

BLÍZKÁ VZDÁLENOST

Emanuel Famíra mezi topologií dějin a vyprázdněním reprezentace

OTTO DREXLER

Close Proximity
Emanuel Famíra between the Topology of
History and the Hollowing of Representation

Abstrakt

Studie se věnuje postavě Emanuela Famíry (1900–1970) jako případu kulturní marginalizace a vymístění z paměťového prostoru. Famíra – dělnický umělec, avantgardista, komunista, scénograf a sochař – představuje rozporuplnou figuru, která byla po roce 1945 nejprve institucionalizována, aby byla vzápětí odsunuta na okraj kulturního pole. Text sleduje, jak se jeho památka rozpadá v síti topologických, politických a estetických posunů a jak se ze silně reprezentované postavy stává symptom kulturní anti-reprezentace. Studie propojuje motivy vymazávání, přesunu a fragmentace v kontextu paměťových studií a dějin umění, s důrazem na koncepty *displacementu*, kulturní paměti a ideologické selekce. Famírova přítomnost ve veřejném prostoru, jeho scénická činnost i pozdní izolace jsou čteny jako stopy napětí mezi formou a obsahem, mezi angažovaností a exkluzí. Studie nabízí model čtení, který analyzuje kulturní dějiny prostřednictvím mechanismů paměťového vytěsňování.

Klíčová slova

Emanuel Famíra, kulturní paměť,
marginalizace, socialistický realismus,
displacement

Abstract

This study examines the figure of Emanuel Famíra (1900–1970) as a case of cultural marginalization and displacement from collective memory. Famíra – a workers' artist, avant-gardist, communist, stage designer, and sculptor – embodies a contradictory persona: initially institutionalized after 1945, he was soon pushed to the margins of the cultural field. The text traces how his memory disintegrated through a network of topological, political, and aesthetic shifts, transforming a once strongly represented figure into a symptom of cultural anti-representation. The study interweaves themes of erasure, relocation, and fragmentation within the framework of memory studies and art history, emphasizing the concepts of displacement, cultural memory, and ideological selection. Famíra's presence in public space, his performative work, and his later isolation are read as traces of tensions between form and content, between engagement and exclusion. The study offers an interpretive model for analysing cultural history through the mechanisms of mnemonic repression.

Keywords

Emanuel Famíra, cultural memory,
marginalization, socialist realism,
displacement

*„Tenhle dopis moc neukazuj, nebo budu odsouzen znovu – ač – upřímně se ti přiznám – nepokládal bych to za neštěstí. Alespoň bych byl odlišen od všech těch ‚komunistů‘.“*¹
Emanuel Famíra, 4. října 1948

„Famíra je ztracený případ.“
Anonym, b. d.

Těmito dvěma citacemi – jednou vlastnoruční, druhou anonymní – lze vystihnout rozporuplný osud Emanuela Famíry v paměti 20. století. Umělec, který stál v centru komunistického dělnického umění, byl zároveň postavou z něj vychýlenou: příliš přesvědčený pro oportunisty, příliš osamělý pro avantgardu, příliš ideologický pro pozdější paměťové revize. Famíra se pohybuje v blízkosti událostí, institucí a figur, které formovaly československé kulturní dějiny, ale jeho přítomnost zůstává problematická, neukotvená, často obtížně začlenitelná.

Tato studie se zaměřuje na analýzu podmínek, jež vedly k tomu, že se Famíra ocitl v meziprostoru mezi uchováním a vymazáním, v pozici subjektu, jehož blízkost k dějinám nebyla nikdy plně uznána. Přistupuje k paměti jako k prostoru nestabilních reprezentací – konstituentu, jenž historické poznání nejen doprovází, ale současně ho dialekticky utváří (Samuel 2012: 37).² Zároveň bude sledovat, jak se Famírova figura promítá do topologie dějin. Tedy do prostorové logiky, kde přítomnost a absence nejsou určovány lineárním sledem událostí, ale vztahy blízkosti a vzdálenosti (Malpas 2019: 7–13). Blízkost se u Malpase stává kvalitativním ukazatelem, který vyjadřuje intimní, kulturní i emocionální vazby mezi událostmi a prostorem, jenž jim dává specifický význam. Naopak koncept vzdálenosti chápe zejména jako prostředek k vymezení hranic, které určují odlišnost a „jinakost“ určitého historického narativu.

Formálně i ideologicky se Emanuel Famíra (1900–1970)³ vymykal jednoznačným kategoriím. Byl přesvědčeným marxistou, ale do KSČ vstoupil až v roce 1931; nikoli jako loajální kádr, ale jako umělec, který si stranické cíle vykládal po svém.⁴ Hlásil se k proletářskému umění, přitom však věřil v dědictví 19. století: důsledné zvládnutí řemesla chápal jako základ jakékoli smysluplné tvorby. Právě tím polemizoval s částí marxistických teoretiků (např. Kurtem Konradem),⁵ kteří připouštěli slabší uměleckou úroveň, pokud dílo plnilo ideový účel. Famíra byl zároveň formálně precizním

- 1 Archiv Národního muzea, pozůstalost Emanuela Famíry, adresát: Helena Holečková, tanečnice, Praha II, Národní divadlo, Praha, 4. října 1948. Tento nezpracovaný fond nebyl dosud využíván ve vědeckém výzkumu; autor této studie je podle všeho prvním badatelem, který s ním systematicky pracoval. Z něj pochází i druhý citát blíže neurčeného výstřižku.
- 2 Samuel zdůrazňuje, že reprezentace historického dění není pasivním zobrazováním skutečnosti ve smyslu „mimetického umění“, ale vždy aktivní kulturní praxí, jíž se utváří historický smysl a vzpomínková legitimita.
- 3 Srov. Drexler, Otto. Emanuel Famíra. *Česká divadelní encyklopedie* (online), 2024 (cit. 22. 4. 2025). URL: https://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=5957:famira-emanuel&Itemid=286&lang=cs
- 4 Stranická kázeň nebyla v meziválečném období nikdy zcela homogenní; Famírovo členství lze proto chápat spíše jako spojení osobní trajektorie s vybranými programovými body než jako soulad s oficiální linií KSČ. Famíra ostatně vstoupil do KSČ relativně pozdě, jako již vyspělý umělec s vlastní formovanou trajektorií. V celém životě setrval na vlastním výkladu marxistické inspirace, v němž kladl důraz na historické paralely a tvůrčí gesto, nikoli na doktrinární linii vedení strany. Tento přístup vedl k trvalému rozporu se stranickou interpretací komunismu: loajalita bez disciplinace, sdílení cíle bez podřízení formě. Obdobné napětí mezi osobní vírou a institucionální konfrontací je v českém prostředí doloženo i u dalších levicových intelektuálů a umělců meziválečné generace (srov. Vaněk – Urbášek 2005). Dále srov. novou syntézu dějin KSČ v meziválečném období (Kocian – Marek – Rákosník 2025).
- 5 Srov. Vlašínová – Vlašín 1978: 205–211.

malířem, inspirovaným Janem Slavičkem, jehož vliv je patrný v krajinách a pražských vedutách s impresionistickým laděním, a současně autorem radikálních intervencí, jež cíleně podvracely politický řád.

Také jako divadelník stál Famíra mezi světy: působil v „politicky nezávadném“ baletním souboru Národního divadla, zatímco jeho vlastní inscenace ve třicátých letech ve vysočanské Proletscéně nesly stopy Piscatorovy politické scénografie. Snaha navázat kontakty s moskevskými divadelníky však skončila dramaticky. Při pokusu ilegálně odcestovat do Sovětského svazu byl Famíra v lednu 1935 zatčen a uvězněn na Pankráci. Byl zbaven občanských práv a vyloučen z baletního souboru Národního divadla, čímž trvale ztratil nárok na penzi a sociální zajištění. Neúspěšná poválečná snaha o rehabilitaci ho místo zpět na divadelní výsluní dovedla na periferii – k nožířské práci v národním podniku Sandrik v Mikulášovicích. Únor 1948 tak prožil mimo dosah mocenských i kulturních center. I když v meziválečném období k jeho nejbližším spolupracovníkům patřil Vít Nejedlý,⁶ k definitivnímu odchodu z divadelního prostředí na konci čtyřicátých let paradoxně přispěl švagr Zdeňka Nejedlého Václav Pohan.⁷ Později se Famíra k divadlu již nevrátil. Své někdejší aktivity připomenul v padesátých letech jen prostřednictvím výstavních projektů. Navzdory oficiálnímu uznání a formálním poctám, jichž se mu zvláště na přelomu padesátých a šedesátých let dostávalo, narůstal u Famíry pocit společenské i umělecké izolace, který vyvrcholil v roce 1968 otevřeným odmítnutím liberalizačních tendencí a politickou radikalizací. Z příjezdu „bratrských armád“ se však netěšil dlouho. „Kočkoviny“ stoupenců „lidské tváře“,⁸ kterým po srpnu 1968 čelil u svého bytu, mu přivodily infarkt, jemuž podlehl.

Archivní dokumenty svědčí o tom, že Famíra byl navzdory svému veřejnému profilu komunistického dogmatika především dialektikem vlastního života, vnitřně rozháraným člověkem, zcela oddaným věci umění. Právě tato mnohovrstevnatá, rozporná povaha z něj činí problematický případ pro jakoukoli kulturní reprezentaci, jež preferuje jednoznačné identity a přímočaré narace. Famíra se tak stává paradigmatickým příkladem paměťové *výluky*. Jak upozorňuje Jeffrey Olick (1999: 338–343), kolektivní paměť není prostým uchováváním minulosti, ale procesem aktivního výběru, rámování a normalizace, v jehož průběhu některé figury mizí nikoli proto, že by nebyly přítomné, ale protože jsou *paměťově neúnosné*. Famírova přítomnost v kulturní paměti zůstává napjatá mezi formální blízkostí (k revoluci, ideologii, dějinám) a hodnotovou vzdáleností (od institucionalizovaného výkladu minulosti). Tuto napjatou „blízkou vzdálenost“ bude studie v následujících částech analyzovat nejen jako biografický fakt, ale také jako symptom kulturní diskontinuity, paměťového odporu a generačního odcizení.

6 Vít Nejedlý (1912–1945), hudební skladatel, dirigent a muzikolog, syn poválečného ministra školství a národní osvěty Zdeňka Nejedlého. Jako velitel Armádního uměleckého souboru 1. československého armádního sboru zemřel v lednu 1945 během bojů o Dukelský průsmyk.

7 Václav Pohan (1892–1974), tanečník, choreograf a pedagog. Žák A. Viscusiho a A. Bergra, působil v baletu ND (1907–1910, 1913–1917, 1924–1933), Divadle na Vinohradech (1912/1913, 1918), v Lublani (1919–1922) a Plzni (1922–1924). V roce 1918 spolupracoval s Červenou sedmou. Po roce 1945 zastával funkce v baletní správě ND, kde působil až do svého odchodu do důchodu v roce 1955. Švagr Zdeňka Nejedlého.

8 V článku s titulem Žalují „lidskou tvář“ otištěném v *Rudém právu* psal: „18. března 1969 Čs. rozhlas dává znovu možnost kabaretní maškarádě, v níž Darek Vostřel a Šašek napadají moje malířství duchaplnou formou: ‚Díra nedíra – Famíra – furt se natírá...‘ 19. března 1969 mám na schránce na dopisy nápis ‚Krvavý pes‘. 19. března 1969 Čs. rozhlas znovu několikrát vysílá urážky pánů komiků, Darka Vostřela a Šaška. 3. dubna 1969 v domě, kde bydlím, jsou pomalovány obě vstupní zdi hanlivými nápisy: ‚Zde ve druhém patře bydlí Emanuel Moravec číslo dvě (Emanuel Famíra)‘ s řadou jiných nápisů, vyzývajících k pogromu na mne“ (Famíra 1969: 2).

Paměť a generační diskontinuita

Paměťová pozice Emanuela Famíry je přirozeně formována jeho vztahem ke generaci, k níž náležel – a zároveň k ní nikdy příliš nepatřil. Narodil se v roce 1900, stejně jako Karel Teige, Vítězslav Nezval nebo Jiří Wolker, ve stejné časové linii jako protagonisté meziválečné avantgardy. Zatímco jejich nástup do dějin začátkem dvacátých let byl rámován generační solidaritou, kolektivním manifestem a jistou mírou institucionální podpory, Famíra přichází jako samostatný solitér, jen volně napojený na sdílené estetické nebo teoretické rámce své doby.

Tato *prodleva* – ve dvacátých letech žije a působí v dělnické Libni, ale není zapojen do levicových uměleckých kruhů a nemá formálně nic společného s komunistickým hnutím – nebyla pouze časová. Famíra se věnoval dělnické tematice s věrností, ale bez manifestu a bez programu. Vyrůstal v dělnickém prostředí a věřil, že umění by mělo sloužit společenské proměně, ale zároveň se nestal mluvčím žádné kolektivní skupiny nebo umělecké avantgardy. Jeho sochařská díla v některých ohledech odpovídala estetice socialistického realismu ještě předtím, než se tento pojem ustálil. Po roce 1948 však jeho práce nebyly snadno zařaditelné: byly příliš autentické pro oficiální kánon, příliš politické pro formalisty a příliš ideologické pro pozdější rekonstrukce avantgardy.

Mezipaměťová pozice Emanuela Famíry se nejostřeji vyjevuje v šedesátých letech, kdy se v československé kultuře formovala nová generace levicových umělců, například Ladislava Mňačka, Milana Kundery nebo Ivana Klímy, pro které byl Famíra představitelem nepřijatelného *ztotožnění* ideologie a formy. V tomto období již nepředstavoval ani inspiraci, nýbrž ztělesněnou hranici toho, co je třeba překročit.

Paměť se ustavuje prostřednictvím generačních konstrukcí (Erl 2014: 388–390), jejichž podmínkou je možnost identifikace, a především následného přenosu. U Famíry tento proces opakovaně selhával. Jeho figura zůstala neukotvená ve sdílené paměti, protože se k němu žádná z následujících generací nehlásila. Namísto konkrétního člověka a jeho živého meziválečného díla zůstala jen reprezentace – zjednodušený obraz převrstvený zkušeností padesátých a šedesátých let. Nezapadal do vyprávění o modernismu ani do revizí stalinismu. Ocitl se mezi nimi – nepřijatelný pro obě. Takový typ paměťového vyvázání, jak upozorňuje Hans Renders v rozhovoru s Janou Wohlmuth Markupovou (2023: 163), je příznačný pro biografické figury, které se ocitají na pomezí akademické a veřejné paměti.⁹

Paměť a prostor vyprázdnění

Neartikulovatelná přítomnost, již nelze přetvořit v aktivní připomínání, se promítá nejen do způsobu, jakým je o Famírovi mluveno (nebo spíše nemluveno), ale i do hmatatelné vrstvy kulturní krajiny. Mizení umělcovy paměťové stopy se neodehrává pouze v rovině narativní, ale nabývá i doslovné podoby: v absenci fyzických artefaktů, v tichém mizení z veřejného prostoru, v selektivním zapomínání, které se maskuje jako „nepotřebná

9 V rozhovoru se Jana Wohlmuth Markupová s nizozemským profesorem historie Hansem Rendersem dotkla otázky, která je důležitá i pro perspektivu této práce: každý pohled na minulost začíná v současnosti – a je důležité, aby historická práce zůstávala otevřená diskusi a novým interpretacím. Historie je oblastí, kde je přeformulování a přehodnocování nejen možné, ale přímo nezbytné. To je zásadní rozdíl oproti uměleckému dílu; *Paní Bovaryovou* můžeme vykládat různými způsoby, ale přepisovat ji nebudeme (Markupová 2023: 163).

minulost“: obraz zmizí z výstavy, jméno se vytrácí z diskurzu, ale zůstává zapsáno v archivních soupisech, katalogových číslech, inventárních položkách (Foucault 2002; Nora 1998).

Přemístění v kulturní paměti neznamena anulaci, ale proměnu významu v čase (Assmann 2011: 34; Sturken 1997: 9). V kulturním prostředí, které se od druhé poloviny padesátých let začínalo opatrně proměňovat – od pozdního stalinismu k diferenciovanějším formám řízení a estetické plurality – zůstával symbolem minulosti: postavou, kterou nebylo možné zcela vymazat, ale jejíž ideály přestaly být relevantní.

Tento odstup ještě prohloubila generační propast. Mladší umělci, ovlivnění meziválečnou domácí avantgardou i poválečným vývojem na „Západě“, se s jeho tvorbou ani s představou umělecké odpovědnosti neztotožňovali. Kritika i veřejná debata se soustředily jinam. Famíra se ocitl mimo dialog – nejen estetický, ale i společenský.¹⁰ Paměťové ukotvení v roli symbolu raného socialistického realismu mu znemožnilo vstup do prostoru reinterpretace – jeho jméno zůstalo spojeno s ideologickou monumentalitou, která byla neslučitelná s pozdějšími otevřenějšími kulturními formami.



Obr. 1. Emanuel Famíra (vpravo) ve svém ateliéru v Libni (1928, fotograf nezjištěn).
Archiv Národního muzea, fond Emanuel Famíra.

V diachronní perspektivě je vzpomínka ještě před tím, než se stane vědomou reprezentací minulosti, formována zkušenostmi, identitami a návyky toho, kdo vzpomíná (Koselleck 2004: 259). Každý akt vzpomínání je tedy prosycen hodnotovými rámci, které určují nejen, co si připomínáme, ale i co jsme ochotni zapomenout – a proč.

10 Srov. Dva dopisy, *Výtvarná práce* 14, 1966, č. 4, s. 1 a 6 [polemika mezi Emanuelem Famírou a Jindřichem Chalupěckým o ideovém přístupu k umění].

Někdy může být vztah mezi rámci a pamětovými figurami natolik napjatý, že vzniká tlak na jejich aktivní vytěsnění. V případě pamětového zařazení Emanuela Famíry se tento mechanismus projevil i ve „velkých příbězích“ o české divadelní kultuře, jak je předkládají Jindřich Černý (2007: 86) nebo Vladimír Just (2010: 155). Nezabývají se jeho konkrétními uměleckými výkony či artefakty, ale přistupují k němu skrze ikonickou pamětovou figuru „stalinského dogmatika“. Taková výkladová zkratka umožňuje snadné zařazení do narativu o kulturní politice poválečného Československa. Vzniká tak čitelný, snadno zapamatovatelný, ale schematický obraz „všeuměla“ – postavy, která existovala pouze díky ochraně a přízni Zdeňka Nejedlého. Jde však o obraz přejímaný ne pro svou faktografickou podloženost, ale narativní funkčnost a efektnost.

První skutečně kritický pohled na Famírovu životní dráhu nabídl historik idejí Ondřej Holub, který se zaměřil na jeho veřejné působení v šedesátých letech. V závěru své studie klade otázku, zda „něco jako společný ideový resentment či politicko-mentální podloží“ komunistických dogmatiků, přenesené ze třicátých let a nově aktualizované v době pražského jara, mohlo vytvořit sdílený kolektivní program (Holub 2020: 323). Holub přitom interpretuje Famíru jako osobnost dlouhodobě podléhající rigidní formě komunistické ideologie a neschopnou přijmout reformní marxismus šedesátých let.

Tato studie nabízí jiný model čtení, který Holubovu otázku z jiné strany částečně osvětluje: Famírova životní dráha je čtena jako výraz dialektického napětí a s tím se pojícího odporu vůči každému jednou ustanovenému řádu. Nebyl stranickým politikem ani marxistickým teoretikem; jeho orientace nevycházela z pojmové reflexe, ale spíše z vlastní imaginace a z přesvědčení, že žádná „alternativní“ verze socialismu neexistuje a že reformní snahy vedou k oslabení jeho základů.

Famírovi bylo vzdálené dubčkovské volání po „jednotě národa“ stejně jako husákovské „uklidnění“, které pro něj představovaly spíše rub a líc téže mince; jeho habitus směřoval k vyhrocování konfliktů do nejzazších mezí, nikoli k jejich zahlazování. Jeho veřejné performance v roce 1968 proto také nelze číst jako součást alternativního programu k tzv. polednové politice; šlo spíše o ironická gesta namířená proti „převlékačům kabátů“ – někdejšími stalinistům, kteří revoluční radikalitu nahradili rétorikou liberalizace a místo Gottwalda začali vzpomínat na Masaryka. Famírova vystoupení lze chápat jako formu disruptivní pamětové praxe, stojící mimo rámec kolektivně sdílených narativů. Soustředění výhradně na ně však vede k zastření jeho umělecké práce, respektive k jejímu retrospektivnímu poměřování zkreslujícím měřítkem, jež samo vychází z logiky vymazávání a pamětového vytěsnění. Famírovo dílo zůstalo po roce 1989 součástí pamětové struktury, která neumožňuje aktivní připomínání. V této politice paměti nejde o díla samotná, ale spíše o pamětové figury¹¹ a s nimi spjaté významy. Tyto figury se od šedesátých let postupně proměňovaly v prázdné, problematické či přímo nežádoucí reprezentace. V logice *displacementu* se původní reprezentace posouvají na okraj, kde zůstávají, ale ztrácejí účinnost. To je samotná topologie vymazání: mapa, kde zůstávají prázdná místa, ale jejich kontury jsou stále zřetelné (Tuan 1977; Lefebvre 2022).

V některých případech má tento pamětový proces doslovný charakter. Famírova opona pro divadlo v Libni byla po listopadu 1989 odstraněna beze stopy,

11 „Prostorové a časové pojmy kolektivní paměti se nacházejí v živoucím sepětí s komunikačními formami příslušné skupiny, přičemž toto sepětí je afektivní a hodnotové. Proto vystupují jako vlast a jako životní historie, obdařené vrcholným smyslem a významem pro obraz skupiny o ní samé a pro její cíle. Figury vzpomínání jsou zároveň vzory, příklady a jakési poučky, přichází v nich ke slovu všeobecný postoj skupiny; nereprodukuje pouze její minulost, nýbrž definují její esenci, vlastnosti a slabiny“ (Assman 2001: 40).

bez dokumentace i bez pokusu o dobovou kontextualizaci.¹² Pamětní deska zmizela, pomník světové hospodářské krize byl zničen nacisty a po roce 1945 už nikdy nebyl obnoven. Akt odstranění je součástí hlubší paměťové práce, která selektivně eliminuje to, co nelze hladce reinterpretovat, co klade odpor nově nastoleným významovým rámcům (Till 2005: 10–12; DeSilvey 2017: 25–27).

Ztráta paměťové relevance a fragmentarizace identity tvoří osu, podél níž lze zkoumat nejen Famírovu kulturní nepřítomnost, ale i strukturální neuzavřenost českého vztahu k meziválečné dělnické kultuře. Ta se po roce 1989 nestala předmětem ani systematické diskreditace, ani emancipační revize; tišiny, které po ní zůstaly, dnes tvoří významotvorná místa kulturní archeologie. Právě proto přitahují nový badatelský zájem (Piorecká 2024; Kravčíková 2024; Jemelka 2014).



Obr. 2. Emanuel Famiř: *Civilizace* (1927), olej na plátně, 94 x 117 cm. © Národní galerie v Praze 2025, Sbírka moderního a současného umění, inv. č. O 13262.

Dialektika intence a zhmotnění

Napětí mezi vnitřním ideálem a vnějšími podmínkami prostupuje celým Famírovým životem. Sám jej důsledně tematizuje jak v teoretických, tak autobiografických textech.

12 Famírova opona v libeňském divadle byla po roce 1989 rozřezána a odvezena do kovošrotu, aniž by byla archivně zachycena. Jak poznamenal současný dramaturg Divadla pod Palmovkou Ladislav Stýblo, šlo o dílo, které bylo „logicky spjaté s místem“, ale jehož „programový obsah“ nebyl po listopadu 1989 snesitelný. Ačkoli šlo o unikátní dílo socialistického realismu, jehož výtvarné kvality byly již tehdy reflektovány, v institucionálních archívech se dnes nenachází ani dokumentační fotografie. E-mailová korespondence autora článku s Liborem Vodičkou a Ladislavem Stýblem, 1. 10. 2023.

Jeho pojetí umění nevyrostá z akademické tradice, ale z osobní zkušenosti s dělnickým prostředím, scénickým projevem i výtvarnou tvorbou, jak ji během let poznával. Umění pro něj není sférou estetické sublimace, nýbrž nástrojem orientace v životní zkušenosti – prostředkem k artikulaci napětí mezi tím, co by mohlo a mělo být, a tím, co je.

Famírovo tvůrčí sebe-pojetí se ustavuje v opozici vůči několika kulturním narativům: zvláště proti estetizujícímu individualismu modernistické avantgardy a současně vůči konvenčnímu tradicionalismu. V obou případech se zabývá rozparem mezi ideovým postojem a jeho ztělesněním – nikoli abstraktně, ale tělesně a existenčně zakotveně. Klade si otázku, jak ideový postoj vstupuje do materiálu, těla a prostoru. V eseji *Protiklady v umělecké tvorbě* píše: „Řeknu-li, že vznik formy je naprosto závislý na ideovém postoji... neřekl jsem tím, že tento ideový postoj sám o sobě rozhoduje. Naopak – teprve realizace sama rozhodne o existenci anebo zániku ideového námětu.“ Spis rámuje základní tezí, že umělecké dílo je hodnotné pouze za podmínky, že má co říci společnosti (Famíra 1946: 88). Dialektika pro něj nepředstavuje ani tolik filosofickou kategorii, jako spíše rytmus života: napětí mezi potenciálem a realizací, mezi projekcí a hmotou, mezi ideálem a každodenní realitou.

V jeho životopisné trajektorii se utváří identita, která se vymyká jak dělnickému původu, tak představě stranicky definovaného „levicového“ umělce. Famíra vyšel z katolického dělnického prostředí, vyučil se nožífem, se vznikem republiky vstoupil do Sokola, přihlásil se jako dobrovolník do armády a později se etabloval jako výtvarník v mezinárodním kontextu. Jeho příklon k proletářskému umění nebyl výsledkem ideologické indoktrinace, ale každodenní zkušeností s komunitně zakotveným, levicovým světem libeňské periferie. Zároveň byl výrazem zklamání z nenaplněných republikánských slibů a hledáním odpovědi na krizi smyslu – hledáním, které reflektoval i prostřednictvím kontaktů s okruhem Zdeňka Nejedlého (Havelka 1995: 271–285). Famíra však v jedné rukopisné poznámce výslovně odmítá domněnku, že by jej právě Nejedlý přivedl do Národního divadla: „Nejedlý mě nepřivedl k Nár. divadlu! Toho jsem poprvé poznal až v r. 1925... V Nár. div. jsem byl angažován v r. 1922 ‚vlastní iniciativou‘.“¹³ Tehdejší šéf baletu Augustin Berger, který měl rozhodující slovo při přijímání nových členů souboru, vzpomínal na jejich první setkání při odborných zkouškách charakteristickým výrokem: „Ten člověk je úžasný talent. Nic neumí, a jde mu to!“ (Dewetter 1961: 228).¹⁴

I zde se ukazuje, že Famírova identita se vymyká – jak představě „levicového“ umělce podle stranickéhoustru“, tak schématu



Obr. 3. Emanuel Famíra jako Vítr (Bohuslav Martinů: *Kdo je na světě nejmocnější?*, Národní divadlo, 1927, fotograf nezjištěn). Archiv Národního divadla.

13 Archiv Národního muzea (dále ANM), pozůstalost E. Famíry, složka Texty (přednášky, úvahy).

14 K působení v baletním souboru Národního divadla srov. Kantorová 2020.

„diletanta, který se vyšplhal díky kontaktům“. Tvůrčí uznání – včetně opakovaných výstav jeho tvorby v zahraničí již od meziválečného období – bylo především výsledkem jeho osobité umělecké dráhy. Výrazný vstup do veřejného prostoru na počátku třicátých let, spjatý s performativními aktivitami, se postupně proměnil v trvalou linii Famírovy sebeprezentace. Z analytického hlediska se jeho pozice přibližuje tomu, co Hans-Georg Gadamer popisuje jako úsilí překonat opozici mezi subjektivním a objektivním skrze jednotu životních projevů – jednotu, která není daná, nýbrž se ustavuje v procesu zkušenosti (Zima 1998: 228). Famírova identita tak není stabilním jádrem, ale pohybem – neustálým pokusem ztělesnit rozpor a zároveň v něm obstát. V autobiografickém i teoretickém psaní se tento motiv vrací jako snaha spojit existenciální a estetické, subjektivní a politické, osobní a dějinné. V textu *Protiklady v umělecké tvorbě* – jehož vznikání lze sledovat díky dochovanému rukopisu¹⁵ – tento vnitřní zápas nabývá ironického, sebevzdorujícího tónu. V rámci auto-referenční narace zde autor reaguje na dopis fiktivního pisatele, přičemž jej přirovnává k Wertherovi či Hamletovi – aby vzápětí existenciální patos relativizoval groteskní každodennosti:

„Váš dopis by se dal nazvat ‚Utrpení mladého Werthera‘, kdyby to bylo jindy. Dalo by se z něho soudit ještě dále, kdybyste byl šlechtic dánský a držel v ruce lebku se Shakespearovým ‚být či nebýt‘ ... ale jste člověk, žijící mimo scénu a tu mezi uzenicemi, výplatami, ošumělým oblekem, špatným bytem, někdy mezi dluhy, chudobou, přepracovaností, která nemá smyslu a účelu, mezi skrbliky, pány i bařtipány – zde jaksi tyhle duševní evoluce vypadají směšně, třebaže reflektor, který na to svítí, jest samo slunce.“

Pisatel dopisu odpovídá – ironii zrcadlí a stupňuje:

„Myslím, že to byl omyl s Hamletem. ‚Být či nebýt.‘ To už jest pryč. Mám postoj nekompromisně kladný. Ovšem, z mého dopisu to snad dělalo ten dojem. Nejsem člověk mimo scénu. Necítím se být mimo scénu. Snad je to nafoukané, ale... Mezi uzenicemi nežiji, otec je učitel. Mezi výplatami žiji. Mám dva pěkné obleky. Byt máme dobrý. Jen trochu malý. Dluhy nemám nikdy. Tím pádem nejsem chudý. Přepracovaný jsem jen někdy. Pak si ale lehnu. Jsem sobec. Znáám málo skrbliků. Lakomce v pravém slova smyslu jsem jakživ neviděl. Pány znám i bařtipány. Reflektor nesvítí, poněvadž už 14 dní prší.“

A konečně, skrze analytické gesto rukopisného „posudku“ se reflexe obrací zpět k tématu identity jako stopy:

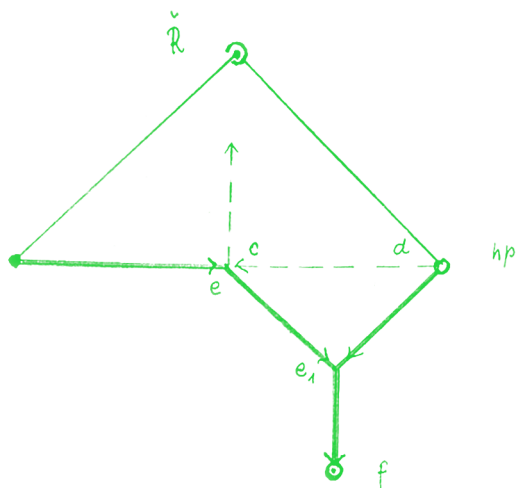
„Celková charakteristika: romantik.

(...) Člověk zanechává za sebou tisíce znaky svého růstu na každé stopě života, a není nic, za co by se před inteligentním člověkem skryl.“¹⁶

Identita „romantika“ zde není karikována, je spíše ironicky vystavena jako životní postoj, který vzdoruje směšnosti i deziluzi. Vyprávění záměrně podřívá vlastní patos, aniž by se ho zcela zříkalo – jako by jedinou možnou formou opravdovosti

15 ANM, pozůstalost E. Famíry, Famíra, rkp. *Protiklady v umělecké tvorbě*.

16 ANM, pozůstalost E. Famíry, rkp. *Protiklady v umělecké tvorbě*, 1946, s. 8–11.



V bodě e, v bodě srážky sociologického trojúhelníku vzniká odraz objektivních skutečností v subjektu umělce – bod c, kde u duchovní kolébky „obsahu“ stojí umělec se svým ideovým postojem ke skutečnosti.

Teprve z tohoto ideového postoje ke skutečnosti se na spojnici bodů c – e rodí námět k uměleckému dílu, který ve druhé fázi realizace mezi body e – f nabývá formy konečného obsahu uměleckého díla. f.

Zde již tento obsah jest s formou nerozlučně spojen a lze z ně, vyjmouti jen tu část, která by se dala zpětným procesem nalézti v námětu a jeho vzniku, v ideovém postoji umělce ke skutečnosti a nebo v námětu samém, v bodě e – c.

S m y s l k u l t u r y .

Nastává nejdůležitější faktor kulturního dění . S m y s l a u r č e n í u m ě l e c k é h o d í l a .

Milovník umění jest hodnotící postoj, kterým by z něho odpozoroval mluvití univerzálně platného slova. Pokud mluví o umění, mluví o ně jen subjektivně, který je nepřítel, ale i společník.

Obr. 4. Rukopis *Protiklady v umělecké tvorbě*, 1946.
Archiv Národního muzea, fond Emanuel Famíra.

bylo sebeironické vytrvání v rozporu. Tento zápas není pouze umělecký – je zároveň osobní, politický i rodinný.

K dialektickému uchopení této zkušenosti se Famíra vrací i o dvě desetiletí později v novinovém rozhovoru. Reaguje zde na výtku, že jeho tvůrčí rozprostraněnost je výrazem nestálosti: „Ona totiž dialektika... A vůbec, já vím že si dodnes leckdo říká, proč ten Famíra vlastně fušoval do všeho možného, zřejmě přelétává rozmarná nátura. On ale člověk – má-li ovšem v zásadních otázkách jasno – musí často dělat, co vlastně vůbec neměl v úmyslu, a dělat to právě určitým způsobem. Nakonec z toho přece jen vyjde jakýsi řád.“¹⁷

Tuto vnitřní polaritu rozvíjí Famíra ve svém autobiografickém rukopise, psaném od poloviny šedesátých let až do konce života. Text, uložený v osobním (dosud nezpracovaném) fondu v Archivu Národního muzea, je souvislým pokusem o sebereflexivní uchopení vlastní životní trajektorie – uchopení, v němž se dialektika proměňuje v nástroj orientace v deziluzivním světě:

„Byl jsem nožířem. Dobrá. Tancoval jsem, abych mohl malovat a brousit, abych mohl žít. Přestal jsem brousit a málem bych si znemožnil malování. Tak jsem zase začal brousit, abych mohl i malovat. Ale malování k ničemu nevedlo. A tak se zas objevil starý ideál z roku 1918 o společnosti, ale spravedlivé! Politika! A politika a umění – dáno dohromady – a je z toho kriminál.“¹⁸

Napětí mezi materiální nutností a ideovou intencí tvoří základ jeho trvalé sebereprezentace. Neusiluje o vytvoření mýtu hrdiny, ale o nalezení smyslu v každodenní tenzi – takřka mezi chlebem a ideou, mezi řemeslem a transcendencí. V tomto smyslu lze Famírovu životní dráhu chápat jako soustavnou anti-reprezentaci vůči hegemonním ikonografím.¹⁹ Famíra totiž skutečně nežije mimo scénu – ale v trvalém nesouladu s jejím scénářem.

Jeho příběh nevypráví o triumfu ani o prohře, nýbrž o vytrvalosti. O tom, co přetrvává, i když bylo zapomenuto. O významu životní konzistence v paměti, která má sklon vytěšňovat to, co je příliš komplikované nebo nepohodlné. A právě zde možná spočívá aktuálnost otázky, kterou Famíra sice nevyslovuje přímo, ale která prostupuje celou jeho existencí: jaký typ pravdy – osobní, umělecké, historické – jsme ochotni uznat, pokud je tato pravda nevyužitelná?

Pomník, který nevydržel paměť

Famírův pomník světové hospodářské krize, realizovaný roku 1933 na okraji obce Vranov v západních Čechách, nevznikl z objednávky ani z ideologického zadání. Zrodil se z afektivního impulsu – jako performativní gesto, vycházející z osobní iniciativy, nikoli z institucionální potřeby. Famíra se jej rozhodl vytvořit mimo rámec uměleckých soutěží a bez podpory veřejných institucí, v přímé reakci na sociální otřes, jehož byl svědkem. Z nedalekých Břas totiž pocházela jeho manželka Marie Famírová, rozená Vopálková; prostředím těžce zasažené hospodářskou krizí tak znal z bezprostřední zkušenosti (Loriš 1947: 10).

17 Kolo Famírova osudu. *Obrana lidu*, 13. 11. 1965.

18 ANM, pozůstalost E. Famíry, *Doklady o životě, IV. díl*, s. 761.

19 Pojem anti-reprezentace zde označuje paměťové a kulturní formy, které se staví proti hegemonnímu narativu a jeho logice reinterpretace. Inspiruje se Foucaultovým konceptem *counter-memory*, jenž představuje genealogickou strategii odhalující potlačené a marginalizované podoby minulosti. Tyto alternativní paměti narušují normativní kontinuitu dějin a fungují jako aktivní gesto odporu vůči dominantní paměťové ikonografii. Srov. Foucault 1994: 75–98.

Na schůzi obecního zastupitelstva ve Vranově dne 12. července 1931 byl návrh na pomník jednomyslně přijat a vzápětí vznikl *Komité pro postavení pomníku „Havířů“*, vedený řídícím učitelem Josefem Liškou. Významnou pomoc poskytl také mecenáš Antonín Kadlec, majitel místní továrny na hliněné a kameninové zboží, jenž umožnil zhotovení detailního modelu. Každá z postav pomníku byla inspirována skutečnými horníky.

Na vybraném místě, malebném trojúhelníku mezi komunikacemi Bezděkov–Vranov a Stupno–Vranov na tzv. Křemeláku, byl počátkem léta 1933 připraven betonový podstavec ve tvaru pěticípé hvězdy. Nápis „Práci čest!“ a „Zdař Bůh!“ a letopočty 1931 a 1933, umístěné na podstavci, nesly zjevné poselství: vyzývaly k úctě vůči práci, ale i k občanské solidaritě a kritickému vědomí sociálních nerovností.



Obr. 5. Členové Komitétu pro postavení pomníku „Havířů“ ve Vranově, uprostřed autor pomníku Emanuel Famíra, b. d., fotograf nezjištěn. SOKA Rokycany, fond Sběrka fotografií.

Už samotný akt tvorby nesl výrazně performativní charakter: nešlo jen o vznik díla, ale o zapojení komunity, o kolektivní zkušenost paměti. Famíra si pronajal dílnu, zhotovil základní model a následně, ve spolupráci s místními řemeslníky, vypaloval jednotlivé keramické bloky, z nichž sestavil monumentální skupinu: čtyři horníci odcházející s posledním vozíkem z těžebního prostoru. Kompozice byla rozprostřena horizontálně, usazena na mírně vyvýšeném podstavci a vyznačovala se výraznou gestikou figur (Boháč 1963).

Navzdory jednoduchosti působilo dílo téměř sakrálně – materiálově i formálně vyzařovalo soustředěnost, tíhu i důstojnost. Celá sestava, dosahující výšky pěti metrů, byla tehdy označována za největší keramické sochařské dílo v Evropě. Veřejný prostor tím získal alternativní formu paměti: nikoli oslavný monolit, ale zásadní anti-reprezentaci

kapitalismu – monument kolektivního vyčerpání. Místo glorifikace národa či vůdců ideje se v centru ocitlo unavené tělo, dělnické gesto, každodennost bez patosu.²⁰

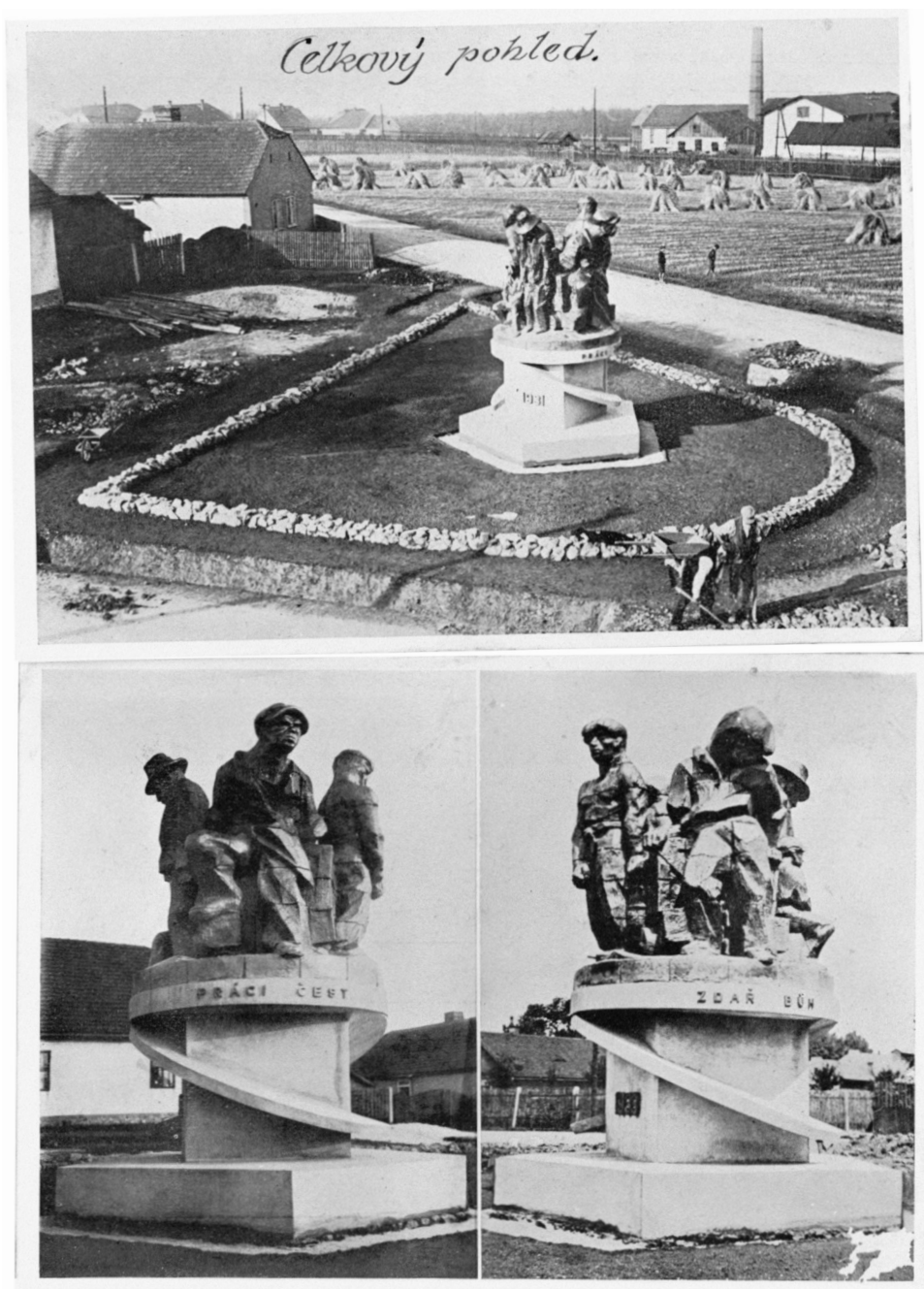
Famíra v pomníku propojil několik vrstev narace: kolektivní tragédii (ukončení těžby), symbolickou transformaci (vozík jako „poslední jízda dějin“) i latentní naději (figury směřující k horizontu, nikoli do temnoty).²¹ Inspiraci čerpal zejména z díla Augusta Rodina, „svého boha“ a uměleckého vzoru. Expresivní stylizace – akcentovaná muskulatura, dramatické linie a těžkopádná chůze – odkazuje ke Gutfreundovu sochařskému idiomu po roce 1920. V kompozici však lze rozpoznat i vlivy pozdního Aristida Maillola (srov. Sedlár 2013) a určité paralely s estetikou německé Nové věčnosti (viz Barron 2015).

Slavnostní odhalení památníku proběhlo 20. srpna 1933. Již v předvečer byla uvedena divadelní inscenace hry Georgese Ohneta *Majitel butí* – symbolická předehra celé události. Navzdory deštivému ránu a zpožděnému harmonogramu se sešlo množství účastníků: hornické spolky, místní instituce i rodáci z širšího okolí. Pomník však od počátku budil silné emoce nikoli proto, že by cosi připomínal, ale protože aktivizoval a zneklidňoval.²² Ve dnech 23. až 31. října 1941 byl na rozkaz gestapa zničen.

Jeho problematický status se po roce 1945 překvapivě neproměnil ve výhodu – právě naopak: vedl k nápadné absenci v poválečném paměťovém rámci. Ačkoliv se socialistický realismus programově hlásil k monumentalitě, k oslavě práce a dělnického boje, Famířův pomník nebyl později obnoven. Zatímco oficiální sořela produkovala schematizované obrazy dělnické síly jako ideologického vzoru, Famířovo odstranění díla akcentovalo emocionální individualitu, gestickou expresi a mlčenlivou důstojnost. Bylo příliš tragické, příliš konkrétní, příliš svobodné – a v tomto smyslu nekompatibilní s normativním obrazovým kánonem nového režimu.

Odmítnutí však nesouviselo jen s formou. Problematický byl i samotný původ památníku: vznikl mimo institucionální rámec, byl financován ze soukromých zdrojů a nesl v sobě ethos občanské angažovanosti meziválečné doby – nikoli stranickou linii proletářského hnutí. Famíra zde konal z pozice vnitřního přesvědčení, nikoli na základě mocenské delegace. Právě v tomto napětí mezi angažovaností a autonomií spočívá klíč k následnému paměťovému opomenutí.²³

- 20 „Pomníkový boom spojený s prudkým rozvojem měst byl samozřejmě důsledkem dynamického rozvoje měšťanské společnosti, výrazem jejího životního stylu, idejí a reprezentačních potřeb. Ať už stavěly pomník spolek, obec či prostřednictvím sbírek ‚celý národ‘, reprezentovala se jím právě tato nová měšťanská společnost a její nacionální ideologie. Budování pomníků bylo přímým důsledkem sekularizace této společnosti – dříve by na jejich místě vznikl mariánský sloup či socha světce“ (Hojda – Pokorný 1996: 16).
- 21 Své umělecké záměry prozradil Famíra v rozhovoru pro *Rudé právo* bezprostředně po odhalení pomníku, srov. Ta neslušná strana, *Rudé právo* 14, 26. 8. 1933, s. 4.
- 22 Jak naznačuje Nora (*Mezi pamětí a historií. Problematika míst*, 1998), paměťová místa jsou neustále utvářena v konfrontaci s ideologickými narativy, což se odráží i v dynamice vzpomínkové architektury. Podobně Young (*The Texture of Memory*, 1993) tvrdí, že památníky nejsou statickými objekty, ale představují kontinuální dialog mezi oficiálními a alternativními vzpomínkami. Halbwachs ve své práci (*Kolektivní paměť*, 2009) dále připomíná, že kolektivní paměť je neustále rekonstruována, což může vést ke konfliktům mezi oficiální a alternativní interpretací, jak demonstrují na případu normalizačního období Kolář a Pullmann (*Co byla normalizace?*, 2016). Havelka (2018) podobně upozorňuje na inherentní protichůdnost, kdy památníky využívá jak oficiální moc, tak alternativní kulturní angažovanost.
- 23 Iluze vytváření jednotného státu prostřednictvím mnohotvárné kultury byla převládající tendencí. Pár měsíců po vzniku republiky F. X. Šalda prosazoval tezi, že „v umění jest uzavřeno zdraví obce“ (Šalda 1919: 3). Pojímal umění jako věc veřejnou a občany nové republiky se svými články snažil přesvědčit, že moderní stát má velmi pečlivě dbát o svou kulturu, protože „postavy, které dnes vyslovil svým dílem básník, zítřek již uskutečňuje“ (Šalda 1919: 3). To, co je vizí filozofovou či fikcí básníkovou, podle Šaldy modeluje hodnoty i praxi celé společnosti. Nově definovaná československá společnost od umělců očekávala, že svými díly budou vyvídat o právé probíhající proměně světa a – bourdieuvskou terminologií – jako tvůrci kolektivních reprezentací přispějí ke konstrukci a dekonstrukci identit (srov. Piorecká 2024).



Obr. 6. Sousoší „Havířů“ ve Vranově-Břasích, 20. 8. 1933, fotograf nezjištěn. SOKA Rokycany, fond Sběrka fotografií.

Proletscéna a Pařížská komuna: mezi pamětí a obžalobou

„Jestliže v některém umění snesli materialističtí ďáblové na hromadu nejvíce hmotných překážek, tak je to u divadla. Den, kdy ses rozhodl uskutečnit dobré divadelní představení, je dnem, kdys zapsal duši čertu. (...) Skoro u všech umění je materiál mrtvý, jen u divadla je po čertech živý! Nic tě nemine, čekají tě u divadla všechny brůzy pekelné, z jedné strany autor, z druhé strany herečka, osvětlovač, kulisák, u ochotníků se do toho připlete agitace, předprodej lístků, nějaká malá sabotáž a nějaké malé odřeknutí a... – má úcta pryč... Na stole leží knížka. Divadelní knížka, sen jakéhosi básníka nebo fantasy, ale leží tam neodvolatelně“ (Famíra 1937: 80).

Esejistický spis *Co s jevištěm* (1937), určený původně ochotnickým divadelníkům, napsal Emanuel Famíra podle vlastního svědectví během věznění v pankrácké cele číslo devět. Přestože formálně naplňuje žánr praktické příručky, v mnoha ohledech jej přesahuje – vyjevuje nervové ústrojí umělce, který své umění nikdy neodděloval od politického gesta, veřejného působení a existenční angažovanosti.

Divadlo pro něj není místem iluze, ale bojištěm – frontovou linií, kde se sráží estetické, materiální a politické síly. Právě v tomto nesouladu, jenž formuje celý Famírov život, se vyjevuje hluboké napětí mezi uměleckým zápalem a každodenním vyčerpáním, mezi kolektivní snahou a individuální úzkostí. Nejintenzivněji se tento konflikt zhmotnil v jeho působení ve vysočanské Proletscéně, kde dočasně splynulo umění, agitace a revoluční naděje.

Na podzim roku 1932 zahájil Emanuel Famíra spolupráci se Svazem dělnických divadelních ochotníků československých (DDOČ).²⁴ Společně s Vitem Nejedlým založil ve vysočanském Lidovém domě dělnický avantgardní soubor Proletscéna. V lednu 1933 uskutečnil první spolupráci s El-Carovou skupinou inscenací *Leninovy trýzny*, kterou navrhl, režíroval i scénograficky realizoval (Jiráček 1971: 124–126). Představení Proletscény pravidelně přitahovala až dva tisíce diváků. Šlo o zásadní zásah do prostředí pražských dělnických komunit, jimž byla tato tvorba primárně určena.

Famíra pro soubor navrhl tzv. stavebnicový scénický systém – mobilní, úsporný a formálně jednotný inscenační rámec, který umožňoval rychlou a flexibilní realizaci představení s minimálními náklady. Inspiroval se jak domácí avantgardou (E. F. Burian, Jindřich Honzl),²⁵ tak progresivní levicovou divadelní tvorbou v Německu. Především dílem Erwina Piscatora a Friedricha Wolfa, s nimiž se později osobně setkal.²⁶

V polemikách na stránkách komunistické *Tvorby* o podobě socialistického realismu se Famíra vymezoval vůči mechanickému *kopírování* skutečnosti i formálnímu experimentování bez hlubšího zvládnutí výrazových prostředků. Požadoval uměleckou transformaci reality, která by nebyla pouhou reprodukcí, ale aktivní produkci; takovou, jež „má právo i nejspínavější skutečnost učinit poslem básnické myšlenky“ (Famíra 1933: 383).²⁷

Zatímco ve Vranově monumentalizoval dělnickou zkušenost skrze statickou sochařskou formu památníku, na scéně Proletscény ve stejném roce inscenoval dějiny jako živou výzvu – nikoli staticky, ale jako přímé vybití k politickému jednání. Vyvrcholením tohoto úsilí byla premiéra inscenace *Pařížská komuna* z 9. dubna 1933.

24 Kontext pražského ochotnického divadla na přelomu 20. a 30. let, do kterého Famíra se svým divadlem vstupoval, srov. Scherl 1998: 111–134.

25 Kontext Honzlova uvažování ve vztahu k dělnickému divadlu srov. Kunderová 2023.

26 ANM, pozůstalost E. Famíry, rkp. *Doklady o životě, III. díl*, s. 109.

27 Srov. antologii textů o různých pojetích socialistického realismu ve 30. letech: Vlašínová 1978.

Hru napsal ve spolupráci s historikem Václavem Husou (pseudonym Ingál) a koncipoval ji jako sled dramatických obrazů potlačení Pařížské komuny z roku 1871.²⁸ Ve vzpomínce diváků nejvíce rezonoval „závěrečný obraz popravy komunardů u zdi pařížského hřbitova Père-Lachaise. Ze sevřeného šiku komunardů padají po salvách postupně všichni, až v nastalém tichu nezůstává jediného živého. Do šera hřbitova se přiblíží chlapec, který nad hromadou mrtvol píše vápnm na zeď *Vive la commune*“ (Kubr 1959: 63).



Obr. 7. Maketa scény Emanuela Famíry (E. Famíra: Pařížská komuna, Proletscéna, 1961). Sbírka Národního muzea, Divadelní oddělení, sign. H6D-2392.

Přestože text prošel cenzurou a byl prohlášen za nezávadný, samotné uvedení získalo naléhavý aktuální rozměr díky úvodnímu Famírovu prosluvu, který definoval ideové východisko inscenace: „Pařížská komuna jest historií, náš úkol není předvádět vám historii, která by nám nedávala přímé poznatky pro dnešek. Pravím výslovně, jde nám o přítomnost, ne o minulost.“ Performativní aktualizace dějin učinila z inscenace nejen kulturní událost, ale i jednoznačné politické gesto. A tím i objekt bezprostředního státního zájmu.²⁹

Famíra nežil oddělený „umělecký život“. Ve své víře v jednotu umění, ideologie a života překročil hranici běžného „angažovaného umělce“. A tím narušil samotné hranice mezi jevištěm a ulicí, mezi rolí a existencí. Právě tato radikalita najednou činila z jeho působení skutečnou hrozbu v očích státních orgánů. Bezpečnostní složky jej

28 Souvislosti uvedení inscenace jsou podrobně zdokumentovány v policejním spise, jehož opis se nachází v nezpracovaném osobním fondu Emanuela Famíry v Archivu Národního muzea. Podrobně o inscenaci také v základním díle o meziválečném dělnickém divadle v Československu Františka Kubra *O divadle života*. Srov. Kubr 1959: 63.

29 Jak připomíná Paul Ricoeur, paměť se stává politicky výbušnou právě tehdy, když přestane být minulostí a začne zpochybňovat přítomnost (Ricoeur 2004: 79).

začaly sledovat a státní zastupitelství na něj posléze podalo žalobu pro veřejné podněcování k násilné změně ústavy, k vojenské vzpouře, pobuřování proti republice a ohrožení její demokratické formy.

Pozdější soudní řízení (všechny následující citace jsou z nečíslovaného opisu policejního spisu) se neopíralo jen o text inscenace, ale také o úvodní režijní proslov, v němž Famíra sám deklaroval její současný politický význam. Klíčovým bodem obžaloby se stal posun od dramatického výjevu k přímé performativní výzvě. V rozsudku se uvádí:

„Z výroků pronesených v prvním dějství hry, kdy vojsko postupuje proti lidu a gardám a komunardi se snaží uniknouti mezi vojsko a přemlouvají vojáky, aby nestříleli do lidu – totiž ‚kamarádi vojáci, vy nás chcete masakrovat na rozkaz ničemných generálů, nestřílejte, jsme přece bratři‘, ‚přýč s reakčními generály, odstřelte ho /generála/‘, ‚ať žije vítězná komuna‘ – shledává soudní sbor v souvislosti s proslovem předneseným obžalovaným podněcování k vojenským zločinům, neboť toto podněcování se stalo před osobami, z nichž mnohé by se mohly v budoucnosti stát vojiny československé branné moci, případně mohly by působit na osoby jiné, které jsou nebo by mohly být v aktivní vojenské službě.“³⁰

Zcela výmluvný byl i výrok zasahujícího policejního úředníka Josefa Brtouna, který u soudu dosvědčil, že „aklamace nesvědčily výkonům herců, nýbrž předváděnému ději“ a že po představení zaznívaly „od nezjištěných osob“ výkřiky z hlediště jako: „tak jim to dáme“ nebo „takhle by se to mělo udělat i tady“.³¹

Repríza plánovaná na 21. dubna 1933 byla zrušena správním výměrem. Další uvedení bylo umožněno pouze za podmínky cenzurních zásahů: označení „komunisté“ muselo být nahrazeno slovem „komunardi“ a části Thiersova monologu musely být vyškrtnuty. Úřady velmi přesně identifikovaly místa, kde historické drama přestávalo být minulostí a začínalo být výkladem přítomnosti.

Potíž byla také v tom, že Famíra nebyl jen provokujícím umělcem z periferie a nově také členem KSČ, ale zároveň baletním sólistou Národního divadla – tedy zosobněním oficiální „národní kultury“. Právě tato dvojznačná pozice z něj činila v očích moci zvlášť nebezpečný paradox: z reprezentanta kulturní normy se stal jejím narušitelem. Nehrál roli revolucionáře. Byl jím – veřejně, konkrétně, esteticky.

Na podzim téhož roku byl Famíra odsouzen k šestiměsíčnímu nepodmíněnému trestu, peněžité náhradě ve výši 1000 Kč a ztrátě vojenských i občanských práv. Krátce nato mu byl zrušen invalidní důchod, který si zajistil jako pojistku proti propuštění z Národního divadla.

30 „Soud má tudíž za prokázáno, že ve výrocích právě citovaných se zřetelem na proslov obžalovaného, aby obecnost promítala děj jemu předváděný do doby přítomné, právem spočívá skutková povaha zločinu dle §15 č. 3 po stránce objektivní, a poněvadž dlužno všechny výroky, jak je žaloba zvláště cituje bráti v souvislosti, soud v jednání obžalovaného shledává skutkovou povahu zločinu dle §15 č. 3 zákona na ochranu republiky a nikoliv také současně skutkovou povahu přečinu dle §14 č. 1 a 14 č. 5 zákona na ochranu republiky, poněvadž je přesvědčen o tom, že všechny ony výroky měly jediný cíl a účel, aby totiž přítomní onomu představení byli podněcováni proti stávající demokratické republikánské formě státu a deliktům skutkovým.“ ANM, pozůstalost E. Famíry, složka Pařížská komuna.

31 Famíra byl odsouzen rozsudkem Krajského soudu trestního v Praze ze dne 26. října 1934 (Tk. XI 7445/33–25). Prostřednictvím svého právního zástupce proti rozsudku podal odvolání k Zemskému soudu. Po zadržení při pokusu o ilegální odjezd do Sovětského svazu rozhodl dne 15. ledna 1935 Krajský soud na žádost policejního ředitelství o jeho vzetí do vazby. Rozhodnutím Nejvyššího soudu v Brně ze dne 11. května 1935 byl rozsudek definitivně potvrzen a rozšířen o přečin padělání cestovního dokladu a nelegální překročení státních hranic ve stadiu pokusu. Do uloženého trestu se započítala i doba vazby od 6. února 1935.

Mezi avantgardou a věznicí

Navzdory sílící represi Famíra ve své činnosti neustával. V listopadu 1933 režíroval v Proletscéně Afinogenovovu hru *Strach* – kritiku oportunismu, deformace vědy a ideologického nátlaku. I v této inscenaci spojil levicovou tematiku s výzvou k aktivnímu gestu. Nadále působil jako sólista baletu Národního divadla, současně však také maloval, sochařil, řezbařil a pokračoval v inscenování dalších autorských divadelních textů snoubících formální i ideový experiment. Společně s Vitem Nejedlým pokračovali v úsilí o syntetický jevištní útvar. Zatímco *Vzpouza* byla povolena jako pantomima,³² *Křížník X* cenzurou neprošel. V lednu 1934 dostalo povolení dramatické pásmo *Večer Jiřího Wolkeru*, které Famíra nejen režijně, ale i výtvarně zpracoval. Do premiérového letáku napsal: „Jeho hrob je symbolický, dříve se nespasíš, dokud se neodhodláš zúčtovat se všemi osobními zájmy a sestoupit hrobem živý!“ (Jiránek 1959: 84–86). Z Wolkerova díla byl přečten jeho teoretický manifest *Proletářské umění* a inscenovány básně *Balada o snu*, *U roentgeny*, *Básníku odejdi* a melodram Víta Nejedlého *Balada o nenarozeném dítěti*. Právě tato Famírova inscenace – nejvíce symbolická a intimní z celého jeho repertoáru – byla nakonec zakázána bez možnosti reprízy. Úřední zdůvodnění bylo jasné: „Úpravou a předvedením programu prvního večera jste provedli tendenčně politickou agitaci.“

Po sérii neúspěšných pokusů napsat vlastní drama, které by prošlo cenzurou, obrátil se Famíra na jaře 1934 k režii sovětských her: uvedl Kiršonovy *Koleje duní*, Pogodinova *Mého přítele* a Glebovovu *Vlast*.³³ Jeho umělecké směřování ukazuje jasnou kontinuitu: nešlo o jednotlivé excesy, ale o důsledně promyšlenou metodu. Revoluce nebyla tématem, ale nástrojem formy – principem organizace. Význam tohoto směřování ocenil i německý režisér Erwin Piscator, který při své návštěvě Prahy v roce 1934 – přestože neuměl česky – označil Famíru za mimořádný talent a nabídl mu možnost ročního studia v Mejercholdově škole v Sovětském svazu. Tím se Famíra mohl zařadit do širšího pole evropského avantgardního divadla, které kombinovalo politickou urgenci s divadelní syntézou, pracovalo s montáží, typizací a brechtovským odstupem a v němž česká meziválečná levicová scéna zaujímala významné místo.

V únoru 1935 se Famíra pokusil ilegálně překročit hranice se zapůjčeným pasem, aby se dostal do Sovětského svazu a mohl nastoupit roční divadelní stáž. Jeho záměr však byl vyzrazen, na hranicích jej zatkli a následně odsoudili k tříměsíčnímu trestu vězení za pokus o ilegální přechod hranic. K tomuto trestu mu bylo připočteno dalších šest měsíců za proslov při inscenaci *Pařížské komuny*. Celkově si jako vězeň číslo 328 odseděl devět měsíců a deset dní.

Pobyt na Pankráci však využil tvůrčím způsobem: v cele číslo devět sepsal příručku *Co s jevištěm* (1937), která se stala nejen praktickou příručkou pro ochotnické divadelníky, ale především jedinečným svědectvím o jeho divadelním myšlení, zejména o nerozlučném propojení umění, politiky a života.

32 Policejní ředitelství původně uvedení *Vzpouze* zakázalo, ale po intervenci komunistického poslance Josefa Krosnáře umožnilo provedení inscenace beze slov. Takto po premiéře informovalo své čtenáře „V poslední chvíli na intervenci poslance soudr. Krosnáře až u presidenta Dolejše, byla hra povolena za podmínek, že její titul *Vzpouza* bude změněn na *Vítězství práce* a hra sama provedena jako pantomima. A soudruzi na tuto podmínku přistoupili a sehráli tuto hru beze slov. Spolu se znamenitou hudbou soudr. Víta Nejedlého dovolila však pantomima tak pronikavého úspěchu, jako kdyby se hrála s textem (...) Policie mohla vzít slova – ducha *Vzpouře* nevzala.“ Policie udělala z revue pantomimu, *Rudé právo* 3. 5. 1933, s. 4.

33 ANM, pozůstalost E. Famíry, rkp. *Doklady o životě, III. díl*, s. 73–79.

Od monumentu k loutce

Zkušenost represí a postupného vytlačování z oficiálních institucí vedla Famíru k hledání menších, pohyblivějších a svobodnějších forem inscenační praxe. Jednou z nich bylo loutkářství. Ve srovnání s jeho monumentálními plastikami či angažovaným scénickým uměním zůstává Famírova loutkářská tvorba dlouhodobě přehlížena, a to jak v odborné recepci výtvarného umění, tak i v rámci dějin českého loutkového divadla.

Zatímco před rokem 1989 se o jeho loutkářské aktivitě psalo jako o „proletářsky uvědomělem umění“, po roce 1989 bývá naopak redukována na „politickou indoktrinaci“ dětského publika. Samotná analýza artefaktů a jejich scénické funkce však zůstává stranou (Blažková 1959: 59; Scherl 1998: 147; Holub 2020: 292). Přitom i zde Famíra navázal mezinárodní spolupráci – například pro provedení opery Manuela de Falla *Loutky mistra Pedra*, kterou dirigoval Karel Ančerl, vytvořil prstové loutky (Malík 1948: 25).

V této zdánlivě okrajové oblasti, slepé skvrně dosavadní recepcce, se koncentruje syntéza jeho estetiky, politického gesta i schopnosti radikální metafory. Famírova loutka není hračka: je tělem ideologie, nástrojem performativní intervence a figurou politického konfliktu.

V rámci vysočanské Proletscény založil Famíra na podzim 1933 Malou Proletscénu, mobilní loutkové divadlo určené primárně dětskému publiku. Toto médium se pro něj stalo laboratorní formou: scénografií odporu, jevištěm pro ideovou artikulaci a mechanismem kritického představení moci. Sám navrhl a vyřezal kolem padesáti loutek jednotné velikosti (50 cm), s mobilní scénou vážící necelých 15 kg (Famíra 1953: 29). Celý soubor mohl být sestaven během deseti minut a v případě potřeby rychle demontován – šlo o výrazně *gerilovou* formu umění, jehož inscenační podmínky již byly definovány zkušeností represe.

Typologie loutek odpovídala jasně třídní optice – satirické karikatury buržoazních a represivních figur: měšťák, keřas, policajt, fízl, soudce; proti nim stáli postavy lidu: proletář, invalida, žena s nůši, žebrající stařena. A především pionýr Venca, protagonista a zároveň projekční figura socialistické budoucnosti. Konflikty, do nichž se Venca zaplétal, nebyly jen didaktickým nástrojem, ale více scénickým ztvárněním střetu ideologie a moci. Samotná *nadrepräsentace* figur policejního aparátu odkazuje méně na osvětové ambice a více na ironizaci systému – o to subverzivnější, že je zprostředkována dětskou formou.

Nejvýraznější reakcí na tyto inscenace byla ta systémová; a přišla bezprostředně. Hned v říjnu 1933 bylo zamítnuto představení *Jak Kašpárek se Šmídrou přemohl obra lidožrouta* se zdůvodněním, že „spolek neposkytuje dostatek záruky, že daného povolení nezneužije, jak se stalo při divadelním představení Vašeho spolku dne 9. dubna 1933“.³⁴ Famíra proto musel volit jiné způsoby performance. Po návratu z vězení s loutkami kočuje bez ohlášení, v duchu tradice zapovězených lidových herců. Vystupuje na stranických shromážděních, jeho Venca uniká policejnímu dohledu až do definitivního zákazu v roce 1938. Poté už se tvůrce k loutkám nevrací.

Z teoretického hlediska lze Famírovu loutku chápat jako aktéra demaskované manipulace. Loutka není reprezentací člověka, ale člověk se v ní zjevuje jako figura v systému, jehož strukturu lze performativně ukázat – a možná i podvrátit (Féral 2002: 94–108). Pohyb loutky, zjevně řízený a nikdy plně autonomní, zosobňuje tenzi mezi svobodou a kontrolou, mezi tělem a ideou. Její účinek spočívá právě v této průhlednosti: neklame, ale vyjevuje. Loutka není postava, ale médium konfliktu, situace odporu, scénická kondenzace společenských vztahů (srov. Kleist 2023). Tato interpretace je relevantní

34 ANM, pozůstalost E. Famíry, složka Proletscéna.

i v českém meziválečném levicovém umění a v divadle, kde se loutka stala nástrojem kolektivního gesta a kritické stylizace – například v sociálně angažované tvorbě Miroslava Kouřila nebo v inscenační praxi divadla D34, které podobně jako Proletscéna pracovalo s vysoce stylizovaným gestem a metaforickou zkratkou (srov. Scherl 1983: 424–436).

Láska, tvorba, konspirace

Angažovanost Emanuela Famíry ve 30. letech není pouze záležitostí umělecké praxe nebo stranické disciplíny. Vzpomínky jeho první ženy Marie ukazují, že revoluční nasazení bylo pro Famíru existenciální nutností, součástí jednotného rytmu života, v němž se estetické, politické a osobní dimenze neoddělitelně prolínají. Marie svého muže vždy oslovovala „Imo“, chodili spolu sedm let, než se vzali:

„Ráda vzpomínám na první máje s Imou. Jednou namaloval Lenina, ale sotva jsme vešli do průvodu, už nám ho vzali. Podruhé dělal draka – maloval a maloval, já šla a šla, ani jsem nevěděla, co šiju, protože mě chtěl překvapit. Tenkrát měl ateliér v Libni pod novým mostem. Tam maloval plakáty a letáky, pod točnou, kde sochařil, byla tajná tiskárna. Už byl na indexu, hlídaný četníky, ale uměl si poradit. Když nemohl říct něco na Proletscéně, kterou v té době založil, udělal to pantomimou a lidé mu rozuměli. Po premiéře Pařížské komuny v roce 1933 pro něho přišli. Nebyl doma, ale řekli, že si na něho počkají. Když se vrátil, přišel s aktovkou, kterou odložil v předstíni pod kabát.“

Marie, uprostřed obvyklé činnosti – vaření nudl – zachránila obsah jeho aktovky, která obsahovala vízum na obchodní misi do Sovětského svazu a adresy spolupracovníků. „Hned po prohlídce ho odvedli a nic samozřejmě nenašli“ (Erbenová 1970: 3).

Komunistické hnutí využilo veškeré dostupné prostředky – mediální, politické a právní – k podpoře Famíry. Poslanci KSČ interpelovali ministra spravedlnosti³⁵ a umělcovy obhajoby se ujal Ivan Sekanina, renomovaný advokát pronásledovaných komunistů a antifašistů.³⁶ Na jeho doporučení si Famíra zažádal o status invalidy, aby hrozícímu propuštění z Národního divadla předešel odchodem do předčasného důchodu. Ačkoli tento status získal, během vyšetřování o něj na základě přímé intervence policejního ředitelství přišel, stejně jako o nárok na čerpání sociálního zabezpečení. Po válce se soudně domáhal právní rehabilitace, ale soud jeho žádost v roce 1947 zamítl.³⁷

Patologizace politického umělce

Ve snaze zmírnit rozsudek požádal obhájce Ivan Sekanina o soudní přezkum Famírova duševního stavu. Posudek z března 1935, vyhotovený pod vedením profesora Zdeňka Myslivečka, tehdejšího přednosta Psychiatrické kliniky 1. lékařské fakulty Univerzity

35 „Interpelace poslanců Štětky, Steinera, Russa, Šliwky a soudruhů ministru spravedlnosti o žalobě státního návladního proti autorovi hry ‚Pařížská Komuna‘ Emanuelu Famírovi, členu Národního divadla v Praze, obviněnému ze zločinu pokusu o násilnou změnu ústavy a vojenské vzpoury.“ NS RČS 1929–1935, PS, tisk 2505, část č. 1 (1. 3. 1934), online (cit. 22. 4. 2025). URL: https://www.psp.cz/eknih/1929ns/ps/tisky/t2505_01.htm

36 Ivan Sekanina (1900–1940) se jako student prostějovského gymnázia seznámil s Jiřím Wolkerem a později proslul jako „advokát chudých“; zastupoval nejen dělníky, ale také politické obviněné, zejména osoby spojené s komunistickým hnutím. Jeho právní zastupování bylo často spojeno s obhajobou na poli protestních či politických procesů. Sekaninova činnost měla mezinárodní rozměr. Srov. Marek 2020.

37 ANM, pozůstalost E. Famíry, složka Národní divadlo 1933–1949.

Karlovy, klasifikoval Famíru jako psychopatickou osobnost s afektivní labilitou. Diagnóza, zdůrazňující rozporuplnost, nestálost a „fanatické sklony“ neoslabovala právní odpovědnost, ale vedla k nižší trestní sazbě. „Zákon nezabavuje zodpovědnosti za trestné činy takového jinak normálního pachatele, jehož povaha byla zřejmě morálně otupena špatnými vlivy během celého jeho života,“ stojí v dokumentu (Hájek – Mysliveček 1937: 894).

Famírův případ se záhy stal exemplární kazuistikou v odborné literatuře o soudním lékařství:

„Solový tanečník 34letý, z rodiny značně psychopaticky zatížený. Ve 4. roce měl nějakou mozkovou chorobu, po níž nemohl měsíc mluvit. Měl již od mládí sklon zabrat se vášnivě do nějaké činnosti a pro ostatní neměl pak smyslu. Byla nápadná značná nesrovnalost v jeho schopnostech. Z primy vystoupil pro úplný neprospěch; měl nápadnou schopnost k cizím řečem a neschopnost zapamatovat si čísla. Proti tomuto nedostatku sám se naučil nožířství, truhlářství a řezbářství. Aniž měl odbornou výchovu, stal se v divadle tanečníkem, později solovým. Vynikl v malířství, sochařství a psal divadla. Veškeré této činnosti, v níž měl úspěch, vždy brzy nechal a věnoval se opět jiné. Také z divadla vystoupil. Naposled se věnoval politické činnosti. Když se dával jeho divadelní kus, politicky tendenční, proslovil k němu předmluvu, která nebyla censurována, a kterou dodal divadelnímu představení protistátní tendenci. Byl odsouzen k 6 měs., ale ještě než rozsudek byl právoplatný, byl zachycen na hranicích, když chtěl odjet s cizím psem. – Jak z anamnesy, tak i osobním vyšetřováním byla zřejmá u něho nestálá povaha s fanatickými sklony a povrchnost úsudku v čistě reálném myšlení. Byl uznán zodpovědným, avšak přiznány mu polehčující okolnosti pro psychopatii.“³⁸

I když posudek vznikl z popudu jeho obhájce, v pozdější autobiografii se k němu Famíra stavěl kriticky: jednotlivá tvrzení zpochybnil a snažil se je uvést do jiného světla. Odmítl také interpretaci vlastní činnosti jako politického angažmá. Považoval se vždy za umělce. V autobiografickém výkladu se tak meziválečné období proměňuje z fáze ideového nadšení a radikalizace ve zkušenost deziluze, izolace a potlačené víry v možnost proměny. Přesto Famíra nadále věřil v umění jako prostředek společenského oslovení. S touto vírou po roce 1945 učinil další pokus o znovuzapojení, který však nesl i zárodky dalšího vyloučení.

Neúspěšný návrat: mezi politickou nadějí a kulturním vyloučením

Dne 4. srpna 1945 byl Famíra ministrem školství a národní osvěty Zdeňkem Nejedlým jmenován uměleckým správcem baletu Národního divadla. Tento akt nebyl pouze symbolickou rehabilitací levicového umělce, jehož kariéru přerušila meziválečná represe, ale i pokusem propojit revoluční estetiku s institucionálním rámcem státní kultury. Famíra přepracoval statut baletu, povýšil jej na samostatnou složku divadla, aktivně se podílel na režijní práci a nastudoval Nedbalovu *Pohádku o Honzovi*, kde sám ve svých šestačtyřiceti letech vystoupil v taneční roli. Ve spolupráci s architektkou Vlastou Štursovou-Sukovou připravil návrh přestavby baletního sálu. Přestože neměl předchozí zkušenost s řídicí funkcí, chopil se jí s údajně obvyklou energií a smyslem pro detail. Ve své funkci usiloval o reformu zázemí, provozu i celkového postavení baletu. Famírova koncepce se však postupně začala rozcházet s tendencemi, které nabývaly na významu v kulturní politice poválečného státu.

38 ANM, pozůstalost E. Famíry, *Doklady o životě*, IV. díl, s. 783.

Zatímco oficiální ideologie kladla důraz na „národní tradici“ a estetiku velkého klasického baletu, Famíra chápal balet jako otevřenou formu, v níž se má zrcadlit revoluční imaginace a možnost kolektivního gesta. I tato rozdílná orientace předznamenávala pozdější konflikty.

Po válce Famíra veřejně vyjádřil své politické přesvědčení a v kulturních sbornících podpořil komunistický program. Ve svém osobním vyznání uvedl, že k vědeckému socialismu dospěl praktickou činností, nikoli teoreticky, a považuje poctivou práci – tam, kde je potřeba – za nejlepší způsob členství v komunistické straně (Famíra 1946a: 26). Jeho úsilí skloubit uměleckou praxi s ideovým přesvědčením – nikoli prostřednictvím ideologické kázně, ale každodenní prací a službou – tak vystihuje základní profil levicového umělce meziválečné generace, jehož víra v politický smysl umění vyrůstala z existenciální zkušenosti a konkrétní historické situace. V nových podmínkách se takový étos ukázal být nesnadno uplatnitelným.

Po volbách v roce 1946 přišel Famíra o klíčového politického zastávce: Zdeňka Nejedlého na ministerstvu školství nahradil Jaroslav Stránský z národně socialistické strany. Famíra skončil ve vedení baletu a neuspěl v soudním řízení o rehabilitaci – i ministerstvo spravedlnosti tehdy kontrolovala národně socialistická strana. Nicméně představa, že šlo o poslední snahu „reakce“ zmařit Famírovu kariéru, není přesvědčivá. Přestože jeho postavení bylo oslabeno, nadále zůstal zaměstnancem Národního divadla. K paradoxnímu obratu došlo až po únoru 1948, kdy se Nejedlý vrátil do čela ministerstva školství a sehrál rozhodující roli při Famírově definitivním odchodu. Osud se opakoval: umělec, povoláný po válce jako morální vítěz, byl opět odstaven – tentokrát však nikoli represivní mocí zvenčí, ale vnitřní logikou systému, který sám pomáhal vytvářet.

Hlubokou deziluzi z poúnorového vývoje odhaluje korespondence s baletní sólistkou Helenou Holečkovou, s níž ho pojilo dlouholeté přátelství. V dopisech si vyměňují skličující diagnózy kulturní instituce: „Pohán dělá vše možné, aby se upevnil v sedle a kdybych ti měla říct pravdu – leze mi celé divadlo z krku. Kdybych podle toho měla měřit svět, bylo by lepší pást ovce na Beskydech a být negramotný.“³⁹

Famíra sice zamítl návrh přestěhovat se do Beskyd a věnovat se chovu ovcí, avšak v ostatních záležitostech souhlasil: „Mé pocity nejsou příliš odlišné od Tvých.“ A dále načrtává mapu mocenské krajiny, v níž se kulturní struktura rozpadá do spleti klientelismu, osobních vazeb a ideologicky prázdných symbolů. Výčet skutečností, které vedly k jeho vyřazení, opatřuje v dopise téměř kafkovskou ironií.

1. „Ministr má ‚spolehlivé‘ informace při káféčku od švagříčka – třeba gaunera.
2. Ředitel (i snad jiní) konspirují s tímto individuem, protože se to zřejmě vyplácí.
3. Ministr je kompromitován soukromým dopisem řediteli, v němž ho po svém odchodu žádal, aby Pohana udržel ve funkci.
4. Vydra mě nenávidí a využívá téhle záležitosti u obou – u Pohana i u ministra.
5. KSČ v Národním divadle stojí za...“⁴⁰

Famírovo propuštění nebylo administrativně ani politicky snadné: jakožto odbojář spadl pod vládní usnesení o nápravě křivd z doby druhé republiky a protektorátu. O jeho dalším působení musela rozhodnout stranická kontrolní komise, která sice schválila jeho odchod do penze, zároveň však ministerstvu školství doporučila

39 ANM, pozůstalost E. Famíry, Helena Holečková Emanuelovi Famírovi, 30. 9. 1948.

40 ANM, pozůstalost E. Famíry, Emanuel Famíra Helene Holečkové, 4. 10. 1948, složka Národní divadlo 1933–1949.

nabídnout mu odpovídající pracovní pozice jinde – úřad však pro něj žádnou nenašel. Nabídku krátkodobé smlouvy v Národním divadle výměnou za zřeknutí se dalších nároků v dubnu 1949 Famíra odmítl jako „definitivní vyřazení z kulturní činnosti nejen v Národním divadle, ale i jinde“.⁴¹ Zůstává otázkou, do jaké míry byl skutečně vyloučen z důvodu mocenských intrik a osobních animozit a do jaké míry se jeho nekonformní kulturně-revoluční étos stával v nové realitě zkrátka nepohodlným.

Famírova poválečná zkušenost zároveň ukazuje, že jeho životní dráhu nelze číst jen jako sled osobních neúspěchů. Spíše než o individuální selhání tu jde o symptom širšího paměťového vytěsnění, v němž se radikalita meziválečné generace postupně ocitá na okraji nové kulturní konfigurace. Jeho korespondence je v tomto smyslu nejen osobním svědectvím, ale i indikátorem širší společenské proměny, kterou Pullmann (2011) charakterizuje jako rozklad „jakobínské paměti komunismu“, tedy přechod od étosu oběti a revolučního poslání k principům institucionální logiky a klientelistických vztahů.

Umělcova paměť v depozitáři

Po roce 1945, kdy se zdálo, že by mohl být znovu přijat do kulturního proudu jako „osvědčený revolucionář“, začalo být zřejmé, že paměť meziválečného proletářského umění ztrácí vazbu na logiku poválečné kulturní politiky. Famíra byl sice oficiálně oceňován – a například v roce 1958 jmenován ředitelem Výtvarné školy v Praze na Hollarově náměstí a téhož roku poctěn retrospektivní výstavou v Muzeu hlavního města Prahy (Rataj 1964: 64) –, ve skutečnosti se však jeho místo v kulturním poli posunulo směrem k periferii.

Zvláště výrazně se tento posun ukázal v roce 1961, kdy Famíra koncipoval výstavu *Revoluční dělnické divadlo* v Národním muzeu (*Revoluční dělnické divadlo* 1961: 4). Pro expozici vytvořil makety scén, dekorací i loutek Proletscény. Nikoli autentické exponáty, ale stylizované rekonstrukce. Živá zkušenost kolektivního divadla se proměnila ve fixovaný emblém, očištěný od rozporů a tragického napětí, jež Famírovu tvorbu provázelo. Revoluční paměť se zachovala, avšak ve formě, která ztratila performativní účinek a začala fungovat jako estetizovaný objekt.⁴²

Artefakty vytvořené pro tuto expozici dnes tvoří část sbírek Divadelního oddělení Národního muzea.⁴³ Při prvním seznámení s nimi může překvapit, že nejde o autentické exponáty z třicátých let, ale o pečlivě stylizované rekonstrukce, simulakra ztraceného času. Tuto proměnu lze popsat jako paměťový *displacement* (Sturken 1997: 11–13): paměť není vymazána, ale přesouvá se do nového rámce, v němž ztrácí původní kontext a stává se symbolicky neúčinnou.⁴⁴ V topologickém smyslu tedy jde nikoli o ztrátu místa, ale o posun v symbolické krajině, kde reprezentace určuje, co

41 ANM, pozůstalost E. Famíry, složka Národní divadlo 1933–1949.

42 V pozůstalosti E. Famíry se nachází prostorový koncept výstavy i rkp. doprovodného textu k výstavě. ANM, pozůstalost E. Famíry, složka Výstava Proletscény 1958.

43 Jedna z maket byla zmíněna v katalogu k výstavě *Padesátá léta* v Národním muzeu, červen 2023 – květen 2024 (Stehlík 2023: 88).

44 Marika Sturken nahlíží kulturní paměť jako aktivní proces, který vzniká prostřednictvím objektů, obrazů a reprezentací, tzv. „technologií paměti“. Tyto prvky jsou médii, skrze něž se paměť sdílí, konstruuje a nabývá významu. Je artikulována skrze reprezentaci, nikoli jako přímý přístup k minulosti. Trhlina mezi prožitím události a jejím zapamatováním skrze reprezentaci je nevyhnutelná. Místo toho, abychom tuto trhlinu ignorovali, měli bychom ji chápat jako stimul kulturní a umělecké kreativity. (Parafráze z anglického originálu, viz Sturken 1997: 11)

zůstává viditelné a co se odsouvá do roviny estetizované figury bez narace. Famírovy makety tuto proměnu výmluvně ztělesňují.

Během šedesátých let se tento paměťový mechanismus naplno projevil. I když se objevily dílčí snahy o kritické zhodnocení minulosti i rehabilitaci dříve opomíjených osobností, Famíry se dotkly jen vzdáleně.⁴⁵ Perifernost jeho postavení v kulturním prostředí rostla. Závěr tohoto příběhu však neprovází resentment; připomíná spíše uzavírání do samomluvy, která je schopna veřejného působení. Famíra nezmizel v zapomnění, ale v přítomnosti, která s jeho svědectvím nenašla společný jazyk. Jeho dopis rektorovi Univerzity Karlovy Oldřichu Starému z listopadu 1968,⁴⁶ v němž „s nabitým revolverem v kapse“ odmítá „pojmy o jednotě národa“ i označení „padesátá léta“, působí jako zoufalé gesto člověka, jenž brání nejen vlastní minulost, ale samotnou možnost kulturní paměti. Jeho hlas připomíná, že bez kolektivně sdíleného rámce se i „angažovaná paměť“ mění v nesrozumitelný šepot – fragment bez ozvěny.

Fragment paměti, stín ideálu

Paměť Emanuela Famíry nelze redukovat na archivní relikv či individuální stopu minulosti. Je spíše zrcadlem kolektivních mechanismů, jimiž si společnost vytváří své dějiny; co si dovoluje připomínat, a co naopak systematicky odsouvá do zapomnění.

Famíra se tím ocitá ve středu paměťové topologie, kterou se tato studie pokusila rozkrýt: mezi scénou ztráty a scénou nepojmenovatelnosti, mezi politickou ikonografií a subjektivním traumatem. Ve srovnání s postavami, jako je Julius Fučík (Podhajský 2012) – přetvořený v univerzálního „mučedníka víry“ – nebo Ladislav Novomeský (Dotlačil 2020), jenž prošel nejen fyzickým vězněním, ale i částečnou kulturní rehabilitací, zůstává Famíra paměťově neuchopitelný. Není vymazán, ale rozpadá se do neživotných fragmentů. Jde o formu paměťového vypuzení, které není nutně násilné, ale svou nenápadností účinné.

A přesto – nebo právě proto – je Famíra nadále přítomen: ne jako pasivní objekt zapomnění, ale jako subjekt dějin, k němuž společnost není schopna zaujmout reflexivní odstup (Konopásek 1999: 90). Nestačí jej s časovým odstupem „velkoryse“ přijmout – i velkorysost má svá úskalí, „je-li až příliš snadná“ (Kolman 2023: 119). Právě tato snadnost, ono blahosklonné gesto kulturní integrace bez opravdového zájmu o vnitřní napětí, protiklady a vinu může být formou paměťové obrany, která zakrývá naši neochotu čelit vlastním vazbám na traumatické či rozporné dědictví.

Tento mechanismus připomíná způsob, jakým „Západ“ dlouho nahlížel „východní Evropu“: jako monolit bez nuancí, jako prostor buď morálního selhání, nebo pasivní oběti politiky Sovětského svazu. Historik Hans Renders (Markupová 2023: 163) v této souvislosti připomíná, že skutečná hodnota historického poznání nespočívá jen v tom, co se stalo, ale především v tom, co to znamená dnes pro nás. Stejně jako se západní akademické prostředí dlouho zdráhalo vidět společnosti za železnou oponou

45 K pozici Emanuela Famíry v šedesátých letech a jeho roli v roce 1968 srov. Holub 2020.

46 Zpověď v dopise svému dlouholetému příteli Oldřichu Starému, rektorovi Univerzity Karlovy v letech 1966–1969, pregnantně zaznamenává tragický vrchol jeho paměťové a existenční izolace. Tento dosud nepublikovaný dopis z 23. listopadu 1968, uložený v osobním fondu Emanuela Famíry v Archivu Národního muzea, je svědectvím obranného gesta člověka obklíčeného historií, jejímuž jazyku už nerozumí. Jeho nesmířitelnost vůči „těm druhým“, jeho rozhořčený postoj k revizím a novému jazyku Pražského jara – to vše lze číst jako pokus udržet při životě obraz minulosti, která pro něj nikdy nebyla abstraktní, ale vždy tělesná, revoluční, formující. ANM, pozůstalost E. Famíry, opis korespondence odeslané: Oldřich Starý, 23. 11. 1968.

jako aktivní, rozporné a tvůrčí, zdráháme se nahlížet levicové kulturní dědictví jako dějinnou síť, v níž se prolínala upřímná víra, estetická vize, konformita i tragická zaslepenost. Famíra – ani kolaborant, ani disident – je právě takovým nepohodlným uzlem, který nelze beze zbytku přechítst kategoriemi obětí, viny či pouhé kuriozity. Jeho příběh se tak nestává jen kapitolou z dějin umění nebo politiky, ale prostorem pro otázku, jak žít s minulostí, která se nechce stát součástí naší paměti. Famírova jedinečnost – jako umělce, jenž nikdy zcela nesplynul s kolektivními ideologiemi své doby, a přitom zůstal věrný vlastnímu uměleckému závazku ke společenské transformaci – vybízí ke komparativnímu studiu těch linií moderny, které zůstaly mimo dominantní vyprávění o avantgardě, realismu a rezistenci. Ve světle kulturně-paměťových teorií (Assmann 2011; Koselleck 2004; Sturken 1997) se ukazuje, že právě taková „tichá místa“ představují významotvorné uzly paměťové práce. Nepohodlná paměť nás nezve k usmíření, ale k neklidu, bez něhož nemůže být reflexe úplná.

Další výzkum by mohl sledovat, jak se v českém prostoru konstituovala selektivní paměťová logika, která – jak ukazuje Till (2005: 10–12) či DeSilvey (2017: 25–27) – odstraňuje to, co nelze snadno reinterpretovat. Co nám Famírova paměťová topologie říká o napětí mezi individualitou a dějinami, mezi reprezentací a jejím vyprázdněním? A je možné identifikovat další paměťová pole (artefakty, místa, diskurzy), která by umožnila návrat k opuštěným liniím kulturní imaginace a otevřela prostor pro jejich kritickou rekonstrukci?

A konečně: je možné navrátit paměť takovým figurám nejen jako historickým objektům, ale jako symptomům nedořešených vztahů mezi minulostí a současností? Paměťová tišina, jak naznačuje Assmann (2011: 34), není prázdná – je to struktura čekající na čtení.

Recenzovaný odborný článek vznikl na základě institucionální podpory dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace poskytované Ministerstvem kultury.

Bibliografie

- ASSMANN, Jan. 2001. *Kultura a paměť: písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*. Přeložil Martin Pokorný. Praha: Prostor, 2001.
- ASSMANN, Aleida. 2011. *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- BARRON, Stephanie (ed.). 2015. *New Objectivity: modern German art in the Weimar Republic 1919–1933*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 2015.
- BLAŽKOVÁ, Věra. 1959. Umění bojující. *Československý loutkář* 9, 1959, s. 59.
- BOHÁČ, Jiří M. 1963. *Pomník světové hospodářské krize ve Vranově-Břasích: dílo E. Famíry 1931–1933: příspěvek k dějinám čes. revolučního sochařství*. Plzeň, 1963.
- DEWETTER, Jaroslav. 1961. Talent a svět. *Divadlo* 12, 1961, č. 3, s. 228.
- DOSKOČIL, Zdeněk. 2020. *V žaláři a vyhnanství: Ladislav Novomeský v éře stalinismu a poststalinismu*. Praha: NLN, 2020.
- DREXLER, Otto. 2024. Emanuel Famíra. *Česká divadelní encyklopedie* (online). 2024 (cit. 22. 4. 2025). URL: https://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=5957:famira-emanuel&Itemid=286&lang=cs
- ERBENOVÁ, Irena. 1970. Vzpomínka na Emanuela Famíru. *Květy* 20, 1970, č. 43, s. 37.
- ERLL, Astrid. 2014. Generation in Literary History: Three Constellations of Generationality, Genealogy, and Memory. *New Literary History* 45, č. 3, 2014, s. 385–409.
- FAMÍRA, Emanuel. 1933. Hrajte skutečnost, *Tvorba* 8, 1933, s. 382–383.
- FAMÍRA, Emanuel. 1937. *Co s jevištěm*. Praha: Svaz dělnických divadelních ochotníků, 1937.
- FAMÍRA, Emanuel. 1946a. *Můj poměr ke KSČ. Projevy z řad pracujících inteligence*. Praha: Komunistická strana Československa, 1946, s. 26.
- FAMÍRA, Emanuel. 1946b. *Protiklady v umělecké tvorbě*. Praha: E. Famíra, 1946.
- FAMÍRA, Emanuel. 1953. O revolučních loutkách. *Československý loutkář* 2, 1953, s. 29–31.
- FAMÍRA, Emanuel. 1969. Žaluji „lidskou tvář“. *Rudé právo* 12. 7. 1969.

- FÉRAL, Josette. 2002. Theatricality: The Specificity of Theatrical Language. *SubStance* 31, 2002, č. 2/3, s. 94–108.
- FOUCAULT, Michel. 1994. *Diskurs, autor, genealogie*. Praha Svoboda, 1994.
- FOUCAULT, Michel. 2002. *Archeologie vědění*. Praha: Herrmann, 2002.
- HÁJEK, František – MYSLIVEČEK, Zdeněk. 1937. *Soudní lékařství*. Praha: Jaroslav Tožička, 1937.
- HALBWACHS, Maurice. 2009. *Kolektivní paměť*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2009.
- HOJDA, Zdeněk – POKORNÝ, Jiří. 1996. *Pomníky a zapomínky*. Praha: Paseka, 1996.
- HOLUB, Ondřej. 2020. Emanuel Famíra – muž, který netoužil po Jaru: Portrét ortodoxního komunisty. *Soudobé dějiny* 27, 2020, č. 2, s. 279–324.
- HUYSEN, Andreas. 2003. *Present pasts: urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- JEMELKA, Martin. 2014. Přehled bádání: Dělnické kolonie tématem české historiografie: tradice a stav výzkumu. *Střed* 6, 2014, č. 2, s. 104–119.
- JIRÁČEK, Karel. 1971. *El Car vzpomíná: z historie dělnického agitpropu*. Praha: Orbis, 1971.
- JIRÁNEK, Jaroslav. 1959. *Vít Nejedlý: z historie bojů o novou, socialistickou kulturu*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959.
- JUST, Vladimír. 2010. *Divadlo v totalitním systému: Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia, 2010.
- KANTOROVÁ, Lenka. 2020. *Dramaturgie baletních souborů kamenných divadel na území Čech a Moravy v letech 1918–1948*. Diplomová práce. Praha: HAMU, 2020.
- KLEIST, Heinrich von. 2023. O loutkovém divadle. *Reflexe* 2023, č. 64, s. 115–120.
- KLIMENT, Jan. 1970. Za soudruhem Emanuele Famírou. *Rudé právo* 8. 1. 1970.
- KOCIAN, Jiří – MAREK, Pavel – RÁKOSNÍK, Jakub. 2025. *Dějiny Komunistické strany Československa I, (1921–1939)*. Praha: Academia, 2025.
- KOLÁŘ, Pavel – PULLMANN, Michal. 2016. *Co byla normalizace?: studie o pozdním socialismu*. Praha: NLN, 2016.
- KOLMAN, Vojtěch. 2023. Konflikt a věčnost ve filosofii Petra Rezka: Dialektika citujícího rozumu. *Svět literatury* 33, 2023, č. 68, s. 113–129.
- KONOPÁSEK, Zdeněk. 1999. *Otevřená minulost: autobiografická sociologie státního socialismu*. Praha: Karolinum, 1999.
- KOSSELLECK, Reinhart. 2004. *Reinhart Koselleck, Future Pasts. On the Semantics of Historical Time*. New York: Columbia University Press, 2004.
- KRAVČÍKOVÁ, Agáta. 2024. Dělnické divadlo na Ostravsku. *Divadelní revue* 35, 2024, č. 1, s. 99–121.
- KUBR, František. 1959. *O divadlo života: kapitoly z historie dělnického divadla v Československu*. Praha: Orbis, 1959.
- KUNDEROVÁ, Radka. 2023. Od sociálně-demokratické spirituality k socialistickému realismu: koncept lidovosti v myšlení Jindřicha Honzla o divadle. *Theatralia* 24, 2023, č. 1, s. 188–215.
- KUPSA, Robert. 2012. *Emanuel Famíra (1900–1970)*. Rigorózní práce. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2012.
- LEFEBVRE, Henri. 2022. *Urbánní revoluce*. Olomouc: Broken Books, 2022.
- LORIŠ, Jan. 1947. *Famíra*. Praha: F. Topič 1947, s. 6.
- MALÍK, Jan. 1948. *Loutkářství v Československu*. Praha: Ministerstvo informací, 1948.
- MALPAS, Jeff. 2019. Topologies of History. *History and Theory: Studies in the Philosophy of History* 58, 2019, č. 1, s. 3–22.
- MAREK, Pavel. 2000. *Ivan Sekanina (1900–1940): stručný nástin života a díla právníka, politika a kulturního pracovníka – bojovníka proti fašismu: (ke 100. výročí narození)*. Nové Město na Moravě: Horácké muzeum, 2000.
- NEČASOVÁ, Denisa. 2023. Několik (o)bludných cest české historiografie posledních třiceti let. *Soudobé dějiny* 30, 2023, č. 1, s. 169–178.
- NORA, Pierre. 1998. Mezi pamětí a historií. Problematika míst. In *Politika paměti. Antologie francouzských společenských věd. Cahiers du CEFRES, n° 13*. Ed. Françoise Mayer. Praha: Francouzský ústav pro výzkum ve společenských vědách, 1998, s. 7–31.
- OLICK, Jeffrey K. 1999. Collective Memory: The Two Cultures. *Sociological theory* 17, 1999, č. 3, s. 333–348.
- PECH, Milan. 2011. „Zvrhlé umění“ v protektorátu. In *Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*. Ed. Hana Rousová. Řevnice: Arbor vitae, 2011, s. 99–112.
- PIOREČKÁ, Kateřina. 2024. Zrod nové skutečnosti. K politizaci literárního pole v Československu v polemikách dvacátých let 20. století. *Slovenská literatura* 71, 2024, č. 6, s. 569–583.
- PIOREČKÁ, Kateřina (ed.). 2024. *Gesto a skutečnost: umění v meziválečném Československu. 1 díl. Obvyčejný život*. Praha: Academia, 2024.
- PODHAJSKÝ, František A. 2010. *Julek Fučík: věčně živý!*. Brno: Host, 2010.
- PROCHÁZKA, Vladimír. 1970. Emanuel Famíra. *Tvorba: list pro kritiku a umění* 1970. č. 45, s. 16.
- PULLMANN, Michal. 2011. *Konec experimentu: přestavba a pád komunismu v Československu*. Praha: Scriptorium, 2011.

- RANDÁK, Jan. 2014. Paměť v prostoru a prostor v paměti – příklad moderní české společnosti. In *Uzel na kapesníku: Vzpomínka a narativní konstrukce dějin*. Eds. Martina Políaková – Jakub Raška – Václav Smyčka. Praha: Filozofická fakulta UK, 2014, s. 111–129.
- RATAJ, Tomáš – RATAJOVÁ, Jana (eds.) 1998. *Odbor kultury Národního výboru hlavního města Prahy, 1949–1990*. Praha: Archiv hlavního města Prahy 1998.
- Revoluční dělnické divadlo: výstava ke 40. výročí Komunistické strany Československa: květen–září 1961. Praha: Národní muzeum, 1961.
- RICOEUR, Paul. 2004. *Memory, History, Forgetting*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- SAMUEL, Raphael. 2012. *Theatres of memory: past and present in contemporary culture*. London: Verso, 2012.
- SEDLÁŘ, Jaroslav. 2013. Nový klasicismus v českém sochařství první poloviny 20. století. *Universitas* 46, č. 3, 2013, s. 33–45.
- SCHERL, Adolf. 1983. Činoherní divadlo v letech zápasů proti fašismu (1929–1939). In *Dějiny českého divadla, 4. díl: Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace*. Praha: Academia, 1983, s. 209–439.
- SCHERL, Adolf. 1998. Cesty českého ochotnického divadla v samostatné republice. In *Cesty českého amatérského divadla: vývojové tendence*. Ed. Jan Čísar. Praha: NIPOS, 1998, s. 111–136.
- STEHLÍK, Michal. 2023. *Padesátá léta: Národní muzeum – 205 let*. Praha: Národní muzeum, 2023, s. 8.
- STURKEN, Marita. 1997. *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- SVOBODA, František. 2020. Ze vzpomínek nakladatele Františka Svobody na meziválečná léta. *Literární archiv* 52, 2020, s. 220–252.
- TILL, Karen E. 2005. *The New Berlin: Memory, Politics, Place*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- TUAN, Yi-Fu. 1977. *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977.
- VANĚK, Miroslav – URBÁŠEK, Pavel. 2005. *Vítězové? Poražení? Životopisná interview. Díl 2., Politické elity v období tzv. normalizace*. Praha: Prostor, 2005.
- VLAŠÍNOVÁ, Drahomíra – VLAŠÍN, Štěpán (eds.). 1978. *Prameny: (Utváření teorie socialistického realismu v české meziválečné literatuře): Manifesty a stati*. Praha: Československý spisovatel, 1978.
- WOHLMUTH MARKUPOVÁ, Jana. 2023. Biografie stojí jednou nohou v akademickém prostředí a druhou nohou ve veřejném prostoru. *Dějiny – teorie – kritika* 2023, č. 2, s. 159–173.
- YOUNG, James Edward. 1993. *The texture of memory: holocaust memorials and meaning*. New Haven: Yale University Press, 1993.
- ZIMA, Peter V. 1998. *Literární estetika*. Olomouc: Votobia, 1998.

Mgr. Otto Drexler
Národní institut pro kulturu
Divadelní ústav
Kabinet pro studium českého divadla
otto.drexler@idu.cz
 <https://orcid.org/0000-0003-4030-6349>

Divadelní historik. Působí v Kabinetu pro studium českého divadla NIK, kde se podílí na projektu České divadelní encyklopedie v sekci Česká činohra první poloviny 20. století. Současně je doktorem v Ústavu historie FF UK. Zabývá se výzkumem divadelní kritiky, dějinami ve veřejném prostoru a metodologií vědy.



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