Šaldou a generálním ředitelem Melantricha Jaroslavem Šaldou). Na to reagoval F. X. Šalda ve svém *Zápisníku* v poznámce *Pochybné rytířství Eduarda Basse*. Píše tam o tom, že přeci není jeho vinou, že Bedřich Fučík požádal o sepsání úvodního textu jeho a nikoliv pana Basse či Karla Čapka. Dále vyvrací jakoukoliv spojitost mezi ním a Jaroslavem Šaldou.⁶⁷

Karel Čapek v *Lidových novinách* nesouhlasil s článkem *Jiří Wolker po desíti letech*, který vyšel v 1. čísle 2. ročníku. Tento text se nelíbil i řadě jiných spisovatelů (S. K. Neumann, V. Nezval, K. Teige, K. Horký, O. Fischer, L. Novomeský). Nejvíce bylo redakci vyčítáno, že byl článek podepsaný nejasnou šifrou F. Hlz, což měla být zkratka počátečních písmen autorů a zakladatelů *Listů pro umění a kritiku* Bedřicha Fučíka, Františka Halase, Pavla Levita a Viléma Závady, jejichž autorský podíl na článku není jasný. Redakce se tehdy zastal F. X. Šalda ve svém *Zápisníku*, dřívější panegyrik Wolkerův, který je prohlásil za umírněné a taktní, dále marxisté, Václavek a Julius Fučík v *Haló novinách* (který je podpořil i když zmínil svůj odlišný názor).

Ferdinand Peroutka se v *Přítomnosti* (20. června 1934) mimo jiné pozastavuje nad skutečností, že do redakce *Listů pro umění a kritiku* byl pozván Josef Čapek, když proti Karlu Čapkovi často vystupují. Josef Čapek napsal ale jen jediný článek *Na to nestačí jen papír* (roč. 2, č. 2) jako reakci na anketu o české jazykové kultuře a společenském smyslu literatury. Ale do stejné ankety napsal příspěvek *Literatura a veřejnost* i sám Karel Čapek (roč. 2, č. 3).

Listy pro umění a kritiku nesouhlasily ani s knihou Františka Götze *Osudná česká otázka*, která je koncipována v čapkovských intencích. *Zamýšlí se nad soudobým politickým a filozofickým vývojem, který vyvrcholil hospodářskou krizí a odhalil rozpory liberální demokracie. František Götz zkoumá situaci prizmatem literárních a filozofických děl a jednoznačně v masarykovském duchu pléduje za humanitu a demokracii, jež jsou, podle jeho soudu, konstantním rysem naší národní povahy.*⁶⁸ V 10. čísle 2. ročníku napsal Václav Černý článek *Záhořovo lože české kritiky: o nové knize Götzově*, v kterém se ostře naváží do Götzova nového díla *Osudná česká otázka: pokus o výklad světové krize*. Černý si myslí, že je Götzova kniha plná prázdných myšlenek, porovnává zde neporovnatelné (ideál demokracie

⁶⁷ SAK, Robert. *Život na vidrholci: příběh Bedřicha Fučíka*. Litomyšl: Paseka, 2004, s. 140-141.

⁶⁸ MED, Jaroslav. *Literární život ve stínu Mnichova, 1938–1939*. Praha: Academia, 2010, s. 47.

s praxí fašistického autoritarismu), nedokáže podle něj ani interpretovat cizí myšlenky, což mate čtenáře. Podle Černého v Götzově knize není ani jedna původní myšlenka. V dalším čísle na tento kritický článek reagoval samotný František Götz (poslal do redakce dopis, který byl otištěn). Podle Götze je Václav Černý zaujatý a jen se snaží vyvrátit jakoukoliv myšlenku a když je něco, s čím by mohl souhlasit, tak o tom raději nepíše. Nezabývá se ani jádrem knihy, ale jen píše o detailech, které ještě vykládá špatně. Götz ale souhlasí s jedinou výtkou Václava Černého, a to že Pirandella špatně nazývá oficiálním básníkem italského fašismu. To nemohl Václav Černý opět nechat bez odezvy a ve 12. čísle 2. ročníku vyšel článek *Doslov ke Götzově Osudné české otázce*, kde znovu Götzovi vyčítá nedostatek faktů. K tomuto textu již musela dát redakce *Listů pro umění a kritiku* poznámku, že již ukončuje tuto diskuzi.

Články v *Listech pro umění a kritiku* jasně dokazují, jaký vztah byl mezi redakcí a Karlem Čapkem. *LUK* si neodpustí žádnou situaci, kdy by se mohly ke Karlu Čapkovi vyjádřit. Stále reagují na jeho různá prohlášení. Jen výjimečně se objevilo pár pochvalných článků, což alespoň trochu mírní jednostranné zaměření *LUK*. Ač v *Listech pro umění a kritiku* nalezneme řadu různých literárních teorií, tak žádné mezi sebou navzájem nepolemizují. Veškerá kritika *LUK* je zaměřena na osobu Karla Čapka a tzv. „čapkovců“. Reprezentuje to situaci, která v tehdejší literatuře panovala, že byly časté konflikty mezi autory v okruhu Karla Čapka a ostatními spisovateli.

2.1 Týdeník *Přítomnost* a Ferdinand Peroutka

Kulturně politický nezávislý týdeník *Přítomnost* vycházel mezi lety 1924 a 1939. Jeho redaktor byl Ferdinand Peroutka, díky kterému mělo toto periodikum liberálně demokratickou orientaci středu. Dále měl blízko k myšlenkám T. G. Masaryka a politicky reformnímu socialismu. Do redakčního okruhu patřila především tzv. „čapkovská generace“.

Velmi kritický vůči Peroutkovi byl článek v 7. čísle 2. ročníku od Miloše Dvořáka. V něm rozebírá Peroutkovu knihu *Ano a ne*, konkrétně jeho apodiktický postoj k Otokaru Březinovi. Podle Peroutky má Březina dva druhy čtenářů, první, co jsou jeho dílem nadšeni a druzí, kteří si ho sice váží, ale nemohou ho milovat. Peroutka sám sebe řadí do druhé skupiny. Podle Dvořáka je jasné, že nikdo nemůže Peroutku nutit, aby Březinovo dílo miloval, ale když už o něm píše, tak by si ho měl alespoň pořádně nastudovat a neměl by se jen spokojit s pár nápady, které se mu zjeví při čtení díla. Peroutkovi se u Březiny nelíbí jeho odosobnění (jinak řečeno rozšíření básnické osobnosti), to nalezneme ale i u řady jiných básníků (S. K.

Neumann, J. Neruda). Peroutka tvrdí, že Březinova askeze značí básnickou chudobu. Dvořák tedy na konkrétních příkladech Březinových veršů věcně poukazuje na nesprávnost Peroutkova pojetí. Dále upozorňuje i na to, že některé Peroutkovy postřehy si protiřečí. Článek je uzavřen tím, že všechny věci, které Peroutka v Březinově díle postrádá, tam ve skutečnosti jsou, jen on je nevidí. To však není vina autora, ale čtenáře. Peroutka na začátku studie říká, že milujeme ty básníky, kteří nám jsou blízcí. Je pravda, že redakci *Listů pro umění a kritiku* je bližší svět Březinův než Peroutkův, ale jsou zde i objektivní důvody, a to ten, že Březina má dar popsat věci tak, jak ve skutečnosti jsou, naopak Peroutka vše bere jen ze svého pohledu. Dle Dvořáka není Peroutka kompetentní ve věcech umění a měl by se zabývat jen žurnalistikou.

Na to Ferdinand Peroutka reagoval, Dvořáka nazval „nepatrnou a neznámou existencí“, která se nechala ke kritice zkorumpovat Bedřichem Fučíkem. Poté se Peroutka vyjádřil i k Jaroslavu Durychovi, u kterého se mu nelíbí, že vychází ve stejném nakladatelství jako *LUK*. Peroutkova kritika dále pokračovala k samotným *Listům pro umění a kritiku*, redaktorům, nakladatelství Melantrich (vč. autorů tohoto nakladatelství a všech zaměstnanců). Na Dvořákovu výzvu, aby dokázal svá „nečestná“ tvrzení, již Peroutka neodpověděl.⁶⁹ Tato aféra zesílila zájem o Březinu v literárních kruzích, protože brzy poté vychází několik březinovských monografií.

V kulturním zpravodaji ve 2. ročníku byla *Causa F. Peroutka*. Členové redakce tam reagovali na Ferdinanda Peroutku, který ve 25. čísle *Přítomnosti* (roč. 1934) psal rozhořčeně o *Listech pro umění a kritiku*, redaktorech *Listů pro umění a kritiku*, nakladatelství Melantrich atd. (byla to reakce na Dvořákův článek *Peroutkovo pojetí básníka*). Článek je napsán viditelně ironicky, Peroutku oslovují „Vaše Veličenstvo“ a dávají najevo, že jsou proti Peroutkovi nicotní. Prvně se vyjádřil Miloš Dvořák (autor Peroutkem kritizovaného článku). Stojí si za svým, že ve svém článku vše poctivě citoval a nic si nedomýšlel. To je podle Dvořáka poctivá kritika. Dvořák se distancuje od nakladatelství Melantrich a vyvrací, že k němu má nějaký služební poměr (o čemž je Peroutka přesvědčen). Další bylo vyjádření Jaroslava Durycha. Reaguje tam na Peroutkův článek v *Přítomnosti*, který se zabývá nakladatelstvím Melantrich a zmiňuje v něm právě i Durycha. Peroutkovi se nelíbí, že Melantrich vydává takové autory, jako je Durych. To Durych objasňuje tím, že když se jeho původní nakladatel ocitl v krizi, tak Durych dostal několik nabídek od jiných nakladatelství a musí přiznat, že chyběla jen maličkost, aby Durychovy knihy začaly být vydávány ve stejném

⁶⁹ FUČÍK, Bedřich, TRÁVNÍČEK, Mojmír a Vladimír BINAR (eds.). *Setkávání a míjení*. Praha: Melantrich, 1995, s. 268-269.

nakladatelství, které stojí i za Peroutkovou *Přítomností*. A to si Durych nedovede představit, že by tomu mohl Peroutka nějak odporovat. Jako poslední se k této kauze vyjádřil Bedřich Fučík. Podle něj nadávání patří k Peroutkově rutině a vůbec mu nejde o Březinu, nebo o článek *Peroutkovo pojetí básníka*. Peroutkův článek je jen plný spekulací a podezření, které jsou zabaleny do moudrého postoje. Zabývá se jen maličkostmi, jako je například používání pseudonymů a šifer pod článkem. Přitom každému rozumnému člověku dojde, že tajemná šifra je složena z počátečních písmen autorů (viz článek o Jiřím Wolkerovi podepsaný zkratkou F. Hlž). Peroutka má určitě právo, aby se mu *LUK* nelíbily, také nebyly založeny v peroutkovském duchu, ale to neznamená, že jsou špatné, všechny noviny přeci nemohou psát stejně. Sám Fučík psal stejným stylem ještě dávno před *LUK* a nehodlá na tom nic měnit jen proto, že se to nelíbí panu Peroutkovi. Dále mu Fučík vyčítá jeho ješitnost a domýšlivost, jak se může povyšovat nad jiným člověkem a myslet si něco o své nadřazenosti.

Když zemřel F. X. Šalda, tak se mu *Listy pro umění a kritiku* detailně věnovaly. Pavel Fraenkl musel reagovat na Peroutkův nekrolog o Šaldovi, který vydal v *Přítomnosti* (7. a 14. dubna 1937). Tento dvoudílný nekrolog podle Fraenkla obsahuje řadu věcí zkreslených a nedomyšlených. Reakce vyšla ve dvou částech (první byla v 7. čísle 5. ročníku a dokončení bylo v 8. čísle téhož ročníku). Peroutkův článek je přitom v hlavních myšlenkových bodech věcný a psaný s lítostí, tím závažnější jsou zmíněné nesrovnalosti. Peroutka je dle Fraenkla člověk vzdělaný a s jeho názory se sžívá velká část československých občanů, jeho čtenářů. Peroutkův článek se mimo jiné zabývá dvěma problémy. *Šaldovým kulturním eklekticismem, jímž tento „otvírač oken“ se vyrovnával po Jaroslavu Vrchlickém s potřebou přinést k nám západnickou orientaci a kotázce Šaldova místa v národním životě československém.*⁷⁰ Fraenklovi se nelíbí již spojení Šaldy a Vrchlického. Oba sice měli společnou vůli po světovosti, ale jejich postoj k ní byl protikladný. Šaldův přístup je oproti Vrchlickému intenzivní (nikoliv extenzivní), obrácený do nitra a v něm budující. Fraenkl píše, že se Peroutka projevil malý svým poznáním a nastudováním kritizované osobnosti, která je v jeho poměru obrovská. Peroutka pokládá Šaldovo pojetí básníka za romanticko-heroické, k ostatním směrům (například realismu) by podle něj měl mít střízlivý, nebo odmítavý postoj. Tento problém bude podle Fraenkla možno zjistit až časem, až se provede průkazná analytická studie. Ale Šalda vykládal sourodou metodou svého poznání básníky a romantiky. Pro Peroutku také Šalda touto romantickou představou básníka hodnotil i chod našeho politického života. Fraenkl zde uvádí na pravou míru, že Šalda nikdy nemíchal politický život

⁷⁰ FRAENKL, Pavel. Ferdinand Peroutka soudí F. X. Šaldu. *Listy pro umění a kritiku*. 13. 5. 1937, roč. 5, č. 7, s. 206.

a své estetické smýšlení. Politiku bral jen z pohledu svobodného a důstojného lidství. Fraenkl nehájí Šaldovy politické názory, ale uvádí na pravou míru omyl, že Peroutka měří politické dění v souvislosti s uměleckými názory. Ve druhé části Fraenklova textu se píše, že ač je Peroutka sám duchovně netvořivý, tak si dovolí Šaldovi z velké části odepřít, že byl tvořivou osobností. Peroutkovi u Šaldy chybí rozvinutí vlastní osobnosti a jednotné ideové zaměření, takhle ho Peroutka nemůže považovat za velkou osobnost československého národa (rozvinout úplně sebe je neklamným příznakem skutečně velkého muže). Šalda byl podle něj eklektik, osobnost složená z několika nesourodých kusů. Peroutka to porovnává například s jednotou Havlíčka. Přitom tyto dvě osobnosti se dle Fraenkla vůbec nemohou porovnávat, každý je jiný a odlišný je i dobový kontext. Šalda, podle Peroutkova názoru, nebyl často vnitřně dosti opravdový, se svými názory bytostně nesrostl, takže je po čase opouštěl, vrhal se do jiných kulturních proudů, které s těmi předchozími vůbec nesouvisely. Fraenkl dokládá jednotící prvek, který doprovázel Šaldu celým životem, a to, že jednotlivé proměnné obsahy (např. naturalismus, realismus, dekadence, symbolismus a poetismus) jsou všechny podřízeny něčemu vyššímu, v jehož rámci a za jehož předpokladů se dějí (jsou podřazeny životu samému, jsou posléze určovány požadavky, normami a zákonitostmi, které se tu ukládají osobností poznávajícího skutečnosti poznané, ale ve svém vlastním poznání ještě nedohotovené. Pro Šaldu je důležitá duchovní a mravní velikost. *Jeho poměr ke skutečnosti, jež mu tolik má za zlé Peroutka, byl úplně jiný než poměr danosti, hotovosti, nezměnitelnosti. Jen smrt mu byla neodvratná, ale i ji po velkou část svého života přetvořoval, i k ní vstupoval ve vztah aktivní, hybný, právě činný. Skutečnost odvozoval od slova „skutek“ a znamenala mu ne to, co je již dávno, nýbrž především to, čeho se člověk skutkem, tedy svou aktivitou dotvoří na skutečnosti, čeho se z ní zmocní a co si z ní vnitřně pro svůj duchovní život přivlastní.*⁷¹ Šalda se domníval, že je skutečnost normovaná, nepokládal ji za cosi nezměnitelného. Kritik jako byl Šalda vládně obsahům, nikoliv obsahy jemu. Obsahy mu sloužily k dalšímu růstu, jsou to nástroje k vytvoření osobnostní jednoty co nejpevnější. Opak tedy chybného mínění Peroutky. Další Peroutkovou chybou, byla zmínka, že se Šalda nevěnoval ruské literatuře. To Fraenkl vyvrací a dokazuje to na několika velkých statích o Dostojevském, které vyšly v *Zápisníku* a v *Národních listech*. Dále psal i o Tolstém. Peroutka také tvrdí, že se Šalda odřízl od národního prostředí. Ale přitom je Šaldova tvorba na češství silně napojena, jsou v ní znaky, které jej spojují s Petrem Chelčickým, J. A. Komenským, Františkem Palackým a Josefem Holečkem. Ferdinand Peroutka si dovoluje soudit Šaldovo dílo a tvrdí, že nepřejde

⁷¹ FRAENKL, Pavel. Ferdinand Peroutka soudí F. X. Šaldu (dokončení). *Listy pro umění a kritiku*. 27. 5. 1937, roč. 5, č. 8, s. 259-260.

do národních zítřků nic více než jen Šaldův umělecký styl. To poukazuje na Peroutkovo nepochopení Šaldovy práce. Fraenkl píše, že nás Šalda naučil statečnosti v utrpení, statečnosti v zoufalství, dal nám příklad hrdinné osobnosti, která překonává tělesná muka ze špatného zdravotního stavu, řekl nám, že nikdy nesmíme pochybovat o velikosti a životvorné moci umění a poezie, byl to obránce nejčistších a nejvyšších hodnot. Naštěstí to ale není Ferdinand Peroutka, kdo rozhodne, co ze Šaldova díla přejde do národní budoucnosti. Ale samo toto dílo, které primárně po nesmrtelnosti netoužilo, dokáže, co vše může nabídnout dalším generacím.

Bylo jisté, že se *LUK* proti Peroutkovi ozvou, když bude hanit tak velkou osobnost, jako byl Šalda. *LUK* si Šaldy velmi vážily, všechny články, které zde o něm vyšly, byly velmi pochvalné, proto pro ně byla důležitá jeho obrana, když ho někdo jiný kritizoval. Obzvláště, když kritika pocházela od člověka, s kterým redakce vůbec nesouhlasila.

3. Divadelní avantgarda

Listy pro umění a kritiku reprezentují tuto dobu i konfliktem mezi divadelní avantgardou a oficiálními divadly (v čele s Národním divadlem). Přiklání se na stranu divadelní avantgardy, kterou vychvalují. Umělecká avantgarda je dle definice Jindřicha Honzla, kterou napsal roku 1937 ve *Slávě a bídě divadel*, vědomí odboje, programové osvobození z konvence řádu uměleckého i společenského, jehož protiklady dospěly ke katastrofální nesmiřitelnosti. *Divadelní avantgardou označujeme jeden proud české divadelní kultury, který se začínal formovat již v prvních letech po válce a který po prvních pokusech a experimentech v druhé polovině let dvacátých vrcholil v třicátých letech v Osvobozeném divadle a divadle D34. Slohový vývoj této linie avantgardního divadla se označuje blíže hesly konstruktivismus, poetismus a surrealismus, v úvahách některých avantgardních divadelníků uplatňuje se též název syntetické divadlo.*⁷²

Počátek divadelní avantgardy

Pro českou divadelní avantgardu jsou nejdůležitějšími osobnostmi Jindřich Honzl, Emil František Burian a Jiří Frejka. Již roku 1922 najdeme v Honzlově divadelní práci první náznaky avantgardního dramatu. Avantgardou ale také můžeme nazvat veškeré pokrokové smýšlení. V tomto širším smyslu slova by byl Honzl avantgardním umělcem již od začátku své divadelní i jiné veřejné činnosti.⁷³

Divadelní avantgardou se zabývá i řada publikací. Jedná se například o *Trojice nejodvážnějších, Jindřich Honzl – Emil František Burian – Jiří Frejka*, kterou napsal Antonín Dvořák. Autor vyrůstal pod přímým vlivem meziválečné české divadelní avantgardy (nejvíce ho poznamenali právě E. F. Burian a J. Honzl). Ve své knize píše o tom, jak roku 1923 přišel Jiří Frejka do Devětsilu a přivedl s sebou několik mladých lidí, kteří studovali herectví na pražské konzervatoři a vůbec nesouhlasili se stylem výuky. Tomuto problému se věnují i články v *Listech pro umění a kritiku* od Loly Skrbkové, nebo deníkové záznamy Jarmily Horákové (viz další podkapitola). Frejka chce být režisér jako je Honzl a Emil František Burian chce spolupracovat jako hudebník. Ale Devětsil později objevuje jeho divadelní talent.

⁷² OBST, Milan a Adolf SCHERL. *K dějinám české divadelní avantgardy: Jindřich Honzl, E.F. Burian*. 1. vyd. Praha: ČSAV, 1962, s. 54-55.

⁷³ OBST, Milan a Adolf SCHERL. *K dějinám české divadelní avantgardy: Jindřich Honzl, E.F. Burian*. 1. vyd. Praha: ČSAV, 1962, s. 54.

Dvořák se také zabývá původem těchto třech významných divadelníků a vlivem na rozvoj jejich uměleckých děl. Honzl měl původ proletářštější, naopak Frejka pocházel z rodu myslivců a lesy mu byly obrovskou inspirací. Je to vidět i na jejich pozdějších postojích, protože Frejka si méně stojí za svými revolučními a politickými názory. Díky tomu, že vyrůstal v odlišném prostředí, tak to v sobě nemá tolik zakořeněné. *I proto v době opojení avantgardy technickou civilizací v něm stále zůstával zájem o to, co je v lidech i v divadle organické, co nepodléhá revolucím, ale vyvíjí se evolučně. (...) Nestačilo mu, že herec je znakem či nositelem významů (J. Honzl) nebo nástrojem syntetické skladby (E. F. Burian), ale zajímal se o něj jako o živou personu a partnera tvůrčího dialogu, jehož úkolem bylo vstoupit do jiné, básnické skutečnosti a přitom si uchovat autentičnost a přirozenost.*⁷⁴ Emil František Burian pocházel z umělecké rodiny. Jeho otec byl dramatický pěvec, matka byla učitelkou zpěvu a strýc byl světoznámý koncertní zpěvák. V Osvobozeném divadle působil také jako herec, Honzl si všiml jeho osobitého vyjadřování a obsadil jej do několika her.

Jindřicha Honzla velmi ovlivnilo ruské avantgardní drama, to poznal převážně na podzim roku 1925, kdy Rusko navštívil společně s básníkem Josefem Horou a teoretikem moderního umění Karlem Teigem. Nejvíce obdivoval sovětského divadelního režiséra V. E. Mejercholda. Mejerchold se vyznačoval tím, že chtěl očistit jeviště i samotný herecký projev (to se nazývalo „obnažování reálné úlohy herce“ a znamenalo to, že herec neměl nikoho představovat, jen sám sebe). Jednalo se především o konstruktivismus a biomechaniku. Orientace na sovětský svaz byla v tehdejší době běžná, ba až žádoucí. U nás se právě komunismus rodil, tak bylo velmi vhodné, že v tisku vycházely články a stati o sovětském kulturním životě (včetně od těchto třech členů delegace z roku 1925).

Naopak Jiří Frejka se inspiroval u italského divadla masek, improvizované commedie dell'arte, kterou využíval především v tanečních a pantomimických hrách. Ale s tím nesouhlasil Honzl, podle něj commedie dell'arte, mimové a španělská komedie dvorského divadla nemůže tehdejšímu divákovi nic nabídnout. Podle sovětského vzoru také často používal laťové konstrukce a houpačky.

Výchozím předpokladem avantgardního dramatu bylo odmítnutí tradiční činohry, kterou u nás reprezentoval J. Kvapil a K. H. Hilar. Honzl se konceptuálně snažil o dvojí odklon od tohoto tradičního divadla, a to nejprve směrem k teatralizovaným mítinkům nebo

⁷⁴ HYVNAR, Jan. *O českém dramatickém herectví 20. století*. Praha: KANT pro Akademii múzických umění v Praze, 2008. Disk (Akademie múzických umění v Praze), s. 107. ISBN 978-80-86970-63-9.

recitacím. Poté začal hledat nového herce jako básníka, který je schopný ze sebe i z ostatních prostředků jeviště vytvářet „nečekaná spojení“.⁷⁵

Průběh divadelní avantgardy

Pavel Janoušek v knize *Rozměry dramatu* zmiňuje, že v avantgardní dramatice mizí konflikt a sílí míra zapojení autorského subjektu, je tam těsné sepětí s divadlem.⁷⁶

Honzlovy experimenty s hercem jsou velmi originální. Zakládají se na tom, že se z herce stane nástroj tvarových emocí. Z herectví se stane vnějškový projev. *Z herce proletáře se tak měl nyní stát herec Proteus s nekonečnou schopností proměn v někoho či v něco jiného. Kritici z tábora dramatického divadla měli proto pocit, že ti mladí si chtějí jenom hrát a zapomínají, že divadlo není jenom cirkus, ale i drama.*⁷⁷

V jeho představě se měla i scéna zapojit do dramatického a obrazně metaforického dění jevištního díla. Honzl odmítal realisticky popisnou scénu, nelíbilo se mu ani symbolické, expresionistické ani abstraktní divadlo. Zde čerpal z Mejercholdova divadla. *Jeho projev současného moderního cítění hodnotil takovou scénu, která ve shodě se základním principem režijního záměru členila jeviště prostorově a zároveň se zapojovala do dějového průběhu pohybem plošin, dekorací i světél. Proto vítal na jevišti skutečné hmotné věci, uplatňující se prostorově a vytvářející třetí rozměr k jevištní plošině.*⁷⁸ Během své praxe využíval přínosy, které toto řešení přinášelo, při práci s herci. Honzl se nezaměřoval jen na lyrické působení slov (působení pomocí básnické obraznosti), ale zabýval se všemi složkami, které nalezneme jako kombinaci celkové jevištní lyriky.

Honzl z Osvobozeného divadla přechází do divadla v Brně. Frejka se marně snažil mít avantgardní Dada a Moderní studio. *Frejka v Moderním studiu ustupuje od své koncepce „veselých večerů“ a přiklání se v daleko větší míře k programu divadelní poezie. Bylo to Osvobozené divadlo a právě Honzlova koncepce „večerů dramatické poezie“, i Honzlovy polemiky, které zanechaly ve Frejkově tvorbě zjevné stopy a odrážely se pak v některých*

⁷⁵ HYVNAR, Jan. *O českém dramatickém herectví 20. století*. Praha: KANT pro Akademii múzických umění v Praze, 2008. Disk (Akademie múzických umění v Praze), s. 55.

⁷⁶ JANOUŠEK, Pavel. *Rozměry dramatu: autorský subjekt a vývojové proměny poetiky českého meziválečného dramatu*. Praha: Panorama, 1989, s. 34. ISBN 80-7038-091-8.

⁷⁷ HYVNAR, Jan. *O českém dramatickém herectví 20. století*. Praha: KANT pro Akademii múzických umění v Praze, 2008. Disk (Akademie múzických umění v Praze), s. 64-65.

⁷⁸ OBST, Milan a Adolf SCHERL. *K dějinám české divadelní avantgardy: Jindřich Honzl, E.F. Burian*. 1. vyd. Praha: ČSAV, 1962, s. 69.

*inscenacích v Moderním studiu.*⁷⁹ Je tedy vidět, že byl Frejka Honzlem značně ovlivněn, byl díky němu poetičtější. Potlačil tak v sobě svou původní snahu jen rozverně parodovat. Ale stále je jejich tvorba rozdílná. *Honzlova fantazie je reálná, dá se říci – puškinsky konkrétní. Frejka naproti tomu – a v tom se zračí i jeho nedostatečná materialistická myšlenková výzbroj – potřebuje pro poetické vyjádření poetické rekvizity, poetická gesta.*⁸⁰ Je to vidět například u Frejkova provedení Shakespearova *Romea a Julie*. Do originálu to mělo daleko, původní text byl proškrtán a naopak byly přidány recitované sbory.

Burian byl s Frejkou v Dada i Moderním studiu, poté přešel do Brna, kde se potkal s Honzlem. Pro Buriana bylo nejvýznamnější, když jako Frejkův spolupracovník v Moderním studiu založil v květnu 1929 hudebně dramatický sbor. Jednalo se o známý voiceband. Byl založen na sborové recitaci se scénickými prvky. Burian v sobě nezapřel rozeného hudebníka a díky voicebandu objevoval krásu a možnosti lidského hlasu. Voiceband jezdil se svými představeními i do zahraničí. Frejkův další úspěch bylo založení avantgardního divadla D34, které vzniklo 16. září 1933 v koncertním sále Mozartea. Julius Fučík o něm tenkrát mluvil jako o nejchudším divadle, co se týče peněz, ale nejbohatší na elán všech členů a na svůj umělecký cíl. Divadlo bojovalo proti kapitalismu a všemu, co vytvořil. Toto divadlo se vyznačovalo jen malým souborem pracovníků, E. F. Burian byl ředitel, režisér a dramaturg, celkově zde bylo jen dvanáct herců, technici byli jen tři a také administrativní pracovníci (kteří obsluhovali zároveň i pokladnu) čítali tři osoby. Takový malý počet osob vedl k větší harmonii, byli zde jen lidé, kteří byli divadlu naprosto oddaní, a to se projevilo na fungování celého divadla. Další výhodou bylo to, že byl Burian režisér všech her v divadle. Zvláštní byly vztahy D divadla a Osvobozeného divadla. Obě sice měla stejný cíl (bojovala proti oficiálním scénám a nacismu), ale spolupracovat nedokázala. Přitom se často jednalo jen o malichernou žárlivost, že herec přešel z jednoho divadla do druhého, nebo rozdílné názory Buriana a Honzla. Ale jakmile se společenská situace rapidně zhoršila (divadelní sezóna 1935/1936), tak si obě divadla vše uvědomila a dokázala se spojit. Navzájem si na divadelních programech psala, že mají diváci navštěvovat i druhé divadlo, veřejně se podporovala atd.

⁷⁹ DVOŘÁK, Antonín. *Trojice nejodvážnějších, Jindřich Honzl - Emil František Burian - Jiří Frejka*. Praha: Orbis, 1961, s. 60.

⁸⁰ DVOŘÁK, Antonín. *Trojice nejodvážnějších, Jindřich Honzl - Emil František Burian - Jiří Frejka*. Praha: Orbis, 1961, s. 61.

Osvobozené divadlo

Osvobozené divadlo vzniká roku 1926 pod patronátem Devětsilu a díky tomu se objevuje významné avantgardní středisko. První hra byla uvedena 8. 2. 1926 a jednalo se o *Cirkus Dandin* Jiřího Frejky (dle Molièrova *George Dandina*). Jedná se o nové divadlo, poetické, s novou divadelností. Chtěli spojit divadlo s hercem a jevištěm v jednu živou bytost. *Režisér Jindřich Honzl a spolu s ním do jisté míry i Jiří Frejka pokusili se o pohyblivou, dynamickou scénu, pokoušeli se ve scénickém vyjadřování o všechny možné, nové a nejnovější materiály, použili pohyblivého, dynamického světla, zkusili sepětí živého herce s projekčním obrazem. Herce proměnili v dekoraci a světlo povýšili na herce, nositele významů, hercem jim byla i rekvizita a zvuk. Herecký význam rozkládali v jednotlivé složky; nechali působit pouze hercův hlas a opět jen jeho pohyb či dokonce gesto. Hlasový projev organizovali podle hudebních zákonů.*⁸¹ Divadlo chtělo herce „osvobodit“, to znamená vytrhnout z tradičních vazeb a funkcí v dramatickém divadle.⁸² Osvobozené divadlo se potýkalo s celkovou chudobou, a to včetně technických prostředků. Nová éra u něj začíná s uvedením hry *Vest pocket revue* 19. 4. 1927. V roli dvou klaunů se zde objevují Jan Werich a Jiří Voskovec. Jedná se o éru plnou satiry a útočnosti. Ale na jaře roku 1927 došlo k hádce mezi Frejkou a Honzlem, což vedlo k odchodu Frejky z Osvobozeného divadla, s ním odešel i Burian a část souboru. Honzl nadále vedl Osvobozené divadlo a samostatně začala tvořit dvojice Voskovec a Werich.

Sám Antonín Dvořák ve své knize píše, že důvody rozchodu Honzla a Frejky nejsou jasné. Zdroje z této doby nic konkrétního nezmiňují a rozpor berou jako holý fakt. Takže není jisté, zda byla chyba na straně Honzla (a těch, co zůstali), nebo na straně Frejky (a těch, co s ním odešli). Dvořák zmiňuje jednu konkrétní věc. *Prozradíme, co bylo vnější příčinou neblahé roztržky. Nechceme vyprávění humoristicky podbarvovat, chceme dokumentovat, že rozchod opravdu nebyl základního charakteru. Honzl, který byl před přísnými tvářemi vrchnostenských úřadů „podnikatelem“ a spravoval skromný fundus Osvobozeného divadla, nepůjčil pro účely chystané Frejkovy inscenace oponu...*⁸³ Je zarážející, jaká je to malichernost, kvůli které se takové významné osobnosti rozejdou. Charakterizuje to ale snahu avantgardy, která snila o poetické svobodě, ale byla v zajetí jen svého negujícího úsilí. A

⁸¹ DVOŘÁK, Antonín. *Trojice nejodvážnějších, Jindřich Honzl - Emil František Burian - Jiří Frejka*. Praha: Orbis, 1961, s. 53-54.

⁸² HYVNAR, Jan. *O českém dramatickém herectví 20. století*. Praha: KANT pro Akademii múzických umění v Praze, 2008. Disk (Akademie múzických umění v Praze), s. 55.

⁸³ DVOŘÁK, Antonín. *Trojice nejodvážnějších, Jindřich Honzl - Emil František Burian - Jiří Frejka*. Praha: Orbis, 1961, s. 50-51.

pouhá negace oficiálního divadla nemohla avantgardě stačit. Každý byl přesvědčený o své osobní koncepci. Pro Honzla to byly jeho „večery dramatické poezie“ a Frejka nedal dopustit na své „veselé večery“. Oba byli velmi odlišné individuality. Jindřich Honzl byl velmi nedůvěřivý, nepomáhal mu ani velký tlak ze strany buržoazie a jeho choroba. Naopak Frejkovi chyběla zkušenost s režimem, vyrůstal v lesích, kde takové problémy neměl. Proto jeho snaha o negaci a provokaci byla jen povrchová. A tomu všemu nepomáhal ani obrovský tlak, který z vnějšku dorážel na Osvobozené divadlo. Rozchod těchto dvou osobností nepřinesl české divadelní avantgardě podle Dvořáka žádný valný užitek. Obzvláště Frejkovi se odchod moc nevyplatil.

V roce 1931 se Honzl po své zkušenosti v Brně znovu vrátil do Osvobozeného divadla a setrval tam až do jeho zrušení. Dokázal tím, že ani v Brně v oficiálním divadle nezapomněl na své avantgardní smýšlení. Podílel se jako režisér i na filmech Voskovce a Wericha. Ve 30. letech, když se změnila společenská situace, tak najednou mělo avantgardní divadlo nový systém, proti kterému mohli bojovat, a to nacismus a fašismus. Osvobozené divadlo na to reagovalo revuí *Ceasar* a objevují se tu hluboké myšlenky o blížící se hrozbě. Když Osvobozené divadlo slavilo roku 1937 své desetileté výročí, tak si ani neuvědomovalo, že další rok bude fašisty zrušeno.

Jednu sezónu fungovalo Osvobozené divadlo i pod názvem Spoutané divadlo. V této době působili v divadle Rokoko na Václavském náměstí. Roku 1936 se ale mohlo divadlo vrátit zpět do paláce U Nováků a tím i k původnímu názvu Osvobozené divadlo. Na tuto kapitolu reagovaly článkem *Listy pro umění a kritiku* v čísle 19-20 ve 3. ročníku. Píší o tom, jak se dvojice Voskovec a Werich odklonila od nezávazného humoru k politické kritice. Kvůli této změně je na místě i přejmenování divadla. Jako velké plus bere autor to, že divadlu neuškodil ani přesun do malého divadelního sálu v Rokoku. Obejdou se bez velkého Ježkova orchestru, bez Jenčíkových girls, mají jen malé jeviště a stísněné hlediště. Ale to nemá vliv na hodnotu jejich divadelní práce.⁸⁴

V *Listech pro umění a kritiku* o Voskovcovi a Werichovi psal Antonín Martin Brousil. Ti již od dětství podle Brousila neměli rádi divadlo. Jejich legendární hra *Vest pocket revue* tak nebyla výrazem touhy po divadle, ale měla jen ukázat, co je mladým lidem v roce 1927 všechno k smíchu. Vyšlo najevo, že potřeba výsměchu byla tehdejší mladé generaci společná, takže se tato studentská revue dočkala 205 repríz. Neslýchaný úspěch byl díky tomu, že Voskovec s Werichem přišli z hlediště, nebyli to v pravém slova smyslu divadelníci. Jejich

⁸⁴ TRÄGER, Josef. Spoutané divadlo. *Listy pro umění a kritiku*. 21. 12. 1935, roč. 3, č. 19-20, s. 621-623.

revue byly doprovázeny hudbou Jaroslava Ježka, který je podle Brousila nejobdivuhodnější moderní skladatel v šíři svého záběru. Osvobozené divadlo má díky Voskovcovi a Werichovi obrovský průkopnický přínos.⁸⁵

Avantgarda vs. oficiální divadla

Avantgardní, revoluční umělci byli nespokojeni s oficiálním divadlem (neboli divadlem buržoazie, které bylo ovlivněno kapitalistickou společností). Oficiální divadlo chtělo být klidné, vytvořit mír, pořádek a společenskou slušnost. Už nechtělo šířit třídní nenávisť, expresionismus, válečná a revoluční hesla jako tomu bylo během války. Avantgardní (proletářské) divadlo chtělo původně rozpoutat revoluci v hledišti, ale později se zaměřilo na revoluci na jevišti. Takže někdy nebylo uchopitelné pro běžné diváky, ale museli hrát jen pro zasvěcené umělce

Ale časem se řada avantgardních umělců začala uplatňovat na oficiálních scénách. Po zrušení Moderního studia v roce 1929 nastoupil Frejka do oficiální scény Národního divadla. Přestal se zabývat společenským bojem a podlehl kapitalismu. Vliv na to mělo i to, že se mu nepovedlo založit vlastní fungující divadlo. Ale v Národním divadle měl Frejka těžkou situaci, Lola Skrbková v článcích v *Listech pro umění a kritiku* píše o tom, jak se Frejka změnil. Nepokračoval ve stylu, kterým se vyznačovala avantgarda, ale přizpůsobil se rutině Národního divadla. Skrbková najednou v Národním divadle hrála špatně a musela se vrátit ke stylu hraní, jakému ji naučili na konzervatoři. Herci z toho byli zmatení, protože pro ně byl Frejka stále autoritou, ale najednou změnil své názory a vyžadoval úplný opak než dříve. Hercům chybělo v hraní básnictví, kterým se avantgarda vyznačovala. Ale situace ve společnosti (hrozba nacismu) ve Frejkovi opět probudila jeho umělecký charakter. Přispěla k tomu i jeho návštěva moskevského divadelního festivalu v roce 1935, kde poznal dílo revolučního režiséra V. E. Mejerholda.

Když přestoupil Honzl do brněnského divadla, tak to lidé, kteří divadelní avantgardu podporovali, brali s nelibostí. Honzl byl pro ně dezertér. Například Julius Fučík o tom psal v *Rudém právu*, Honzlovi vyčítal, že v žádném oficiálním divadle přeci nemůže pracovat tak bez kompromisů jako v Osvobozeném divadle. Ivan Sekanina začal v *Tvorbě* obrovskou polemiku, na kterou samotný Honzl reagoval v *Lidových novinách* a na to Sekanina znovu

⁸⁵ BROUSIL, Antonín Martin. Zdivadelnění divadla Voskovcem a Werichem. *Listy pro umění a kritiku*. 6. 6. 1935, roč. 3, č. 9-10, s. 291-293.

odpověděl v *Rozpravách Aventina*.⁸⁶ Je to přeci proti jejich přesvědčení. Ale na druhou stranu se to dá trochu pochopit, když si člověk představí, v jak primitivních podmínkách fungovala česká divadelní avantgarda. Režisérům chybělo pořádně velké jeviště, dokonalejší vybavení, větší publikum. Konkrétně Honzlovi začalo vadit, že Osvobozené divadlo se stává divadlem Voskovce a Wericha. E. F. Burian zase v Brně dostal nabídku vyzkoušet si své první režisérské počiny.

Konec divadelní avantgardy

Nacisté zrušili Burianovo divadlo a Burian musel do koncentračního tábora. Sice se výrazně v protinacistickém odboji neangažoval, ale i tak byl považován za politického vězně. Honzl se nevzdává a roku 1940 zakládá Divadélko pro 99 (přesně podle počtu diváků, kteří se vešli do Topičova salónu na Národní třídě). Spolupracuje tam s několika herci z Osvobozeného divadla a s mladými lidmi z konzervatoře. Jeho cílem je vychovávat mládež. Stejný cíl měl i Frejka, stal se z něj pedagog na Státní konzervatoři. Frejka byl také jediný z prvorepublikových divadelních avantgardistů, kdo i v první polovině 40. let aktivně pracoval v divadle, kde mohl ovlivňovat masy, a to v Národním divadle. Po konci 2. světové války se nešlo díky změně politické a společenské situace již vrátit k meziválečným avantgardním názorům, ale tato trojice o to stejně již nestála.

Letům 1945 až 1953 se věnuje kniha *Spoutané divadlo Jindřich Honzl, Jiří Frejka a Emil František Burian v systému kulturní politiky* od Jitky Rauchové. Ale v první kapitole píše i o počátku divadelní avantgardy. Rauchová ve své práci zmiňuje mj. knihu *Trojice nejodvážnějších, Jindřich Honzl – Emil František Burian – Jiří Frejka* od Antonína Dvořáka, kterou jsem se zde již zabývala. Rauchová se zamýšlí nad názvem Dvořákovy knihy, odvaha Honzla, Buriana a Frejky tkví v jejich avantgardních východiscích, která tito divadelníci využívali ve svých inscenacích. Podle ní také Dvořák svou publikací vytvořil legendu o třech divadelnících – avantgardistech, která je stále živá. Dvořák také používal starší vymezení divadelní avantgardy, které vzniklo díky členům Devětsilu již v meziválečném období (preferovali jen činnost svých členů a sympatizantů, ale ostatními uměleckými aktivitami se nezabývali). *Poválečnou politickou situací byl poznamenán i výzkum dějin českého divadla ve dvacátém století a tím i způsob interpretace díla Jindřicha Honzla, Jiřího Frejky a Emila Františka Buriana a celého meziválečného i poválečného divadelního vývoje. V jeho důsledku*

⁸⁶ DVOŘÁK, Antonín. *Trojice nejodvážnějších, Jindřich Honzl - Emil František Burian - Jiří Frejka*. Praha: Orbis, 1961, s. 63.

*docházelo často k pokřívání a dokonce i dočasnému vymazání uměleckého i lidského obrazu mnohých dříve široce akceptovaných osobností.*⁸⁷ Komunistická strana tvorbu levicově orientovaných meziválečných umělců často neuznávala, změna nastala až po 20. sjezdu KSSS (14. – 26. února 1956). Proto v 60. letech vyšla řada studií, které se snažily divadelní avantgardu uvést na pravou míru. Ale díky ideologicky podmíněnému způsobu výkladu byl větší zřetel dán vztahům tvůrců k dělnickému hnutí a komunistické straně. To vede Rauchovou k zamyšlení, zda se vyznačovala tvorba této trojice opravdu stejnými znaky a byla po celou dobu stále tím předvojem umění, za které ho evropské avantgardy programově prohlásily? Rauchová píše o jejich umělecké nesourodosti. Jen Jindřich Honzl měl snahu tvořit dle pravidel zahraničních divadelních avantgard. Naopak Frejka tvořil na základě svých emocí a momentální inspiraci (nejvíce dadaistický humor). Rozdíl byl i v jejich názoru na politické ideje. Frejka sám byl nerozhodný mezi klasickou demokracií, kterou reprezentoval Masaryk a snahou o sociální rovnost. Takže si představoval divadlo politicky nevyhraněné. Ale Honzl tento názor nesdílel a chtěl divadlo politicky angažované a s jasným politickým názorem. *Pro Frejku byl konstruktivismus spíše hrou, námětem, prostředím, které umožňovalo rozpoutání hercova pohybu, pro Honzla se stal názorem, obecným principem, způsobem uchopení života, protivníkem klasických umění, „leninským zápasem o organizaci hmotných základů života“.*⁸⁸ Rozdíl byl také v pohledu na výdělečnost divadla a jeho propagaci. Frejka byl zaměřený více komerčně a přišlo mu běžné použít reklamu ve společenských časopisech, ale Honzl si stál za tím, že pravé umění si diváka najde i bez podbízivé reklamy. Tyto rozdílné názory se projeví i na fungování divadla, a to šlo ke svému konci. *K zániku původního složení Osvobozeného divadla došlo po 24. březnu 1927, kdy Frejkova skupina scénu po menším konfliktu spontánně a bez vyřešených závazků opustila. Burian a Frejka navíc protestně vystoupili z Devětsilu.*⁸⁹

⁸⁷ RAUCHOVÁ, Jitka. *Spoutané divadlo: Jindřich Honzl, Jiří Frejka a Emil František Burian v systému kulturní politiky (1945-1959)*. České Budějovice: Společnost pro kulturní dějiny, 2011, s. 16. ISBN 978-80-904446-7-6.

⁸⁸ RAUCHOVÁ, Jitka. *Spoutané divadlo: Jindřich Honzl, Jiří Frejka a Emil František Burian v systému kulturní politiky (1945-1959)*. České Budějovice: Společnost pro kulturní dějiny, 2011, s. 12-13.

⁸⁹ RAUCHOVÁ, Jitka. *Spoutané divadlo: Jindřich Honzl, Jiří Frejka a Emil František Burian v systému kulturní politiky (1945-1959)*. České Budějovice: Společnost pro kulturní dějiny, 2011, s. 13.

3.1 Články věnované divadlu

Listy pro umění a kritiku patřily spíše mezi konzervativnější periodika. Je to vidět například na jejich přístupu k filmové tvorbě, ke které byly kritické a upřednostňovaly spíše divadlo. Na druhou stranu se ale detailněji věnovaly divadelní avantgardě a kritice oficiálních divadel, takže zase jejich pohled tolik konzervativní nebyl. Ve 30. letech u nás již filmová tradice byla, ač nebyla tak bohatá. Z článků je vidět strach z nové technologie a ze špatného vlivu na společnost. Nelíbí se jim, že film přesně nezobrazuje realitu a jen si na něco „hraje“ (ať už je to hraní herců, používání umělého světla místo denního, že se filmy netočí chronologicky atd.). Problém je i to, že se do natáčení dávají velké peníze a špatný je i výběr témat. Lidé si sotva zvykli na němý film, ale jakmile se objevil zvukový, tak se jim to zase nelíbilo (hlavní problém byl ten, že němý film zachycoval filmovou skutečnost původní formou, a to řečí obrazů). Přijde jim rušivé spojit nepřímou charakteristiku obrazem a přímou charakteristiku slovem. Další nevýhodou zvukového filmu bylo, že přestal být mezinárodní. To vše hraje ve prospěch divadla a škodí to filmu. Ale stačilo pár let, aby se role obrátily a lidé si začali vybírat divadelní představení podle toho, zda v nich uvidí známé filmové tváře (o tomto počínajícím jevu je zmínka v 19. čísle 1. ročníku o Národním divadle, kde se píše, že divák raději uvidí na scéně například Lídu Baarovou, než neznámého mimopražského herce). Ale přibližně od 3. ročníku se v *Listech pro umění a kritiku* běžně objevují pochvalné články na filmovou tvorbu (včetně recenzí nových titulů).

V článku *Úpadek filmu* od Romana Jakobsona ve 2. čísle 1. ročníku se zmiňuje, že sice ubývá absolutních kritiků filmu, ale vystřídala je kritika mluvícího filmu, která je reprezentovaná hesly „mluvící film je úpadek kina“ a „značně omezuje umělecké možnosti kina“. Společnost děsí vývoj kinematografie a chtějí zůstat u tradice. Musíme si také uvědomit, že v době uvedení tohoto článku (rok 1933) se český film teprve probouzí, česká tvorba němých filmů moc za zmínku nestojí, ale vrchol prvorepublikových filmů přišel až o pár let později. Podle Jakobsona je problém také v tom, že mluvící film se velmi přiblížil dramatu a mohl by tak ohrozit jeho pozici.

I v článku *Herectví jevištní a filmové* od Karla Dostála (roč. 1, č. 3) je autor jednoznačně pro divadlo. Při něm zažívá divák interakci s hercem, jevištěm, kulisami. Naopak u filmu jen divák sedí v potměšlém hledišti a sleduje mrtvý obraz na plátně. Film nám představuje skutečnost, která neexistuje, jedná se o tzv. zrcadlení. Ale drama je podle Dostála opravdové.

A. V. Blum ve svém článku *Kdo by bral filmování vážně?* (roč. 1, č. 16) varuje před nebezpečím filmu. Vliv filmu se rapidně zvyšuje, a to především na mládež. Film se stal důležitou složkou kulturního, sociálního i politického života. A filmoví producenti mají veškerou zodpovědnost za vliv filmů na celý veřejný život. Film by měl zobrazovat bezprostřední a neklamnou skutečnost, ale divákovy požadavky jsou jiné. Lidé chtějí sledovat akci, být v napětí. Bylo již zjištěno mnoho souvislostí mezi kriminalitou a filmem, ale stále se tím nikdo vážně nezabývá. Naopak filmaři se pouští do skutečných kriminálních případů (takže se klidně může stát, že si vrah po odpykání svého trestu ve vězení ještě zahraje sám sebe ve filmu na motivy jeho trestného činu, tím by se přeci zvýšila autenticita filmu). Díky filmu je podle Bluma přítomnost mnohem surovější. Dříve ani kriminalista neviděl tolik různých vloupání, loupežných přepadení, rvaček a vražd jako průměrný divák během jednoho roku v kině. K tomu se ještě přidává, že „hrdina“ bývá vykreslen jako chladnokrevný a nebojácný, takže charakter hodný následování. Blum dokonce filmu dává za vinu i situaci v Německu. Vhodně není ve filmu zobrazena ani láska. Jedná se jen o pudový vztah šarmantního muže a krásné mladé slečny, který v sobě nemá nic z reálného soužití muže a ženy. Filmy jsou tvořeny jednostranně a schematicky. Jakmile se nalezne divácky zajímavé téma, tak je tak často znovu točeno, až se úplně vyčerpá. To se týká i hereckého obsazení, které se často opakuje. Všechny filmy si jsou tedy navzájem velmi podobné.

Výjimkou v hodnocení filmové tvorby je text *K estetice filmu* od Jana Mukařovského (roč. 1, č. 4). V úvodu Mukařovský píše o tom, že je to teprve pár let, co se nemusí dokazovat, že je film umění. V článku mě zaujalo, jak Mukařovský přirovnává filmový prostor k prostoru v básnictví (a nikoliv k prostoru divadelnímu jako to bývalo v minulosti). Mukařovský to dokládá tím, že je to díky významovému rázu. Čím jiným by to také mohlo být, když je u obojího význam podán slovem? Mnohá epická věta může být beze změny své stavby převedena do filmu. Jako příklad dává Mukařovský větu: „Pomalů, pak prudce se obejmou, zdvihnou divoce nože a vrhnou se kupředu se zdviženou zbraní.“ Tato věta je ze scénáře Dellucova filmu *Španělská slavnost*. Přitom by stejná věta mohla být napsána v románě, kde by sloužila jako výraz napjatého dějového okamžiku. Pro porovnání se také nesmí zapomenout, že epické básnictví má některé prostředky podávání prostoru shodné s prostředky filmovými (konkrétně jsou to věty typu: „Můj zrak se svezl na...“, „Utkvěl pohledem na ...“, „Rozhlédl se po pokoji, kde nalevo stál ...“, „Zde stáli dva lidé živě rozmlouvajíc, tam zase celá skupina lidí...“).

Úplný obrat nastal ve 3. čísle 5. ročníku. Jan Kučera se zde zabývá úspěchy českého filmu. Poukazuje na tři aktuální filmy, a to *Velbloud uchem jehly*, *Lidé na kře* a *Mravnost*

nade vše. Kučera je realistický a uvědomuje si, že „jedna vlaštovka jaro nedělá“ a že tři dobré filmy ještě neznamenají příchod i ostatních kvalitních filmů. Ale my s odstupem času víme, že pozdější kinematografie patří k našim kultovním filmům (*Škola základ života* – 1938, *Kristián* - 1939, *Eva tropí hlouposti* -1939, *Hotel Modrá hvězda* – 1941 atd.). Ale Kučerovi se líbí, že tyto tři filmy dokazují, že naši režiséři, scénáristi a herci nejsou horší než jinde. Ve filmech je vtip a mistrné uplatnění herců. Naopak mu přijde, že trochu zaostává děj. Dříve se špatnou formou zpracovávaly špatné kusy, ale nyní máme filmy, které dobrou formou prezentují téma nikoliv bezcenné, ale docela nedomyšlené. Dále zmiňuje zajímavý poznatek, že úspěšné filmy (dále třeba starší *Vojnarka* a *Maryša*) čerpají látku z divadelních her. Z toho plyne, že česká divadelní díla jsou tak silná, že obstojí i na filmovém plátně. Tomu se vymyká jen *Mravnost nade vše*, která má původní motiv. Jedná se tedy dle Kučery o první úspěch řemeslné rutiny našich kinematografistů. Tyto filmy spojují tři jména: Frič, Haas a Vávra. Martin Frič (29. března 1902 – 26. srpna 1968) byl jeden z našich nejlepších a nejplodnějších filmových režisérů, často se podílel i na scénáři. Hugo Haas (19. února 1901 – 1. prosince 1968) byl osobitý herec, k jeho velkým rolím patřil doktor Galén v Čapkově *Bílé nemoci*. Byl to nejen herec, ale také režisér a scénárista. Otakar Vávra (28. února 1911 – 15. září 2011) patřil mezi významné režiséry a scénáristy. Původně psal scénáře jiným režisérům, ale později jen výhradně ke svým filmům.

Tyto články nám reprezentují, že v tehdejší době neměly filmy ještě tak silně upevněnou svou pozici a že je přednost dávána spíše divadlu. Filmy jsou považovány za méně kvalitní umění. Ale již během pěti let, během kterých *LUK* vycházely, je znát značný posun v jejich vnímání a filmy jsou dokonce vychvalovány.

Česká divadelní avantgarda v *LUK*

České divadelní avantgardě se *Listy pro umění a kritiku* velmi věnovaly. Vesměs se jednalo o pochvalné články, které se snažily čtenářům především představit důležité osobnosti a přesný průběh divadelní avantgardy. O divadle se v *Listech pro umění a kritiku* psalo napříč všemi ročníky, takže je vidět, jak důležité téma to pro redakci bylo. Témata se často opakovala, jednalo se o kritiku tehdejšího oficiálního dramatu, jeho vedení, výběru herců, jevištní mluvy. Naopak česká divadelní avantgarda byla chválena. Osobně mi přišlo, že články byly často jednostranné a stále se zabývaly tím samým. Uznávám, že tehdejší drama bylo pro redakci velkým tématem, ale proč psát několik různých článků o stejném problému.

Ale zajímavé bylo, že prostor v *Listech pro umění a kritiku* dostávali i sami herci (například Lola Skrbková). Přijde mi, že to je díky tomu mnohem autentičtější a nejsou to jen vykonstruované problémy členů redakce.

I samotné významné osobnosti české divadelní avantgardy psaly články do *Listů pro umění a kritiku*. Jiří Frejka publikoval například *Divadlo řádu* v 5. čísle 1. ročníku, kde si posteskl, že po válce divák vyhledával exotiku a nikoliv klasiku. Obecenstvo chtělo raději vidět černošskou revui než Shakespeara a antické drama. A teď (roku 1933) se tato tendence se zálibou v exotice opakuje. Ovlivňuje to druhá vlna únavy po válce a politická situace. Dále znovu ožívá dada. Dadaismus byl reakcí na hrůzy prožité během 1. světové války.

V článku *Minulost, přítomnost a budoucnost* v 10. čísle 1. ročníku se Frejka zabývá vlivem doby na divadlo. To souvisí i s předchozí kapitolou o nacismu. Doba je nejistá, všude se na člověka valí jen hesla, je vysoká nezaměstnanost. A toto všechno podle Frejky zvýšilo zájem o kulturu a umění. Vypadá to, jako by se diváci chtěli ujistit o důstojnosti svého lidství a přimykají se ke kulturním hodnotám jako k něčemu pevnému, kde člověk není jen číslem, ale má nějakou hodnotu. Frejka tedy tvrdí, že umění nemá sloužit společnosti, ale vést lidi. A na tyto změny ve společnosti nereagují velká divadla, ulpívají na starém publiku, které se neustále zmenšuje, ale neoslovují lidové vrstvy.

Ve 12. čísle 2. ročníku napsal Frejka o mladých hercích v divadle. Popisuje zde situaci, když mladý herec vstoupí do hereckého ansámblu, tak se musí přizpůsobit starším hercům a přichází o svou mladistvou charakteristiku. To zapříčiňuje odliv mladého publika. *Je to proto, že se tam neshledávají s divadlem svým a že jejich vlastní příslušníci byli vehnáni do myšlenkového a hereckého výrazu, který je jim cizí. Mladí návštěvníci nejsou pro velká divadla ztraceni, ne, přijdou tam, ale po létech. Starší.*⁹⁰ Mladá herecká generace by tak měla vytvořit novou škálu hrdinů své doby.

Pravidelným přispěvatelem byl i Emil František Burian, další významná osobnost české divadelní avantgardy. V 7. čísle 1. ročníku se věnoval jevištní řeči. Nad její situací si zoufá, chybí zde fonetické základy a technické požadavky jevištní mluvy. Chyba není jen na straně herců, ale i u režisérů. Tomuto problému se v *Listech pro umění a kritiku* věnuje více článků a určitě není dobře, když je úroveň divadelní mluvy špatná. Měla by jít obecenstvu příkladem a po této stránce ho vychovávat.

Listy pro umění a kritiku se nezabývají jen českou divadelní avantgardou, ale také i avantgardou zahraniční. Konkrétně je to vidět na článku *Francouzská divadelní avantgarda*

⁹⁰ FREJKA, Jiří. Mladý herec ať vytvoří hrdinu svých vrstevníků. *Listy pro umění a kritiku*. 1934, roč. 2, č. 12, s. 353.

od Jindřicha Honzla. Ten se v textu snaží čtenářům francouzskou divadelní avantgardu představit a přiblížit. Pro neznalého čtenáře je ale článek jen změt' francouzských jmen a názvů divadelních institucí a skupin. Nejvýznamnější osobností je zde Jacques Copeau, ten roku 1913 založil Starý holubník (Vieux Colombier), což je pařížské avantgardní divadlo, které ovlivnilo i Jiřího Voskovce při jeho pobytu ve Francii⁹¹. V článku se píše mimo jiné i o ruském dramatu. Konkrétně o Vsevolodu Emilijeviči Mejercholdovi, jenž se z žáka dramatické konzervatoře stává divadelním režisérem, který se nebojí experimentů. *Opustiv realismus experimentuje ve studiu, v Továřství nového dramatu, slaví úspěchy s maeterlinckovským symbolismem v divadle Kommissarževské – a po divadelní stylizaci první začíná nový zdroj v Balagánu; vrací se k pudovým a lidovým pramenům divadelní poezie, rozvíjí bohatství divadelní hravosti v Molièrově Donu Juanu ve Státním divadle, a opustiv je, připravuje se už na jinou „lidovost“ a jiné tvary sociálního patosu a účinnosti: Verhaerenovo Svítání a divadlo v Rudé armádě. A opět zakládá nové Studio a opět experimentuje na nových základech marxistického materialismu v Gitis, ve svém divadle a v divadle Revoluce. Takových osobností v současném divadle francouzském nenalézáme. I tu je ovšem možno mluvit o proměnách, ale ty proměny jsou více věcí námětu než metody divadelní práce.*⁹² Jedná se především o vývoj k dokonalosti výstavby a detailu. Po válce se ve Francii avantgarda objevuje převážně v divadle Comédie Champs-Élysées, Théâtre Montparnasse, Théâtre l'Atelier, Théâtre Pigalle a ve Starém holubníku. Z konkrétních jmen se jedná o Copeauovi žáky: Jovet, Dullin, Michel Saint-Denis, G. Baty a pofrancouzštělý Rus Pitoeff. Co se týče repertoáru, tak tu najdeme klasiku i modernu (Shakespeare, Sofokles, Goethe, Molière, Shaw, Brecht, Frank, An-Ski). Důležité je očištění scény, zbavení se rekvizit, dekorací, podstatný je jen herec, který je nositelem divadelnosti. Samotný Honzl v poznámce zmiňuje, že ho ale více udivuje divadlo ruské než francouzské. Důvod je prostý, naše divadlo je silně ovlivněné dramatem západním, takže divák v Paříži zhlédne jen originální repertoár našich kopií. Konkrétně se tak přichází jen blíže k pramenům.

V dalším čísle Honzl v představení francouzského moderního divadla pokračoval, zaměřil se na osobnosti Louise Joveta a Charlese Dullina. Jovet podle Honzla hledal v dramatu trvalost, vývoj tak stabilní, aby jím neotřásl výpady modernosti. Jovetova divadelní kariéra je klidná, bez skandálů. Jde od úspěchu k úspěchu, takže lze předpokládat

⁹¹ Roku 1920 se Voskovec zúčastnil soutěže o studijní místo ve francouzském lyceu v Dijonu. Jednalo se o součást kulturní výměny mezi Francií a Československem. Voskovec se stal jedním ze 17 studentů, kteří uspěli a od roku 1921 strávil tři roky v Dijonu.

⁹² HONZL, Jindřich. Francouzská divadelní avantgarda. *Listy pro umění a kritiku*. 14. 9. 1933, roč. 1, č. 12, s. 359.

bezproblémový další vývoj. Jouvety hry jsou charakteristické *lehkostí, která není snadností – půvabem, který není sličným vyzdobením – veselostí, která svým skokem vymezí právě lidskou míru ubohosti a směšnosti, chytráctví nebo hlupství*.⁹³ Pro Jouveta je charakteristická práce s detaily (jak si herec mne ruce, výstupy lidí v pozadí atd.). Jouvet se za deset let praxe nevzdálil svým uměleckým zásadám, jeho práce je bez hereckých kazů, které nalezneme u jiných avantgard. Jistota dobrého řemesla u Jouveta nemusí být vždycky tím nejlepším prostředkem. Naopak u Dullina si Honzl myslí, že mají diváci intenzivnější pocit vzniku a zrodu nového experimentu. Jeho odvaha se projevuje například tím, že do hlavní role obsadí neherce. Když se Jouvet vyznačuje prací s detailem, tak proti tomu je Dullinova oslnivost velkých pláten, Dullin rozprostírá děj po celé scéně (včetně orchestru a hlediště). Jestliže Copeau hledá divadlo v jeho prapodobě a tradici, s jeho očištěnými základy, tak Dullin se vydává za novým divadlem, obnova je pro něj otázkou nové organizace, nových rozměrů času a prostoru v dramatu i na jevišti. Čas a děj je například zobrazen zhuštěně a najednou, ač probíhal za sebou, nebo naopak tam jsou velké skoky a přesuny v ději a času. Sice také jako Copeau Dullin hraje klasické hry (Sofokla, Aristofana, Cervantese a Molièra), ale využívá je k tomu, že nad jejich jasným půdorysem, který je stabilní, lze rozvinout neklid a napětí moderních představ, které tak zajímavě rezonují v kamenných stěnách starých autorů. Toto znovuoživení klasiků u Jouveta nenalezneme. Řecká komedie či alžbětinské divadlo tak naruší jistoty her z roku 1900. Návrat k historickým hrám nastal i díky snaze uniknout z kritického stavu měšťácké veselohry a dramatu. Pro Dullina je ale fatální, že má sice odvahu rozkládat navyklé tvary, ale ulpívá jen na historických námětech, v nichž se nemůže moderní dílo naplnit. Další chybou je to, že zde chybí studování struktur díla, neobjevují se metody, jak formově a obsahově řadit jednotlivé prvky, aby daly harmonický celek. Avantgarda se projevuje chaosem a bořením konvencí, místo objevů aplikace. Dullin a světová avantgarda chtějí překročit hranice divadelnosti, které byly na počátku 20. století ve formě realistického, nebo stylizovaného jeviště. Je zde důležité spojení mezi básníkem, hercem a divákem. Toto spojení, které vzniká z nahromaděné energie tvořivých (i včetně tvořivosti publika), je vzorem modernímu divadlu na východě i na západě. Dullin brzy opouští Copeauovu zásadu holého jeviště a sám ve spolupráci s výtvarníky (Picasso, Jean Victor Hugo) tvoří nové kulisy. Nejedná se však o žádné realismy, ale spíše o hru, která se projevuje kontrasty (malinkatý domek a zároveň obrovská lucerna, trpasličí dvorek a na něm koště v nadživotní velikosti).

⁹³ HONZL, Jindřich. Moderní francouzské divadlo – Jouvet a Dullin. *Listy pro umění a kritiku*. 28. 9. 1933, roč. 1, č. 13, s. 401.

V 16. čísle 1. ročníku pokračuje Honzl v představování další významné osobnosti francouzského moderního divadla, a to Gastona Batyho. Jeho profesní vývoj je lemován řadou úspěchů, ale naopak i uměleckými a finančními neúspěchy. Představení měl na nejchudším a nejprimitivnějším jevišti v boudě Chiméry i v technicky dokonalém a zázračném jevišti v Théâtre Pigalle. Chiméra (dřevěná bouda na bulváru Saint-Germain) nevznikla jen z potřeby hraní a divadelního provozu, ale Baty ji otevírá s vědomím autonomie divadelního a dramatického umění, které nemá sloužit literatuře. Naopak prohlašuje, že nad slovem dokončuje myšlenka svůj výraz v gestu, barvě a ve zvuku. Divadelní projev dle Batyho obsahuje i věci, které jsou slovem nevyjádřitelné (mimika, dekorace, kostýmy, světlo, hluk, to vše se stává hercem). Po třech stoletích výlučně literárního divadla ve Francii chce Baty nové zdivadelnění. Ale ve skutečnosti nikoliv literární slovo založilo úpadek dramatického umění, ale mohlo za to samo divadlo, v tom se Baty mýlil. Mimo sdělného obsahu má slovo v básnictví i cíl výrazový. I samotné slovo dokáže zasáhnout duši (jinak by nebylo básnické umění možné). Útok na literární divadlo nesmí být útokem na básníka. Novému divadlu jde o nového básníka, nového herce i nového výtvarníka. Ale ve skutečnosti mu má jít jen o nový organizmus, který má jiné metody, ale je jedno bude-li objevitelem nového východiska básník, herec, nebo režisér, hlavní je ta samotná změna v divadelnictví. Špatná je ale situace, kdy režisér potlačuje básníka, herce i jevištní materiál. Baty je ve srovnání s ostatními režiséry převážně konstruktérem. Zaplňuje jeviště rekvizitami, které jsou jevištními vynálezy a nikde jinde by neměly svůj význam. Využívá prostor do hloubky i výšky. Působivost scény je ale pro Batyho předností i nebezpečím, někdy je totiž lepší dát na Copeauovu střídou prostotu. Stejně jako prostor konstruuje Baty i herce, mimika i gesta jsou u něj nejpřesnější. Aplikuje zásady tance na hereckou hru, gesta se často mění v tanec. Baty se také obrací k dramatu v minulosti, ale stále tu chybí odvaha k destrukci starých forem. Dokud tato destrukce nenastane, tak nemůžeme vybudovat divadlo nové formy. Batyho přínos tkví zatím jen v okrášlení a zvýraznění jeviště a hry, ale stále se u něj projevuje historické zatížení jeho současníků.

V článku se dále Honzl vrací ke Starému holubníku, v kterém Copeauův žák Michel Saint-Denis vede několik herců. U nich je stále ještě dělán divadlo obřadem. Herci jsou sice amatéři, ale své práci jsou absolutně oddáni. Toto amatérské herectví (v poměru k oficiálnímu) je herectvím dokonalým, protože obsahuje bezvýhradné odevzdání divadlu. Repertoár se zde vrací k mytickým pramenům divadla, k biblické látce. Staré a náboženské formy divadla ožívají. Návrat do minulosti dává více, než když se jen šlechtí staré látky moderní okrasou. Tato společnost se ale neuvolnila a neosvobodila natolik, aby dávala formy

místo deformací. Domnívali se, že ve vnější deformaci je nadrealističnost divadla. *A tak divadelní revoluce, která měla vzejít pro Francii z avantgard, chtějíc zdivadelnit divadlo – dát svobodu jeho prostředkům a renovovat vztahy mezi osvobozeným slovem a osvobozeným hercem a jevištěm, ztrácí svobodu tím, že mezi obnovou (návratem) a tvořením (postupem) nedovede nalézt syntezu, nedovede se spojit se skutečností než stylizací bývalých systémů a revolucionovat divadlo jinak než jeho izolací. A to v nejlepších případech. Obecně – v nejúspěšnějších z těchto avantgard – nastupuje tu onen konformismus, který ústí do obecné uznávanosti, protože oslavuje skutečnost takovou, jaká je.*⁹⁴

Nejvýznamnější v *Listech pro umění a kritiku* ale je dvojčíslo 9–10 ve 3. ročníku, které bylo věnované soudobé divadelní avantgardě, jež měla desetileté výročí. Výjimečně toto dvojčíslo vyšlo za redakce Josefa Trägera. Články jsou vesměs pochvalné, autorům LUK se divadelní avantgarda líbí a schvalují ji. Jen články často končí otázkou, jaký bude další vývoj avantgardy. Hodně textů nám avantgardu přibližuje, jak přesně probíhala, kdo se jí účastnil atd. V tomto dvojčísle se také ojediněle v *Listech pro umění a kritiku* objevila ukázka deníkových záznamů, a to konkrétně Jarmily Horákové. Byla to mladá česká herečka, hrála mj. v Osvobozeném i Národním divadle. Horáková si deníky psala celý život, zemřela 20. ledna 1928 v pouhých 23 letech. Roku 1940 je Jiří Frejka vydal knižně. Píše o svém dětství, lásce k herectví a její cestě k němu, o svých pocitech, o oblečení atd. Jedná se o jiný úhel pohledu na tehdejší dobu, je to názor herečky, ale není stylizovaný – nebyl psán se záměrem, že bude veřejně otištěn (jako to bylo třeba u jiné herečky Loly Skrbkové a jejích článků v *Listech pro umění a kritiku*).

V prvním článku *Mezi Paříží a Moskvou* srovnává Václav Sommer současné divadlo s dobou před deseti lety, kdy ještě nebyla krize divadel. Sommer vysvětluje termín, že avantgardní není každé nové divadlo, ale jen takové, které bojuje proti úpadku novou, divadelnější formou. Program avantgardních divadel je „zdivadelnění divadla“, tímto heslem se bojuje proti konvenci Národního divadla a všech jeho pražských a vesnických kopií. Sommerovi se líbí sovětská divadla, protože to jsou jediná divadla, kde experimentální a teoretické objevy divadelních avantgard z poslední doby zkoušejí za nejvýhodnějších technických a pracovních podmínek, za spolupráce milionového publika, umění dychtivého a esteticky nezaujatého. Podle Sommera je důležité vedení divadla a jeho cíle. České divadlo má funkci nejen estetickou, ale i etickou. Dříve divadlo sloužilo českému národu. Za Tyla bylo školou české řeči, za Jiráska a Kvapila parlamentem národního odboje, ale v případě

⁹⁴ HONZL, Jindřich. Moderní francouzské divadlo – Gaston Baty. *Listy pro umění a kritiku*. 9. 11. 1933, roč. 1, č. 16, s. 508.

Hilara divadlo sloužilo jen jeho zálibám, což jsme si uvědomili až po jeho smrti (6. března 1935).

Název článku mezi Paříží-Moskvou má evokovat naši novou evropskou orientaci, která po osamostatnění Československa nahradila dřívější středoevropskou osu Berlín-Vídeň. To bude mít podle Sommera vliv na to, že se bude náš kulturní život vyvíjet světově. Naši dřívější divadelní předchůdci byli silně německy orientovaní (pro Šubrtovo divadlo byl uměleckým vzorem Burgtheater ve Vídni, Hilar a Kvapil často navštěvovali Berlín). Až divadelní avantgarda se začala zabývat Paříží a Moskvou (například Honzlův převážně francouzský repertoár a jeho ruské režijní vzory). Jedná se o tradici francouzského klasického divadla a ruského klasického baletu. Z francouzského divadla si musíme vzít kulturu jevištní řeči a z ruského jejich propracované choreografie. České divadelní tradici chybí sebevědomí, nemá žádného mecenáše (dvorského ani státního). Jsme národ dělníků a rolníků a z těchto proletářských a maloměšťáckých vrstev pocházejí naši umělci i publikum. Když Honzl, Frejka i Burian ve svých začátcích zkoušeli divadelní experimenty, tak hráli pro mimotřídní publikum (pražské snoby a umělce), ale právě průměrný divák to nemohl ocenit. Naopak Voskovec s Werichem, kteří místo z jevištních teorií vyšli ze studentské mentality, tak našli u studentů morální i finanční podporu. Je tedy těžké najít ten bod mezi buržoazií a chudým proletariátem, kde přesně uprostřed leží divadelní avantgarda.

Sommer si také myslí, že je zavádějící mluvit stále o české avantgardě, když se jedná spíše jen o avantgardu pražskou. Ostatní divadla nemohou pražskému diktátu a nadřazenosti konkurovat. S tím souvisí, že se ani nemluví o divadle slovenském. Sommer se ptá, zda se jednou bude mluvit o divadle československém? Není zde žádná československá divadelní spolupráce. Přitom východ má zajímavý divadelní materiál (lidové písně a tance, jevištní slovenština má vynikající kvalitu), takže pražská avantgarda musí vyrůst v avantgardu československou, jakmile si uvědomí tyto umělecké možnosti.⁹⁵

Lola Skrbková v článku *Pohled nazpět* přehledně popsala situaci české divadelní avantgardy. Zabývá se úrovní dramatické konzervatoře, na které vládne staromódnost a profesori tam nemají snahu porozumět chápání mladé generace. Navzdory režimu, který na konzervatoři panuje, tak sami studenti vytvořili několik zdařilých představení, na kterých chtěli ukázat snahu o práci s novými výrazovými prostředky a po jiném názoru na divadlo, než který jim byl vnucován. Byla to především touha po pohybu, po rytmu a zpěvu, po tanci. Skupinu vedl Jiří Frejka, který později založil Osvobozené divadlo. Studenti měli těžké

⁹⁵ SOMMER, Václav. Mezi Paříží a Moskvou. *Listy pro umění a kritiku*. 6. 6. 1935, roč. 3, č. 9-10, s. 257-261.

začátky, neměli peníze, museli začínat od základních věcí, protože zjistili, že neumí správně mluvit, chodit ani tančit. Sama konzervatoř jim zakazovala hrát ve Frejkových představeních, aby se herecky nezkazili. Po čase do Osvobozeného divadla přišel Jindřich Honzl, který byl starší a vyspělejší než Frejka, takže vše vedl lépe. Věděl přesně, co chce, technicky to znamenalo velké plus, neměl slabá místa jako Frejka, kterému chyběli zkušenosti. Ale Skrbková si myslí, že Frejka měl své kouzlo, při jeho vedení se cítila jako součást celého divadla, naopak u Honzla měla pocit, že je loutka, kterou někdo vede (jako by tu roli hrál Honzl a nikoliv Skrbková). Také jí nevyhovovalo Honzlovo povrchní nazírání na ženské postavy. Po Frejkově roztržce s Honzlem, ke které došlo z osobních důvodů, odešla skupina sympatizující s Frejkou a založili vlastní divadlo Dada. Takže znovu začínali od nuly, všechen inventář, hudební nástroje, kostýmy, peníze si ponechal Honzl. V té době také vznikl první voiceband⁹⁶, šest lidí se sešlo pod vedením E. F. Buriana a začalo recitovat Erbenovu *Svatební košili*. Sami herci byli překvapeni účinkem sborové recitace. Voiceband se poté stal stěžejním bodem programu, s kterým vystupovali nejen v Praze, ale i na venkově a v zahraničí. Chyběl zde ale umělecký vývoj, který zapříčinil rozpad voicebandu. Členové souboru se rozešli do různých scén (Honzl a Burian odešli z Prahy, Frejka šel do Národního divadla). Chybělo zde ale nezávislé divadlo, takže E. F. Burian založil 16. září 1933 D34.⁹⁷

Stanislav Neumann vzpomínal, jak na jaře v roce 1925 poznal řadu mladých lidí, kteří se věnovali divadlu. Konkrétně se jednalo o Jiřího Frejku, Jarku Horákovou, Lolu Skrbkovou, Václava Trégla a mnoho jiných. Neumann přinesl Moliérova *Jiřího Dudka aneb Napáleného manžela*, kterého s nimi Frejka hned nastudoval. Při vzniku Osvobozeného divadla se rozrostli o Honzla, Buriana, Mrkvičku, Nezvala, Teigehe, atd. Neumann i v odstupu deseti let na tuto dobu rád vzpomíná a pokládá ji za svou nejšťastnější. Hlavně se mu líbilo, že si všichni byli navzájem rovnocenní, nebyl tam žádný vůdce. Jiří Frejka sice prosazoval svou vůli, ale stále dával ostatním pocit vlastního tvoření.⁹⁸

Vladimír Kolátor psal o nejdůležitějších postavách české avantgardy. Byla to hlavně skupina Devětsil⁹⁹, která se snažila rozbít zastaralé formy divadla, dále lidé kolem Osvobozeného divadla (J. Frejka a J. Honzl). Podle Kolátora byl ale důležitější osobností

⁹⁶ Voiceband – divadelní pojem, který představuje sborovou recitaci literárního textu a přitom napodobuje hudební vyjadřování.

⁹⁷ SKRBKOVÁ, Lola. Pohled nazpět. *Listy pro umění a kritiku*. 6. 6. 1935, roč. 3, č. 9-10, s. 270-274.

⁹⁸ NEUMANN, Stanislav. Vzpomínám. *Listy pro umění a kritiku*. 6. 6. 1935, roč. 3, č. 9-10, s. 274-275.

⁹⁹ Devětsil – umělecký svaz, který působil v letech 1920-1930. Založil jej Karel Teige, Jaroslav Seifert, Vladislav Vančura a Adolf Hoffmeister. Avantgardní seskupení, které sdružovalo literáty, herce, výtvarníky, hudebníky, režiséry, architekty atd. Mezi významné členy patřili Konstantin Biebl, Emil František Burian, Jiří Frejka, Jindřich Honzl, Jaroslav Ježek, Otakar Mrkvička, Vítězslav Nezval, Jindřich Štyrský, Toyen, Jiří Voskovec, Jan Werich, Jiří Wolker atd.

Frejka, jehož činnost v Dada a později v Moderním studiu se oprostila od technických nedostatků a bezdůvodných experimentů. Naopak Honzla v Osvobozeném divadle pohltily revue Voskovce a Wericha. Ty sice byly určitým stupněm umění, ale zabily skutečné drama. Honzl také dělal představení jen pro úzký okruh zájemců, jeho exkluzivní výběr her přispíval k izolaci od širších vrstev obecnstva. Sám Kolátor si ale není jistý, co je lepší, zda Honzlův exkluzivní přístup, nebo umění zacílené na širší vrstvy a tím propagující ve větším rozměru divadelní vývoj jako to dělá Frejka s Burianem. Důležitým vrcholem sezóny byly podle Kolátora hry v D35, které vede E. F. Burian. Ty jsou pravým ukazatelem nových cest českého divadla.¹⁰⁰

Vladimír K. Müller se zabýval mladým českým herectvím. V úvodu je důležité rozlišit, kdo ještě spadá do kategorie mladých herců. Rozdíl ve věku s sebou přináší různé životní zkušenosti, technickou vyspělost, názor životní i umělecký. Všichni současní mladí herci prožili hrůzy světové války, někoho ovlivnila během dětství, jiného během dospívání a na počátku dospělosti. Tento zážitek si s sebou ponesou celý život a bude určovat i charakter jejich projevu. Tato generace měla svůj nástup na scénu složitější, generace předchozí začínala v době, kdy měla pevnou víru v divadlo, která byla ještě utvrzována vírou veřejnosti v divadelní umění. Předtím bylo divadlo účinný spolubojovník v národní revoluci. Nynější doba ale není pro divadlo příznivá, všude byla znát skepse k divadelnímu umění. Divadlo nahrazovalo kino, cirkus a sport. Mladí divadelníci však správně předvídali, že příklon veřejnosti ke sportu a filmu je přechodný a že nastane návrat k divadlu. Protože jen divadlo člověku pomůže vyrovnat se s problémy, formuje světový názor, ukazuje východisko z tísně, podněcuje k otázce bytí a nebytí atd. Oficiální divadla té doby byla spjata s existenčně zajištěnými lidmi, tak se mladí herci rozhodli vytvořit divadlo nezajištěných, strádajících a protestujících. Všechno byla neznámá jména, studenti konzervatoří, nebo i samouci, kterým by velké scény nedaly možnost uplatnění, nebo by o to ani sami nestáli. Jejich koncepce divadelního umění byla orientována sovětsky (východní bylo i jejich politické myšlení, hlásili se ke krajní levici). V tomto duchu byla vedená také produkce, byli proti kapitálu a především měšťácké třídě. Důležité ale bylo, že mladí herci zde našli potřebnou všestrannou přípravu. V repertoáru mladých herců převládalo lyrické drama a komedie, nikoliv drama hrdinské a tragédie. Nebyl zde tedy žádný vyslovený tragéd či hrdinský typ velkého formátu, ale naopak dostatek herců charakterních a komických.

¹⁰⁰ KOLÁTOR, Vladimír. Pražská avantgardní režie. *Listy pro umění a kritiku*. 6. 6. 1935, roč. 3, č. 9-10, s. 276-278.

Müller si myslí, že dnešní avantgarda se liší v nejednom detailu od avantgardy jubilující, ale přesto na ni navazuje, vyrůstá ze stejných ideových kořenů. Na první pohled je zde zřejmý souvislý vývoj. Což je důkazem, že první poválečná divadla mladých nebyla jen napodobováním ciziny, bezduchým experimentováním a jepičím údělem, jak si většina tehdy myslela. Ale že ten chaos, z něhož se tato avantgarda zrodila, měl v sobě plodné prvky, které daly pevné základy. Určitě se tenkrát udělalo množství chyb, ale ty jen dokazují, že se z nich mladý člověk dokáže poučit a posunou ho dál.¹⁰¹

Karel Šourek se v článku *O novou iluzi divadelní scény* zamýšlí nad proměnou kolektivního ducha a lidským cítěním. Společnost nechce divadlo ještě pochovat a věří ve funkci moderního divadla. Těch předešlých deset let bylo podle Šourka přehlídkou divadelních úspěchů, nadějí, zklamání a ústupků, ale to ještě není konec. A co chce divadelní avantgarda nyní? Chce jít stále tím stejným směrem jako před deseti lety, nebo své cíle změnila? Dále se Šourek v textu zabývá scénickým výtvarnictvím avantgardy. Je to důležitý doplněk jevištního díla. Avantgarda prvně vyčistila jeviště od všech kulis, jejichž význam byl již jen dekorativní a tudíž rušivý. Cítilo se, že staré kulisy, měšťanské pokoje nebo slavnostní sály nic nevyjadřují a předpokládalo se, že není potřeba scénou nic vyjadřovat, že vše má být jen nástrojem hercovy fyzické akce. Scéna osvobozená od kaširovaných staveb a krajiny byla tedy připravena k novému životu. Honzl, Frejka a nejvíce Burian dávají scéně nový obsahový smysl. Hledají se nové materiály, používají se projekční plátna atd. Podle Šourka je vizuální stránka divadelního projevu důležitou složkou, cesta byla započata správně, ale teď je na tvůrcích, aby v ní pokračovali.¹⁰²

Miloš Hlávka v článku *Otázky moderního českého dramatu* rozvíjí a reaguje na Šaldovu studii *Dramatická poezie stará i nová* (*Šaldův zápisník*, leden 1931). Podle Hlávky Šalda k dějinám dramatu řekl vše. Šalda píše o tom, že pevný bod dramatu je v lyrice (toto tvrzení dokládá vývojem antického i alžbětinského dramatu). Ve stejném duchu je i současná česká divadelní avantgarda (konkrétně Vančura, Nezval, režijní činy Buriana, tvorba Voskovce a Wericha). Naproti tomu je u nás stále ve většině produkce nelyrického původu, často až záměrně antilyrická a antipoetická. Konkrétně je to například maloměstácká veselohra a záměrný kýč. Odpor proti poezii se projevuje i tím, že režisér dokáže zbavit nejlyričtější dílo Shakespeara *Sen noci svatojánské* veškeré poezie. Hlávka se v článku ptá, proč v době obrovského rozkvětu české lyriky a prózy, kdy poezie proniká všemi oblastmi

¹⁰¹ MÜLLER, V. K. Mladé české herectví. *Listy pro umění a kritiku*. 6. 6. 1935, roč. 3, č. 9-10, s. 294-297.

¹⁰² ŠOUREK, Karel. O novou iluzi divadelní scény. *Listy pro umění a kritiku*. 6. 6. 1935, roč. 3, č. 9-10, s. 303-306.

umění, se více nevyskytuje i v dramatu a najdeme ji tam jen v rámci ojedinělých experimentů? Mýlil se podle něj snad Šalda ve spojitosti mezi lyrikou a dramatem? Odpovědí je možná malá konkurence v českém dramatu. Dramaturgie divadel nežádá originální hry, ale chce jen bulvární kýč, který pochází od zahraničních agentur. Snad se tato situace podle Hlávky zlepší díky avantgardním divadlům, ale ostatní scény zanedbaly svou povinnost a úkol podpořit moderní české drama. Je otázkou, zda to tak dopadlo z lenosti či z úmyslu. Divadlo se musí projevovat tvůrčí činností, ne jen přebíráním cizích zbytečných her. O moderním dramatu platí, že méně je více. Složitý literární výraz je již zastaralý, důležitá je myšlenka, představa a libozvučnost. Divadlo má divákovi přinést očistu a naději, ne jen zrcadlit mravní bídu a úpadek ve společnosti.¹⁰³

Oficiální divadla v LUK

Redakce nesouhlasila s tehdejšími stavem Národního divadla. Je to vidět na jednotlivých článcích, ale nejvíce se to projevilo především vydáním tematického čísla k 50. výročí vzniku Národního divadla (roč. 1, č. 19). Všechny články, které v LUK vycházely o oficiálním divadle, byly kritické.

V 6. čísle 1. ročníku v rubrice *Ano a ne* píše Träger o tom, jak vypadá zákulisí Národního divadla. ve skutečnosti totiž vládne divadlu byrokratická diktatura úředníků a nikoliv ředitel, umělečtí šéfové a dramaturg. Úředníci mají vliv i na výběr repertoáru, takže díky nim se divadlo zkomercializovalo a obětovala se tomu umělecká úroveň. Zasahují také do hereckého obsazení, v kterém se stále snaží jen o omlazení souboru, ale již jim nedochází, že se tak zbavují vyzrálých hereckých osobností. Poukazuje tak na to, že se fungování naší hlavní scény potácí s velikými problémy, které tak reprezentativnímu divadlu nepřísluší. A je nepochopitelné, že se nikdo z čela Národního divadla nevzepře a nepostaví se nekulturnímu byrokratickému systému.

Jako předvoj hanlivého tematického čísla o Národním divadle vyšel v 17. čísle článek v rubrice *Ano a ne*, v kterém Träger nesouhlasí s rozdělením opery a činohry v Národním divadle. Při jubilejních oslavách také nebyli zmíněni žádní současní dramatičtí autoři. Vypadalo to, že výběr činoherních představení byl prací literárního historika a nikoliv divadelníka. Trägerovi se také nelíbilo, že oslavy nebyly veřejně přístupné. A při slavnostních proslovech nebyla zmíněna divadelní kritika, která má jistě také velký význam (jmenovitě se

¹⁰³ HLÁVKA, Miloš. Otázky moderního českého dramatu. *Listy pro umění a kritiku*. 6. 6. 1935, roč. 3, č. 9-10, s. 312-316.

mělo jednat alespoň o Jana Nerudu). Jako jediné pozitivní vidí Träger vydání *Dějin Národního divadla*, jež budou pokračovat v Šubrtových dějinách a představí vývoj Národního divadla až do převratu.

Hned v úvodu tematického 19. čísla psali Otakar Mrkvička, Václav Sommer a Josef Träger, že toto číslo vychází záměrně až po skončení oficiálních oslav, protože je nechtěli kazit kritikou současného stavu Národního divadla. Všechny články v tomto speciálním čísle *Listů pro umění a kritiku* nesouhlasí s fungováním našeho hlavního divadla. Konkrétně autoři nejsou spokojeni ani s průběhem oslav, které nebyly pro širokou veřejnost, ale jen pro pár pozvaných. Přitom se o znovupostavení divadla zasloužil před 50 lety finanční sbírkou celý národ, jednalo se o desetitisíce anonymních lidí. Díky těmto lidem divadlo stojí, ale my jim neprokážeme tu úctu, aby tak významné jubileum mohli také oslavit. Dále se autorům nelíbí ani současný stav Národního divadla. Nesouhlasí s výběrem divadelních her (místo toho, aby se hrály tradiční československé hry, tak je nám předkládán mezinárodní kýč).¹⁰⁴ Josef Träger se pozastavuje nad hereckou úrovní Národního divadla. Důležitá je zde věhlasnost jména herce, nikoliv jeho kvality. Svou roli zde hraje i věk, protože řada herců je pro Národní divadlo již stará.¹⁰⁵

Otakaru Mrkvičkovi se nelíbí styl psaní v časopise Národního divadla a ve svazcích *Nového českého divadla*. Upozorňuje na toporně projevenou snahu vždy a vším *reagovat na dobu*¹⁰⁶. Projevuje se to například častým užitím módních termínů, což nezní přirozeně. Dále Mrkvička nechápe, jak v poslední době začali spolupracovníci kolem Národního divadla mluvit o jeho slohu. Vůle k slohu je dána statečností, která Národnímu divadlu chybí méně a méně. Srovnává se tak pražské divadlo s úrovní divadel v Moskvě, Paříži, Berlíně. Podle něj má Národní divadlo svůj vlastní osobitý ráz, ale to neznamena, že se již může mluvit o pražském slohu. Dramaturgie Národního divadla se snaží hrát jen významné premiéry z celého světa, ale opomíjí tak klasické hry (např. Shakespeara). Podle Mrkvičky je důležité si uvědomit, že v divadle souvisí vše se vším. Teprve dokonalé splnutí všech elementů (literatury, herectvím a výtvarnictvím) dá ten správný a ucelený obraz divadla. Špatný vývoj Národního divadla je dle něj jen odrazem společenského dění a politiky.¹⁰⁷

Lola Skrbková se v článku *Mladý herec na oficiální scéně* zabývá hereckým obsazením Národního divadla. Divadlo si podle ní samo uvědomuje, že není na správné cestě

¹⁰⁴ SOMMER, Václav. Kde jsme po padesáti letech. *Listy pro umění a kritiku*. 14. 1. 1934, roč. 1, č. 19, s. 579.

¹⁰⁵ TRÄGER, Josef. Od minulosti k přítomnosti. *Listy pro umění a kritiku*. 14. 1. 1934, roč. 1, č. 19, s. 580-584.

¹⁰⁶ MRKVIČKA, Otakar. O sloh Národního divadla. *Listy pro umění a kritiku*. 14. 1. 1934, roč. 1, č. 19, s. 584.

¹⁰⁷ MRKVIČKA, Otakar. O sloh Národního divadla. *Listy pro umění a kritiku*. 14. 1. 1934, roč. 1, č. 19, s. 584-591.

(ač to navenek nedává najevo) a chytá se každé záminky, jak do sebe dostat nový svěží prvek. Týká se to třeba angažmá mladých lidí. To ale podle Skrbkové nemůže fungovat, protože mladý herec je často protekční dítě s minimem talentu. A i kdyby to náhodou byl velmi talentovaný herec, tak při chvatné práci v divadle a striktních „pravd“ režiséra, ztratí svou individualitu a zůstane vězet na maloměstské úrovni našeho Národního divadla. Mladý herec raději potlačí svou hrdost, aby si udržel v divadle místo. Důležitou roli zde hraje i vzhled herce, protože je tu utkvělá představa, že diváci se chtějí dívat jen na pěkné a mladé lidi.¹⁰⁸ I vyjádření samotných mladých herců, kteří zažili prkna Národního divadla, není moc optimistické. Mladí herci mají na výběr dvě možnosti (zklamaně odejít, nebo se podřídít). V souboru je velká část žáků konzervatoře, kteří sem přišli s nadšením, že mají tak velkou příležitost na dosah. Ale nikdo si jich v divadle nevšímá, nikdo se jim nevěnuje. Zbyla jim jen role lepších statistů. A právě jejich jména bývají zhusta napsána na plakátech v malých roličkách, označena hvězdičkou. Ti šťastnější si svou chybu uvědomili hned, Národní divadlo opustili a přešli na venkov.¹⁰⁹

K otázce hlasové kultury na Národním divadle se vyjádřil Václav Růt. Nelíbí se mu, že se zapomíná na to, jak velký význam má Národní divadlo pro naši jazykovou kulturu. O hlasové kultuře českého divadla se podle Růta nedá vůbec mluvit, nemáme jevištní řeč a české studie o hercích si všímají všeho možného, jen ne způsobu, jak herec tvoří roli po stránce zvukové. Herecké školení je v tomto případě ponecháno náhodě a soukromé iniciativě. Pro jevištní řeč je typická správná výslovnost (ortoepie), která je případně aktualizovaná a deformovaná obecnou nebo dialektickou výslovností, jak to vyžaduje charakteristika postavy. Často se vyskytuje vyslovené b jako p (topě místo tobě), špatná je kvantita slabik (dlouhé se zkracují, krátké se protahují a prodlužují se i konce slov) a velký problém je i nepřesná artikulace.¹¹⁰

Vladimír K. Müller si myslí, že Národnímu divadlo uškodilo, když se stalo státním, takže na sebe vzalo funkci ústavu, který musí plnit zájmy státu. Tím se stalo ze svobodného divadla spoutané, přestal být důležitý ohled umělecký, ale stal se jím ohled finanční. Divadlo se tak stalo zrcadlem státní pokladny, nikoliv již kolektivního citění. O divadle najednou začali rozhodovat lidé, kteří v něm již nespatořovali uměleckou činnost, ale živnostenskou. A jelikož nevykazuje zisky, ale spíše schodky, tak je málem odsouzeno k zániku. Podle Müllera

¹⁰⁸ SKRBOVÁ, Lola. Mladý herec na oficiální scéně. *Listy pro umění a kritiku*. 14. 1. 1934, roč. 1, č. 19, s. 591-593.

¹⁰⁹ MRKVIČKA, Otakar. Jména s hvězdičkami. *Listy pro umění a kritiku*. 14. 1. 1934, roč. 1, č. 19, pravidelná rubrika *Ano a ne*.

¹¹⁰ RŮT, Václav. K otázce hlasové kultury na Národním divadle. *Listy pro umění a kritiku*. 14. 1. 1934, roč. 1, č. 19, s. 593-596.

jsou i v minulosti jasné příklady toho, že pokud má divadlo vzkvétat, že musí být dotováno. Dříve si takto divadlo vydržovala třeba obec, církev nebo panovník. Toto si ale vláda neuvědomuje a chce po Národním divadlu, aby stát dobře reprezentovalo, ale nechce mu na to dodat finance, ty si na sebe má divadlo vydělat samo. Čím si ale na sebe má divadlo dostatečně vydělat? Například kasovními trháky, ale to podle Müllera pro něj není důstojné. Dříve bylo Národní divadlo reprezentantem národní síly, vyrůstalo z lidu a formulovalo jeho požadavky, bylo zbraní v jeho duchovním boji. Dnes ale již netlumočí tužby kolektivu, ale jen krizi svého majitele. Müller se domnívá, že je tedy zásadní otázka, zda bude divadlo státní, či národní a podle toho od něj máme očekávat jeho úroveň.¹¹¹

Nakladatelství Melantrich k tomuto výročí vydalo biografii Bedřicha Smetany od Zdeňka Nejedlého, protože Bedřich Smetana je úzce spjat s Národním divadlem. Například Smetanova opera *Libuše* se hrála jako první v Národním divadle 11. června 1881 i při znovuootevření po ničivém požáru 18. listopadu 1883.

Na tematické číslo se strhla velká vlna kritiky. Ve 2. čísle 2. ročníku na to reagoval Bedřich Fučík. Mrzí ho, že vedení divadla se hned urazilo a ani se nad těmito detailně podloženými kritikami nezamyslelo. Národní divadlo ani nebránili, ale jen se oháněli nic neříkajícím tvrzením, že Národní divadlo je v pořádku. Nemají vůbec snahu vést dialog. Fučík tedy vidí marnost v poukazování na chyby Národního divadla a dokud jeho vedení nebude mít snahu spolupracovat, tak se k tomuto problému již nebude vyjadřovat.

Svou reprezentací vztahu k dramatu *Listy pro umění a kritiku* dokázaly, že nebyly příliš objektivní, jednoznačně se přikláněly na stranu divadelní avantgardy. Témata se zde často opakovala. Svým negativním postojem k oficiálnímu divadlu ale narušily konzervativní ráz časopisu. Dokazují tím nespokojenost s tehdejšími stavem oficiálního dramatu a upnutí se na nové (svěží) tendence, které avantgarda přinášela. Častá je i otázka, kam bude vývoj divadelní avantgardy směřovat v budoucnu. Podstatné je, že se na stránkách LUK k problémům českého divadla mohli vyjádřit i samotní herci.

¹¹¹ MÜLLER, Vladimír K. Poměr státu k Národnímu divadlu. *Listy pro umění a kritiku*. 14. 1. 1934, roč. 1, č. 19, s. 599-600.

Závěr

V diplomové práci jsem podrobněji představila kulturní časopis *Listy pro umění a kritiku*. Navázala jsem tak na svou bakalářskou práci, která se tímto periodikem také zabývala, ale nyní jsem se více věnovala historickým souvislostem časopisu a tomu, jak na ně *LUK* reagovaly. Reprezentace doby nikdy nemůže být objektivní, ale vždy je něčím ovlivněna, v případě méj diplomové práce je ovlivněna zaměřením časopisu a smýšlením členů redakce.

V první kapitole jsem *LUK* popsala, jejich vzhled, tematické zaměření, redakční okruh a pravidelné rubriky. Psala jsem i o tom, co vedlo Bedřicha Fučíka k založení a později ke zrušení *Listů pro umění a kritiku*. Nelíbilo se mu, kam časopis šel (bylo tam podle něj málo literární kritiky). Zmínila jsem i reakce ostatních periodik na zrušení tohoto časopisu. Reakce na to byly rozporuplné, Julius Fučík a redakce *Nedělních listů* zrušení vítali, ale naopak například Václav Černý se snažil v práci *LUK* pokračovat a vydal *Kritický měsíčník*.

Věnovala jsem se i hlavním literárně kritickým metodám časopisu. *LUK* nebyly vyhraněné na jednu konkrétní metodu, objevuje se zde řada různých významných literárních postupů tehdejší doby. Ale je škoda, že vedle sebe v *Listech pro umění a kritiku* jen existují a navzájem se nerozvíjejí a společně nediskutují. Nevede to k žádné polemice, která je realizována jen v interakci s Karlem Čapkem a tzv. „čapkovců“ (viz 2. kapitola).

Dále jsem psala o tehdejší době a společnosti. Přiblížila jsem historické souvislosti 30. let a následně jejich odraz v *Listech pro umění a kritiku*. Detailněji jsem se zaměřila na samostatný Československý stát a počínající nacismus v Německu. Obojí jsou velká témata, která se v *Listech pro umění a kritiku* často opakují. *LUK* se osamostatnění Československa věnují často, především v souvislosti uvědomění si našeho češství. K politické situaci v nově vzniklém státě se *LUK* nevyjadřují. Podkapitola, která se věnuje nacismu, nám prakticky ukazuje, jak se v Německu nacistická moc rozpínala. Vývoj textů s nacistickou tematikou v *Listech pro umění a kritiku* mi přišel zajímavý a dokresluje tehdejší společenskou situaci. Původně se objevovaly skoro v každém čísle a varovaly před nacistickou hrozbou, časem ale rapidně ubývaly. Což souvisí s rostoucí nacistickou mocí a strachem z ní. Reakce na evropskou situaci se v *LUK* začala projevovat zaměřením na upevňování vlastní národní pozice, uvědomění si češství a národní hrdosti.

Druhá kapitola diplomové práce se zabývala Karlem Čapkem. Ač redakce *Listů pro umění a kritiku* s jeho názory často polemizovala (to souviselo i s blízkým vztahem mezi redakcí a katolickými autory), tak se občas objevily i pochvalné články. Ale kritické články

byly ve většině. Redakce mimo jiné nesouhlasila s Čapkovým názorem na českou literární kritiku. Čapek chtěl kritiku více objektivní bez subjektivních názorů. Na to ale reagovalo kriticky více literárních osobností (nejen redaktoři *LUK*). V *Listech pro umění a kritiku* se často objevují i recenze Čapkových knih. Dále v této kapitole zmiňuji reakce od Čapkových příznivců na jeho kritiku v jiných periodikách (např. Eduard Bass v *Lidových novinách*). Samozřejmě zde mám i vyjádření samotného Čapka (např. v *Lidových novinách*). Polemiky byly časté i s Ferdinandem Peroutkou. V *Listech pro umění a kritiku* nalezneme i reakce na články z Peroutkova týdeníku *Přítomnost*.

Ve třetí kapitole jsem se věnovala české divadelní avantgardě. Na začátku jsem ji detailněji představila a pak jsem popsala, jak konkrétně se k ní stavěly *LUK*. V podkapitole, která se zabývala divadelní avantgardou z pohledu *Listů pro umění a kritiku*, jsem psala mimo jiné i o francouzské divadelní avantgardě, představila jsem její nejvýraznější osobnosti. Ukázalo se, že u divadelní avantgardy se v *Listech pro umění a kritiku* nejvíce projevila jejich jednostrannost. Témata se často opakují (špatné vedení divadla, výběr her, nedostatek financí atd.), dokola se jen píše, jak je Národní divadlo špatné a naopak avantgardní divadla dělají vše správně. V článcích o divadelní avantgardě se často objevují otázky, kam bude naše avantgarda směřovat dále. S odstupem času víme, že vývoj divadelní avantgardy byl přerušen historickými souvislostmi, a to nacismem a 2. světovou válkou. Po 2. světové válce na to chtěla navázat divadla malých forem. V této kapitole jsem se nejvíce opírala o odbornou literaturu. Konkrétně například kniha Antonína Dvořáka *Trojice nejodvážnějších*, Jindřich Honzl - Emil František Burian - Jiří Frejka.

V diplomové práci jsem zjistila, že celková koncepce kulturního časopisu *Listy pro umění a kritiku* byla spíše konzervativněji orientovaná. Konkrétně to bylo vidět na tom, že se nepouštěly do polemik mezi jednotlivými literárními metodami, které byly na stránkách časopisu prezentovány. Patří sem i reakce na nacismus, které postupně s jeho sílícím vlivem ubývají, nejspíše ze strachu z vyvolání konfliktu. Toto se projevuje spíše orientováním na vlastní národ. V neposlední řadě byl konzervativní i redakční postoj k filmu, kdy bylo jednoznačně upřednostňováno divadlo. Redakce se zmiňovala o tom, že zájem o film je pouze přechodný, ale později se lidé opět vrátí k divadlu, které je mnohem významnější. Naopak se ale *LUK* detailněji zabývaly divadelní avantgardou a nesouhlasily s oficiálním dramatem, což příliš konzervativní není. Toto vše poukazuje na pestrost *Listů pro umění a kritiku*.

Svým konzervativnějším postojem *Listy pro umění a kritiku* reprezentují strach a snahu o nevyvolání konfliktu v tehdejší době. Uvědomují si například blízkost hrozby v podobě počínajícího nacismu v Německu, ale nepouštějí se s ním do přímého konfliktu.

Raději se zaměřují na posílení národní hrdosti v podobě článků o důležitosti uvědomění si našeho češství. Na jiné aktuální problémy 30. let ani nereagují, nezabývají se politickou situací (například abdikací T. G. Masaryka a zvolením nového prezidenta Československého státu v roce 1935). *LUK* se primárně zabývá kulturou. Zde se ale již k aktuálním věcem vyjadřují. Týká se to především otázky dramatu a tehdejší literatury (časté jsou například recenze nových knih, ale i uměleckých výstav atd.). K vyjadřování se k aktuálním věcem slouží především rubriky *Ano a ne* a kulturní zpravodaj. Dále je také častá reakce na úmrtí významných osobností této doby, to pak vycházela celá tematická čísla věnována mrtvým literátům.

Seznam literatury

BRÜGEL, Johann Wolfgang. *Češi a Němci 1918-1938*. Praha: Academia, 2006. ISBN 80-200-1440-3.

BUCHVALDEK, Miroslav a kol. *Československé dějiny v datech*. Praha: Svoboda, 1986.

DVOŘÁK, Antonín. *Trojice nejodvážnějších, Jindřich Honzl - Emil František Burian - Jiří Frejka*. Praha: Orbis, 1961. Knihovna divadelní tvorby.

FORST, Vladimír (ed.). *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce*. Praha: Academia, 1993. ISBN 80-200-0345-2.

FUČÍK, Bedřich, Vladimír BINAR (ed.) a Mojmír TRÁVNÍČEK (ed.). *Čtrnáctero zastavení*. Praha: Melantrich, 1992. ISBN 80-7023-109-2.

FUČÍK, Bedřich, TRÁVNÍČEK, Mojmír a Vladimír BINAR (eds.). *Setkávání a mýjení*. Praha: Melantrich, 1995. ISBN 80-7023-205-6.

HYVNAR, Jan. *O českém dramatickém herectví 20. století*. Praha: KANT pro Akademii múzických umění v Praze, 2008. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-86970-63-9.

JANOUSEK, Pavel. *Rozměry dramatu: autorský subjekt a vývojové proměny poetiky českého meziválečného dramatu*. Praha: Panorama, 1989. ISBN 80-7038-091-8.

KÁRNÍK, Zdeněk. *České země v éře První republiky (1918-1938)*. Praha: Libri, 2000. Dějiny českých zemí. ISBN 80-7277-027-6.

KUDĚLKA, Viktor. *Boje o Karla Čapka*. Praha: Academia, 1987.

MED, Jaroslav. *Literární život ve stínu Mnichova, 1938–1939*. Praha: Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1823-6.

NEKULA, Marek, Joachim ROGALL a Walter KOSCHMAL. *Češi a Němci: dějiny - kultura - politika*. Vyd. 2. Praha: Paseka, 2002. ISBN 80-7185-482-4.

OBST, Milan a Adolf SCHERL. *K dějinám české divadelní avantgardy: Jindřich Honzl, E.F. Burian*. 1. vyd. Praha: ČSAV, 1962.

PUTNA, Martin C. *Česká katolická literatura v kontextech, 1918-1945*. Praha: Torst, 2010. ISBN 978-80-7215-391-6.

RAUCHOVÁ, Jitka. *Spoutané divadlo: Jindřich Honzl, Jiří Frejka a Emil František Burian v systému kulturní politiky (1945-1959)*. České Budějovice: Společnost pro kulturní dějiny, 2011. ISBN 978-80-904446-7-6.

SAK, Robert. *Život na vidrholci: příběh Bedřicha Fučíka*. Litomyšl: Paseka, 2004. ISBN 80-7185-670-3.

SCHONBERG, Michal. *Osvobozené*. Praha: Odeon, 1992. ISBN 80-207-0415-9.

SKALICKÝ, David, Michal BAUER, Zdeněk BRDEK a Vladimír PAPOUŠEK (eds.). *Jazyky reprezentace 2*. Praha: Akropolis, 2014. ISBN 978-80-7470-073-6.

VEBEROVÁ, Veronika a David SKALICKÝ (eds.). *Jazyky reprezentace*. Praha: Akropolis, 2012. ISBN 978-80-87481-67-7.

Seznam příloh

Příloha č. 1 – Titulní strana 1. čísla 1. ročníku časopisu *Listy pro umění a kritiku*

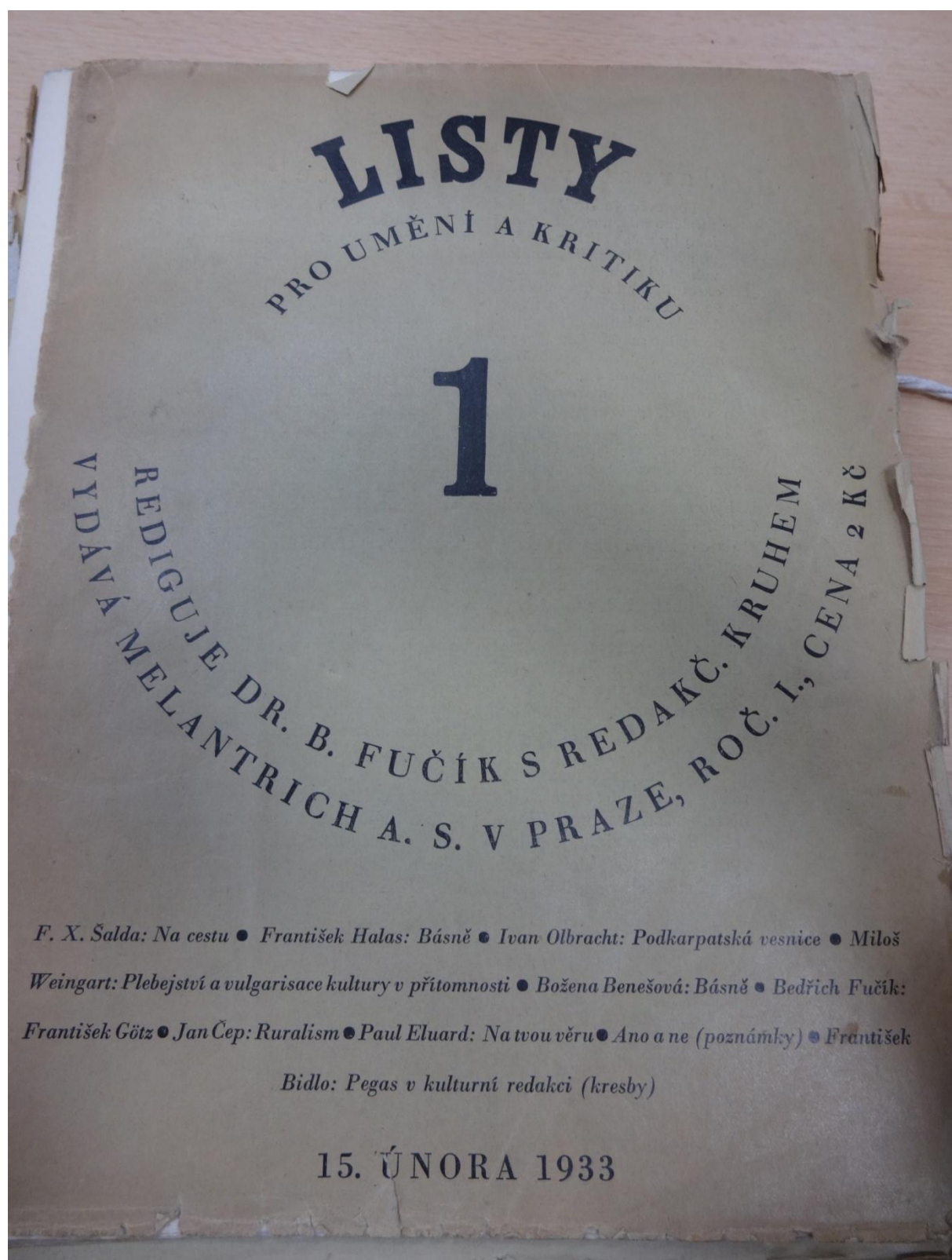
Příloha č. 2 – Titulní strana 3. čísla 3. ročníku časopisu *Listy pro umění a kritiku*

Příloha č. 3 – Karikatura Františka Bidla z 3. čísla 1. ročníku *LUK*

Příloha č. 4 – Karikatura Františka Bidla z 5. čísla 1. ročníku *LUK*

Příloha č. 5 – Karikatura Františka Bidla ze 17. čísla 1. ročníku *LUK*

Příloha č. 6 – Vývoj časopisů, tabulka z knihy *Česká katolická literatura v kontextech, 1918-1945* od Martina C. Putny (s. 560)



Příloha č. 1

listy

pro umění a kritiku

Rediguje Vilém Závada s redakčním kruhem.
Vydává Melantrich a. s. v Praze. Ročník III.

3.

*Josef Hora: Trubač • Miloš Dvořák: O díle
Jakuba Demla • A. S. Puškin: Skoupý ry-
tíř • Egon Hostovský: Než se žhář objevil na
scéně • Rafael Alberti: Ztracený ráj • Al-
fred Edward Housman: Hoch ze shropského
kraje • Bedřich Fučík: Albert Vyskočil: Bá-
sníkovo slovo • Josef Träger: Mládi ve hře •
Knihy • Film • Výtvarné umění*

Kč 2.-

V Praze 7. března 1935

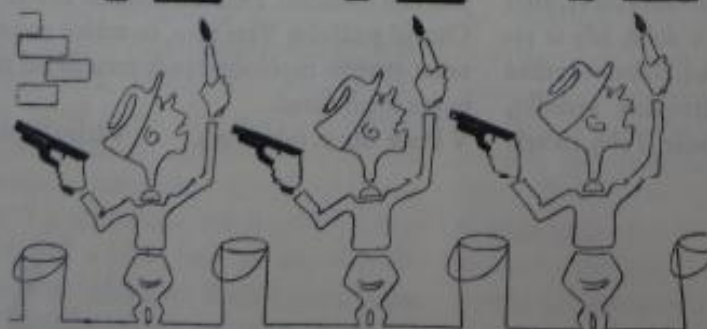
Umění v dnešním Německu

Kresby Fr. Bidla.



Hudba

Literatura



Malířství

Také mezi naší oficiální avantgardou vzplanuly prudké boje

Kresba Antonína Pelce

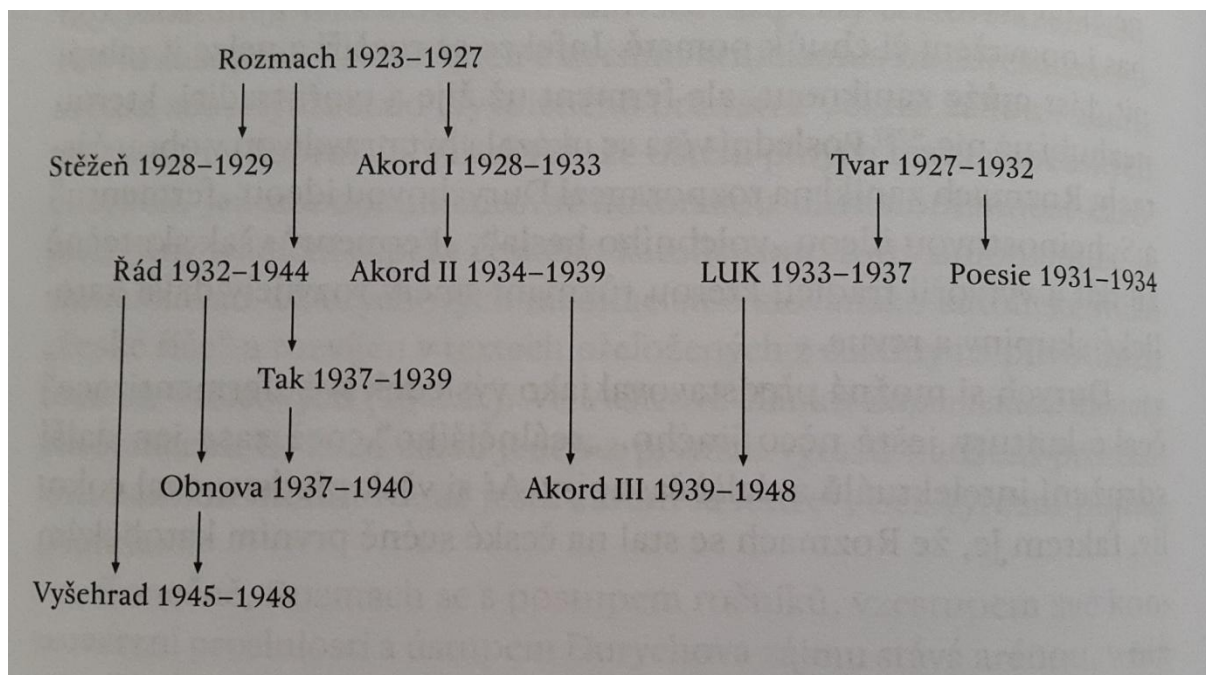


Příloha č. 4

Werich a Voskovec, spisovatelé, clowni,
herci, režiséři, ředitelé atd.

Kreslil F. Bidlo





Příloha č. 6