Emanuel Famíra – muž, který netoužil po Jaru

Portrét ortodoxního komunisty

Ondřej Holub

Historický ústav Filozofické fakulty Univerzity Hradec Králové

Šestnáctého listopadu 1968 se pražský sochař, malíř a někdejší baletní tanečník Emanuel Famíra budí do dalšího z řady neklidných dní, jakých na podzim toho roku byl nucen prožívat celou řadu. Čeká ve svém bytě ozbrojen – každou chvíli mu nejruznější anonymní telefonáty vyhrožují smrtí. Ani tohoto dne se Famírova poprava – jak ostatně sám ironicky poznamenal – nekoná.¹ Sotva si však někdejší přítel vysokých stranických funkcionářů a nositel řady ocenění představoval, že na prahu své sedmdesátky bude léta stáří trávit ve víru událostí, jež tak silně otráslaly jeho vírou v Komunistickou stranu Československa.

Soukolí hrozeb se dalo do pohybu dokonce již před sovětskou invazí, ale vskutku nelichotivou dynamiku získalo po 9. říjnu 1968. V ten den sleduje publikum v libeňské Čechii Emanuela Famíru, jak vystupuje se slovy: „Dovolte, abych se představil. Jsem konzervativec, kolaborant a velezrádce.“² Ta slova říká s hrdostí – a adresuje je skupině starých komunistů, mezi nimiž sedí i jeho dlouholetý přítel Josef Jodas. Muž stojící v čele skupiny ortodoxních komunistů, kteří v reformním procesu pražského jara viděli především jasný obrys kontrarevoluce a demontáž ideálů, jimž zasvětili život.

1 Archiv Národní galerie, Praha (dále ANG), fond (f.) Famíra, Emanuel (165), karton (k.) 4 (nové kartony), složka (sl.) „Deníky“, Deník 1968, záznam z 16.11.1968.

2 Citováno podle: Kdo jsou a za koho mluví? In: *Reportér*, roč. 3, č. 41 (23.10.1968), s. 13.

Citovaná Famírova slova se objevují taktéž v nejnovějším příspěvku k politické profilaci ultralevých, neostalinských aktivistů a k jejich politické roli během takzvaného obrodného procesu v roce 1968, jehož autory jsou Vítězslav Sommer a Kevin McDermott.³ Autoři studie si pokládají otázku, „kdo byli neostalinisté?“, a dokazují, že tento pojem zahrnoval značně heterogenní skupinu osob bez jednotné organizace a vedení i jednotící politické struktury, avšak tato skutečnost by neměla vést k podceňování vlivu a dosahu těchto osob nebo skupin či k jejich marginalizaci.⁴ Jestliže McDermottův a Sommerův příspěvek na pozadí událostí roku 1968 charakterizuje československou ortodoxní levice jako celek, představuje a rozebírá její skladbu, členskou základnu a oblasti působení, pak se domnívám, že se vedle toho otevírá prostor pro pokus zachytit také více intimní, osobní podobu tehdejší ortodoxní levice ve formě biografického příspěvku.

Tato studie si klade za cíl nahlédnout v historickém kontextu mentální vývoj Emanuela Famíry, umělce, kterého sled politických okolností donutil v závěru vlastního života ke konfrontaci s Dubčekovým reformním křídlem v KSČ. S odkazem na širokou diskusi o významu a přínosech pražského jara je podle mého soudu také nutné se tázat, proč například právě Famíra tak zásadně nesouhlasil s Dubčekovou politickou linií, proč striktně odmítal závěry *Akčního programu KSČ* a celý reformní proces? Měly jeho důvody osobní, snad egoistický ráz, jednalo se o „pomatené“ opoziční stanovisko starého dogmatika? Anebo lze za Famírovým postojem rozeznat jistou strukturu, mentální vzorec, který vypovídá mnohé o kolizích a sebereflexi československé intelektuální levice ve dvacátém století?

Přikláním se – s jistými výhradami, a zejména s poukazem na některé kontroverzní Famírovy osobnostní znaky a předpoklady – spíše k druhému stanovisku. V této studii hodlám načrtnout perspektivu, která reformnímu procesu roku 1968 oponovala, a pokusit se prozkoumat její možné zdroje. Snažím se totiž sledovat a zvážit motivace a okolnosti, které protagonistu článku k oné opozici dovedly. Odkazy k použité pramenné základně však čtenáři odhalí, že jako hlavní zásobárna informací zde slouží Famírův osobní (a jím osobně také uspořádaný) archivní fond, evidovaný ve sbírkách Archivu Národní galerie v Praze. Výpovědní hodnota fondu a jeho jistá narativní linie jsou poznamenány četnými zásahy Emanuela Famíry, který svou pozůstalost zjevně konstruoval ve formě určitého podpůrného mechanismu zaznamenané paměti pro tvorbu vlastní dosti stylizované autobiografie. Tento archivní pramen proto spíše vypovídá o Famírově způsobu reprezentace vlastní osoby a ponejvíce pak o podobě určitého typu revolučního narativu, který si s ohledem na kontext svého politického vývoje osvojil.

Robert Kupsa, autor rigorózní práce *Emanuel Famíra (1900–1970)*, naznačuje, že Famírou zvolená stylizace a způsob organizace osobního archivu svědčí o jeho

3 McDERMOTT, Kevin – SOMMER, Vítězslav: The „Anti-Prague Spring“: Neo-Stalinist and Ultra-Leftist Extremism in Czechoslovakia, 1968–1970. In: McDERMOTT, Kevin – STIBBE, Matthew: *Eastern Europe in 1968: Responses to the Prague Spring and Warsaw Pact Invasion*. Basingstoke, Palgrave Macmillan 2018, s. 45–70.

4 Tamtéž, s. 48.

záměru předat tento původní archiv (o celkovém rozsahu sedmašedesáti kartonů) Památníku národního písemnictví, který měl prostřednictvím svěřeného fondu uchovávat určitý typ politické výpovědi anebo testamentu.⁵ Nejpatrnější je tato autostylizace na nedokončené Famírově autobiografii, která vznikala ve druhé polovině šedesátých let. Jedná se o obsáhlý text v rozsahu více než tisíce stran, s četnými autorskými úpravami a korektorskými zásahy. Ve Famírově fondu se nachází několik paralelních verzí této autobiografie, dílem strojopisných i rukoписných, které tvoří rozsáhlý a hutný soubor s názvem *Doklady o životě*.⁶ Součástí původní archivní sbírky je dále přibližně deset kartonů osobní korespondence, pokrývající období let 1918 až 1969.⁷ Kromě korespondence je pak zvláště cenný v původní sbírce soubor podkladů ke studii *Protiklady v umělecké tvorbě*, která je nejvýznamnějším Famírovým teoretickým dílem. Důležité jsou archiválie, které odkazují k autorově výstavní činnosti v Německé demokratické republice, Polsku a domácích galeriích, a také poměrně rozsáhlý výstřižkový archiv, mapující Famírovu kulturní a osvětovou činnost.⁸

Větší část deníkových zápisů Emanuela Famíry, pocházející z poválečné doby, se nachází mezi šestnácti novějšími kartony (v poznámkovém aparátu je označují jako „nové kartony“), které byly uspořádány až po jeho smrti. Nelze tedy předpokládat, že by měly podobně jako zmíněná autobiografie tvořit osu autora účelového podání,⁹ a jsou proto v jistém smyslu badatelsky cennější. Tyto ručně psané deníkové záznamy ve formě běžného diáře dávají nahlédnout do Famírovy poválečné každodennosti, odkrývají jeho běžné problémy a denní starosti. Záznamy nejsou vždy pravidelné ani dobře čitelné, o to jsou však autentičtější. Společně s některými staršími deníkovými záznamy mohou napomoci ve snaze rekonstruovat svébytný Famírův myšlenkový vývoj přibližně mezi lety 1931 a 1968.

Čtenář by tedy neměl od následujícího textu očekávat standardní biografickou studii, založenou na mnohostranném a komplexním archivním výzkumu a využívající materiál z rozmanitých zdrojů s cílem nabídnout celkový vyvážený portrét dané osobnosti. Mnohem spíše zde jde o prezentaci určitého druhu ortodoxně levicové mentality, o výklad založený na bázi četby a interpretace Famírových vlastních textů, ať už publikovaných, či (většinou) nepublikovaných (deníků, autobiografie, korespondence). Metodologickou inspirací mi přitom byla monografie německého historika Jochena Hellbecka *Revoluce mé mysli*, jejíž autor se zaměřil na studium osobních deníkových záznamů sovětských občanů během Stalinovy éry jako na specifický typ pramenů, který o dynamice doby vypovídá z mikrohistorické perspektivy individuálního pisatele.¹⁰ V těchto denících – jak Hellbeck v úvodu své

5 KUPSA, Robert: *Emanuel Famíra (1900–1970)*. Rigorózní práce, obhájená na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně v roce 2012, s. 11.

6 *Tamtéž*, s. 16.

7 *Tamtéž*.

8 *Tamtéž*, s. 14.

9 *Tamtéž*, s. 16.

10 HELLBECK, Jochen: *Revolution on My Mind: Writing a Diary under Stalin*. Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press 2006.

monografie zdůrazňuje – se často setkáváme se stylizací jejich autorů do podoby jakýchsi „historických subjektů“, vždy modelujících svou společenskou roli, svůj subjektivní svět přání a motivací, na základě vztahu ke společně sdílené účasti na záležitostech revoluce (*revolutionary common cause*). Způsob vyprávění, specifický typ reakce na faktické a objektivní události, je u vypravěčů utvářen s odkazem na vlastní „hodnoty a kategorie“ sovětské revoluce.¹¹ Podání zastírá rozdíl mezi soukromou sférou pisatele a jeho vazbou na veřejné politické prostředí a autor sám sebe pojímá jako politického aktéra, který své aktivity vztahuje vždy k onomu *common cause*. Tímto způsobem můžeme číst také Famírou organizovaný archivní materiál – jako autentickou interpretaci jeho osobní vazby k politickým aktivitám, ke kulturní politice strany, vůbec pak jako vyprávění o sféře vlastního Famírova působení v československém veřejném a kulturním prostoru v rozmezí přibližně od dvacátých do konce šedesátých let minulého století.

Cesta světonázorového a politického zasvěcení

Emanuel Famíra se narodil 15. listopadu roku 1900 v Hlinsku, maloměstě položeném v malebné krajině Železných hor. Ani jeden z jeho rodičů nevystupoval v roli iniciátora pozdějšího Famírova radikalismu. Otec patřil do četného zástupu řemeslníků a tovaryšů, kteří se v poslední čtvrtině 19. století houfně stěhovali do Vídně, s jejímž ekonomickým rozmachem spojovali své vlastní naděje na velkorysou budoucnost – a ani František Famíra (1861–1925) nechtěl zůstat pouhým brusičem nožů. Píle a ambice jej vedly roku 1885 za brány vídeňské firmy Odelga, specializované na výrobu chirurgických nástrojů. Zde byl František Famíra uveden mezi zaměstnanci jako *chirurgische Instrumentmacher*, tedy výrobce skalpelů a nůžek.¹² Řemeslo mělo být i budoucím živobytím jeho syna Emanuela. Tomu byly necelé dva roky, když se František Famíra s manželkou Františkou (1865–1911) přestěhovali v květnu 1903 do dělnického předměstí pražské Libně.¹³ Jako „pomocník tovaryše nožířského“ nastoupil Emanuel Famíra do otcovy dílny 15. července 1914, necelé dva týdny před sarajevským atentátem, a výuční list obdržel přesně o tři roky později.¹⁴ A byla to „Velká válka“, jež měla přinést ostrou diferenciaci názorů otce a syna.

Zpočátku světový konflikt, vedený v krvavých liniích zákopů daleko od zázemí otcovy dílny, do života rodiny nijak nezasahoval. Nekončící střety však proměnily tuto válku na „ránu, která bolela na všech stranách“.¹⁵ Masy stále více hladovějících civilistů byly semknuty vše prostupujícím zbídačením, které bez milosti stvrzovalo realitu sociálních nerovností. Zatímco však blížící se konec války rýsoval na horizontu evropské politiky sérii sociálních bouří a revolucí, pro Famírova otce

11 *Tamtéž*, s. 5.

12 ANG, f. Famíra, Emanuel, karton (k.) 66, autobiografie *Doklady o životě*, sv. 1, s. 25.

13 *Tamtéž*, s. 37.

14 *Tamtéž*, s. 72.

15 *Tamtéž*, s. 82.

byl jakýkoli jiný politický řád nepředstavitelný. Jeho smýšlení bylo apolitické, k veřejným otázkám se nikdy nevyjadřoval a základem jeho občanské satisfakce byl dobrý pocit z vlastní kvalitně odvedené práce – na tovární dělníky žádající úpravu sociálního zákonodárství se díval dokonce povýšeně jako na masu těch, kdo nebyli schopni se vyučit poctivému řemeslu.¹⁶ Socialismus jako projekt alternativního společenského systému posuzoval – alespoň v pozdějším podání jeho syna – pouze pod vlivem vlastních životních zkušeností jako společnost, kde „lidi by nechtěli nic dělat a chtěli by za to majlant“.¹⁷

Emanuel Famíra cítil a myslel jinak a brzy našel v prostředí pražské Libně také malou skupinku přátel, kteří s ním jeho mladický radikalismus – nikoli neplodný – byli ochotni sdílet. Kroužek několika chlapců a jednoho děvčete se začal scházet v drobném zahradním altánu v libeňské zahradě „u Bíbů“ – altán dostal brzy jméno „Šumárna“ a skupinka se zde věnovala všemožným zálibám.¹⁸ Zde se společně všichni učili hrát na citeru, fotografovali – a debatovali o palčivých tématech politiky. Bylo to v jistém slova smyslu společenství – údajně „důležitější než rodina“ a značně důvěrné.¹⁹ Jakýmsi *spiritus agens* této party byl Josef Fiala, mladý libeňský dělník, který se těšil důvěře a úctě ostatních. Byl to respekt s tragickými kořeny. Fialův otec zahynul krátce poté, kdy si jako účastník ilegální sociálnědemokratické schůze přivodil na útěku před četníky těžký zápal plic a starost o rodinu pak musel převzít právě syn Josef.²⁰

Fiala četl Marxe, z jehož díla před ostatními rád citoval. „Poslouchali jsme, jako bychom sami pro sebe neexistovali,“²¹ doznával později Famíra, pro nějž byl tento první kontakt s Marxovou filozofií uvedením do politické doktríny, z níž se stal úhelný kámen jeho světonázoru. V nenápadném zahradním altánu na pražské periferii uslyšel budoucí čelný představitel Jodasovy skupiny „bořit staré a stavět nové světy“.²² Zatímco Praha hladověla a jejími ulicemi se táhly stále delší fronty

Portrét Emanuela Famíry, po roce 1945 (všechny reprodukce pocházejí z Archivu Národní galerie v Praze, fond Emanuel Famíra)

16 *Tamtéž*, s. 84.

17 *Tamtéž*.

18 *Tamtéž*, s. 80.

19 *Tamtéž*.

20 *Tamtéž*, s. 81.

21 *Tamtéž*, s. 83.

22 *Tamtéž*, s. 81.

na základní potraviny, byl Famíra „zpitý ideologií ničím nespoutané svobody“,²³ kterou mu marxismus představoval.

Po vzniku republiky v roce 1918 se právě dospělý Famíra dostává na Slovensko. Zde se jako osmnáctiletý dobrovolník, naplněný vírou v ideály nového státu, účastní osvobozovacích bojů u Nitry.²⁴ Ideály jsou však brzy vystřídány deziluzí. Armádní sbory dobrovolníků, organizované poněkud chaoticky, se Famírovi jeví jako ne právě vzorné uskupení, kde „pár nadšenců obklopuje lavina lhostejnosti“. ²⁵ Brutalitu bojových střetů střídá apatie. Nastupují také deprese: „Přemýšlím o tom, jak by to bylo šťastné, vzít tu pušku a dát si hlavě na srdce a stisknout.“²⁶ Famírův entuziasmus pro novou republiku netrvá dlouho – když 17. března 1919 opouští řady dobrovolníků, zcela jistě ví, že boj proti režimu Bély Kuna, k němuž je jménem nového státu vyzván, není sluchitelný s jeho politickým přesvědčením a ideovou vizí.²⁷

Záhy po návratu do vlasti se věnuje jak svému nožířskému povolání, tak – ovšem jako samouk – vlastnímu rozvoji coby výtvarný umělec. Jelikož s oficiálními ideovými východisky československého státu se již neztotožňuje, touží po autentické myšlenkové konsolidaci. Noří se do četby *Cesty revoluce* od legionářského spisovatele Jaroslava Kratochvíla.²⁸ Později její autor dosvědčí, že jeho generace byla pokolením „největšího světového přelomu“, přestože po této své roli netoužila. Svět mládí a budoucnosti v této zjitřené optice reprezentovala levice. Proti němu stál starý svět – hájemství nacionalismu a sociálního reformismu.²⁹ „Vrcholným plodem naší epochy je nové Rusko,“ dodával Kratochvíl ve svých vzpomínkách.³⁰

Záhy se Famíra ocitá v táboře těch, kteří v postupujícím upevnění parlamentního pořádku dle soudobých západoevropských měřítek spatřují zradu ideálů revoluce z října 1918. „Není zrovna dnes ničeho více potřebí než volati, ano, křičeti do duše všem dnešním českým lidem: probuďte se, vstaňte a žijte!“ vyzývá v prvním čísle svého žurnálu *Var* profesor Zdeněk Nejedlý.³¹ Roku 1920 vychází v edici Neumannova časopisu *Červen* Leninova teoretická politická práce *Stát a revoluce*. Podle pozdějšího tvrzení Ladislava Štolla „dezinfikovala vzduch v táboře pokrokové kultury“ a vymezovala vznikající marxisticko-leninskou radikální levice vůči příležitostným anarchistickým tendencím.³²

Mezitím nastupuje Famíra roku 1922 coby sólista do baletního souboru Národního divadla. Ač samouk (tanci se věnoval mimo jiné v přátelském okruhu „Šumárny“),

23 *Tamtéž*, s. 90.

24 Viz LORIŠ, Jan: *Famíra*. Praha, F. Topič 1947, s. 6.

25 ANG, f. Famíra, Emanuel, k. 66, autobiografie *Doklady o životě*, sv. 1, s. 138.

26 *Tamtéž*, s. 121.

27 *Tamtéž*, k. 53, sl. „E. F. k iniciativě ‘I. odboje’ na půdě SPB“, nedatovaný dopis předsedovi Svazu protifašistických bojovníků F. Bláhovi.

28 KRATOCHVÍL, Jaroslav: *Cesta revoluce: Československé legie v Rusku*. Praha, Čin 1922.

29 TÝŽ: *Nebyl jsem pouhým divákem*. Ed. Radko Pinz. Praha, Československý spisovatel 1966, s. 30.

30 *Tamtéž*, s. 26.

31 NEJEDLÝ, Zdeněk: Lidově a pokrokově. In: *Var*, roč. 1, č. 1 (1.12.1921), s. 1.

32 ŠTOLL, Ladislav: Poezie na předělu. In: TÝŽ: *Básník a naděje: Z bojů za českou socialistickou poezii*. Praha, Československý spisovatel 1975, s. 65.

Emanuel Famíra při práci na monumentální bustě Zdeňka Nejedlého (počátek šedesátých let)

dělá na vedení souboru dojem svým talentem a publikum jej může záhy spatřit po boku Jelizavety Nikolské v baletu Igora Stravinského *Petruška*, tančí rovněž spolu s Remislavem Remislavským.³³ V hledišti příležitostně sedí také Zdeněk Nejedlý, se kterým se vzápětí Famíra seznamuje díky vlastnímu přátelství s historikem Václavem Husou.³⁴ Neuplyne mnoho času, a Famíra záhy pod Nejedlého a Husovým vlivem vstupuje roku 1925 do řad Společnosti pro hospodářské a kulturní sblížení s novým Ruskem.³⁵

„Pro mě nejcennější bylo poznání kulturního prostředí u Nejedlých,“ napsal později ve svých pamětech Famíra.³⁶ Zatímco v pohostinném ovzduší jejich bytu upíjel bílou kávu z empírového porcelánu, zasvěcoval Zdeněk Nejedlý mladého, radikálního umělce do svého výkladu o smyslu českých dějin. Vedli spolu dlouhé tematické diskuse o estetice, dějinách a politice a fascinovaný Famíra ve své autobiografii o desítky let později vzpomíná, že Nejedlého výklad byl „historicky

33 Viz BRODSKÁ, Božena: *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě*. Praha, Akademie muzických umění 2006, s. 173.

34 ANG, f. Famíra, Emanuel, k. 66, autobiografie *Doklady o životě*, sv. 1, s. 297.

35 *Tamtéž*, s. 300.

36 *Tamtéž*, s. 344.

i lidsky jasný“ a vztahy mezi tématy probírané látky, „ať byly sebekomplikovanější, byly poznatelné“.³⁷

Mezi Famírou a Nejedlym se vytvořil osobitý a unikátní vztah, který nepostrádal určitou mentorskou notu ze strany staršího vědce a nechyběly v něm prvky adorace na straně jeho učedníka. V obrazové příloze monografie Jiřího Křesťana o Zdeňku Nejedlym je na fotografii zachycen Famíra, již v pokročilém věku, při práci na jedné z četných podob Nejedlyho busty. V tvůrčím zaujetí zde modeluje kamenný portrét českého historika a muzikologa, jehož výraz tváře nabývá podoby určitého titánství.³⁸ Na různém ztvárnění Nejedlyho portréту pracoval Famíra dle svých slov již od roku 1927.³⁹ Nejedly byl pro Famíru vzorem a inspirátorem, umožňujícím mu konsolidovat vlastní ideové postoje a reflektovat je v ucelené, i když poněkud zploštělé podobě. Neméně výraznou vazbu si však Famíra vytvořil i na Nejedlyho syna Víta, s nímž záhy navázal plodnou spolupráci na poli scénického dramatického umění.

Když se Famíra roku 1928 sblíží s Vítem Nejedlym, patří již mezi rodinné přátele Nejedlych. Není ještě členem komunistické strany, je ale otázkou času, kdy také obdrží stranickou legitimaci. Motivem pro vstup do KSČ se pro něj stává vývoj na domácí politické scéně po vypuknutí světové hospodářské krize. „Komunismus, totž jediná možnost dneška, nejprvnější cíl, první schůdek k budově lidství,“ deklaruje v předmluvě k utlé publikaci s reprodukcemi několika jeho obrazů počátkem třicátých let.⁴⁰ Toto krédo není jen jakýmsi echem slavného výroku Rosy Luxemburgové, který chce v socialismu spatřovat jedinou vpravdě myslitelnou alternativu k barbarství, ale stane se trvalou konstantou Famírova intelektuálního života. Do řad komunistické strany vstupuje v půli listopadu 1931.⁴¹ Tento politický akt jen potvrzuje jeho již beztak jasně vyhraněný, bezvýhradně levicový a angažovaný politický profil. Navíc se přijetí do řad KSČ stává impulzem pro jeho další výtvarnou práci. Patnáctého října 1932 si zapisuje do deníku: „Nabídl jsem svoje služby jako výtvarník komunistické straně. Nesmím prostě dávat za palandu obrazy žrát prachu.“⁴²

Výtvarník, divadelník a loutkář ve službách revoluce

Jestliže výtvarné aktivity se ve Famírově životě takovýmto způsobem spojovaly do jednoho celku s jeho politickou angažovaností, vyvstává otázka, jaký byl jeho tvůrčí vývoj zhruba od poloviny dvacátých let, kdy se vedle svého nožírského povolání se značným nasazením věnoval malířské a sochařské tvorbě. Dokonce i jen letmý náhled do Famírových reflexí vlastního uměleckého zrání nezavdává

³⁷ *Tamtéž*, s. 341.

³⁸ KŘEŠŤAN, Jiří: *Zdeněk Nejedly: Politik a vědec v osamění*. Praha, Paseka 2012, s. 468.

³⁹ ANG, f. Famíra, Emanuel, k. 21, E. F. nabídka Z. N. v kameni pro ÚNV. Zkratka označuje Ústřední národní výbor hl. města Prahy.

⁴⁰ FAMÍRA, Emanuel: *Předmluva*. In: *Emanuel Famíra*. Praha, Česká grafická unie 1931.

⁴¹ Viz JIRÁNEK, Jaroslav: *Vít Nejedly: Z historie bojů o novou socialistickou kulturu*. Praha, Státní nakladatelství knih o hudbě, literatuře a umění 1959, s. 69.

⁴² ANG, k. 32, sl. „Deníky od 7. září 1931 do 5. května 1934“, s. 33, zápis z 15.10.1932.

jakékoli pochyby, že zcela dominujícím vzorem mu byl celoživotně malíř Antonín Slavíček. Jeho setkání se Slavíčkovým dílem, „to nebyly normální chvíle života. Zde jsem ... vstoupil do chrámu, kde se nelže o Bohu, kde Bůh je přítomen.“⁴³ Absolutní oddanost tvorbě předního českého impresionisty mu nezabraňovala třeba v náklonnosti „lyrickému podtónu“ malířské řeči Jana Preislera, kterého Famíra považoval za „noblesního“ výtvarníka.⁴⁴ Ale jak posléze sám doznával, Slavíčkův vliv jednoznačně převážil. Libeň, Famírov domov, nemohla zapřít svůj periferní a dělnický ráz, do zdejší reality se lyrická vyjádření Preislerovy malířské techniky a řeči nehodila. „To bych nesměl žít v Libni,“ komentoval konečně sám Famíra svůj stále se zvětšující odstup od údajně „romantizujícího“ Preislerova díla.⁴⁵ Naproti tomu Slavíček znamenal bezprostřední kontakt s realitou v její nezastřené podobě, s realitou objektivního rázu.⁴⁶ Umělecké dílo ve Famírově imaginaci mělo mít zřetelný charakter chirurgických instrumentů, těch nástrojů, se kterými od mládí tak často jako nožíř pracoval – muselo být dobře uděláno a „muselo k něčemu být“.⁴⁷ Právě této představě technika Slavíčkových děl podle něj plně odpovídala.

Jako ničím nerušená linie se táhne Famírovým tvůrčím vývojem jeho stálý obdiv vůči uměleckému dědictví českého impresionismu. Ten byl jako vlastní výtvarný směr nejen prostě „dobrý“, ale byl ze směrů „největších a nejrozzumnějších“.⁴⁸ Měl-li Slavíček v jeho rámci své důstojné souputníky a pokračovatele, pak jimi byli Jindřich Prucha a Antonín Hudeček, po nich následoval úpadek impresionismu.⁴⁹ A s jeho stále postupující degradací přicházel i pád české výtvarné kultury jako takové – neboť celý další vývoj této kultury po impresionismu viděl Famíra již jen jako stále hlubší propad do zhoubného individualismu.⁵⁰

Ani on, nožíř z Libně a samouk, snažící se o nalezení sobě vlastního tvůrčího jazyka, nechce však být pouhým epigonem a napodobitelem viděného. Touží po tom, aby se intenzita jeho výtvarného projevu blížila poezii Jiřího Wolкера, k jehož dílu vzhlíží.⁵¹ Klade si otázku, jak ještě více zvýraznit reálné a hmotné v jeho plné syrovosti, jak – v inspiraci Slavíčkem – ještě specifičtěji zachytit to opravdové a objektivní? V první řadě experimentuje s malířskou technikou. Promlouvá k němu Maurice de Vlaminck, na příkladu jeho obrazů se Famíra učí nanášet barvu v hutných vrstvách ocelovou špachtlí.⁵² Vyhovuje mu malovat nikoli na plátno, ale na dřevěnou desku, do níž ryje a bodá nožem – snaží se tak kompozici rozrušit, aby podpořil dojem plasticity a aby se výsledný obraz co nejvíce podobal rozvrstvené neucelenosti

43 *Tamtéž*, k. 66, autobiografie *Doklady o životě*, sv. 1, s. 268.

44 *Tamtéž*, s. 319.

45 *Tamtéž*, s. 320.

46 *Tamtéž*.

47 *Tamtéž*, s. 319.

48 *Tamtéž*, sv. 5, s. 1113.

49 *Tamtéž*, s. 1175.

50 *Tamtéž*, s. 1113.

51 *Tamtéž*, sv. 1, s. 360.

52 *Tamtéž*, s. 333.

krajiny.⁵³ Impresionisticky odhmotněná skutečnost se díky tomu setkávala v jeho obrazech s cílevědomě vytvářenou reliéfní hloubkou.⁵⁴ Brzy po svém vstupu do KSČ si na základě těchto postupů a zkušeností tvoří ucelený umělecký program pro budoucí práci. Jeho cílem je vyzvedávat v celkové kompozici díla všechny rysy impresionistické, akcentovat však v souhře s nimi také rysy realistické, a zvláště pak transformovat oboje – svět objektivní reality a svět imprese – do konzistentní formy „absolutní kompozice“, která bude mít zcela určitý charakter.⁵⁵ Kunsthistorikové znají pro Famírov styl práce termín *postimpresionisticko-realistická manýra*, která i přes jistou originalitu výrazu nikdy nenašla vztah k projevům meziválečné avantgardy.⁵⁶

Je to ovšem výrazná sochařská tvorba, která nabízí ideální styčné plochy mezi Famírovou kreativitou a politickými zájmy komunistické strany. Jako sochař vycházel Famíra především z Augusta Rodina, kterého tituloval „svým bohem“ a nazíral na něj jako na svůj nedostižný vzor.⁵⁷ V rozmezí let 1927 až 1930 pracoval intenzivně na Pomníku světové hospodářské krize, věnovaném západočeské obci Vranov-Břasy.⁵⁸ Monument, ve své době údajně největší sousoší z pálené keramiky na světě, byl zamýšlen jako memento utrpení havířů.⁵⁹ Velkorysé rozměry sousoší předznamenaly pozdější Famírovu oddanost monumentálním konceptům, pro něž stálo pravděpodobně vzorem dílo východoněmeckého sochaře Fritze Cremera. Od roku 1928 byl Cremer, pozdější ikonická postava německého socialistického realismu, členem Komunistické strany Německa a soudržné pouto jej svazovalo zejména s Bertoltem Brechtem. Proslul zvláště *Buchenwaldským sousoším*, vybudovaným na místě nacistického koncentračního tábora. Famíra nikdy nepochyboval, že expresivní, monumentální ztvárnění, které Cremer svým dílům vtiskl, má především „manifestovat a přísahat“.⁶⁰ Když na počátku padesátých let Cremerovo dílo obsáhle popisoval, nešetřil superlativy: v kameni zde byl prý zhmotněn svět věčných hodnot, „volajících na soud“, svět, který hovořil mezinárodním jazykem o vymanění člověka z jeho poroby, a bylo v něm tak cosi „ohromného“.⁶¹

Svazek expresivity, smyslu pro objektivní realitu a impresionistického dojmu se stal jakýmsi průvodním znakem osobitého charakteru Famírovy umělecké tvorby. Že postrádala jisté prvky akademického školení, nestálo v cestě pozvolnému pronikání Emanuela Famíry v obecnou známost v uměleckých kruzích. Dva jeho obrazy přijímá roku 1926 na svou výstavu spolek Mánes, následujícího roku je možné spatřit jeho díla v Tyršově domě, a dostavuje se dokonce zahraniční úspěch – jeho

53 *Tamtéž*, sv. 5, s. 1027.

54 *Tamtéž*, s. 1030.

55 *Tamtéž*, k. 32, sl. „Deníky od 7. září 1931 do 5. května 1934“, s. 23, zápis z 5.4.1932.

56 Viz *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, sv. 1: A–M, heslo Famíra, Emanuel. Ed. Anděla Horová. Praha, Academia 1995, s. 170.

57 ANG, f. Famíra, Emanuel, k. 66, autobiografie *Doklady o životě*, sv. 1, s. 349.

58 Viz LORIŠ, J.: *Famíra*, s. 18 (viz pozn. 24).

59 ANG, f. Famíra, Emanuel, k. 22, sl. „E. F. Něco z tisku. *Pravda*, Plzeň, 1965“.

60 *Tamtéž*, k. 37, sl. „Článek o Cremerovi“, s. 4. Famíra nikde neuvádí, zda mělo jít o článek určený k otištění, nebo spíš o jeho soukromé poznámky.

61 *Tamtéž*, s. 5.

malířská práce je pozitivně hodnocena na mezinárodní výstavě herců-výtvarníků v proslulé pařížské Galerii Lafayette.⁶²

Jestliže byl roku 1929 Famíra na tuto výstavu přijat a zde oceněn, svědčí to sice o jeho rychlém etablování v určitých uměleckých sférách, avšak hledáme-li v jeho umění především politický rozměr a revoluční náplň, nacházíme obojí, a to zvláště pro období první poloviny třicátých let, hlavně v oblasti divadelní režie a jevištních inscenací. Zde bylo možné kombinací vhodně volených adaptací a náležitě upraveného jevištního aranžmá docílit opakovaného propagandistického účinku.

Počátkem dubna 1933 zahajuje činnost Proletscéna, která se před veřejností prezentuje jako „komunistické amatérské divadlo nového typu“.⁶³ Své stálé zázemí má v Lidovém domě v pražských Vysočanech. Smysl své dramatické aktivity nachází v agitaci a jejími čelnými představiteli jsou právě

Famíra a Vít Nejedlý. Za použití omezených prostředků se oběma podaří vytvořit některé scénicky mimořádně efektní inscenace, jejichž sociálně kritický tón byl však již za hranou legality. Jestliže Jan Werich později vzpomínal, že pod tíhou sociálních okolností se společně se svým hereckým a autorským partnerem Jiřím Voskocem rozhodl skoncovat s „bezpředmětným humorem“, neboli jasně se postavit „na jednu stranu barikády“, pak Emanuel Famíra s Vítem Nejedlým realizovali přímo záměr učinit z divadla takovouto „barikádu“. Proletscéna se tak stala vysloveně autentickou platformou politického boje a revolučního angažmá.

Při inscenaci Wolkerova *Hrobu* se Famírovi například podařilo vyvolat živý dojem, že aktéři vstupují na jeviště s množstvím střelných zbraní – ve skutečnosti však

Model Famírova pomníku havířů v obci Vranov-Břasy na Plzeňsku, odhaleného v roce 1933 a během okupace zničeného nacisty

62 Emanuel Famíra: *Výstava obrazů a plastik. KG Hradec Králové, únor–březen 1973*. Hradec Králové, Krajská galerie Hradec Králové 1973. Katalog výstavy, nestránkováno.

63 ČERNÝ, František: *Kalendárium dějin českého divadla*. Praha, Svaz českých dramatických umělců – Český literární fond 1989, s. 78.

64 PELC, Jaromír: *Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo*. Praha, Ústav pro kulturně výchovnou činnost 1981, s. 89.

měli jedinou pušku, kterou si účinkující podávali na scéně tak, aby to ušlo zrakům diváků. Nic to však nezměnilo na faktu, že amatérské divadlo se kvůli „ozbrojené demonstraci“ stalo cílem policejní razie.⁶⁵ Není divu, že Famíra býval hostem na policejním komisařství. Při jeho obhajobě mu zde asistovali také komunističtí poslanci Josef Krosnář a Václav Kopecký.⁶⁶

Kontroverzní Famírovy inscenace neujdou pozornosti médií, politického, a ovšem také divadelního světa. Roku 1934 se Famíra seznamuje s dramatikem, který sdílí stejné nadšení pro revoluční poselství soudobého divadla – s německým autorem levicově radikálních scénických kusů Erwinem Piscatorem, blízkým soupeřem Bertolta Brechta. Piscator je uměleckými záměry Proletscény nadšen, nakonec sám užívá divadlo jako svou politickou tribunu a je považován za tvůrce politického divadla.⁶⁷ Trvalou ideologickou bází Piscatorových her zůstal odpor k válečnému násilí; snad při svých návštěvách Famírových inscenací cítil, že jej s uměleckým samoukem z pražské Libně pojí podobné, o válečné zkušenosti opřené pouto. Radikalita a kontroverzní vyznění všech prezentovaných divadelních kusů každopádně Piscatorovi imponují natolik, že Famírovi nabídne studijní zájezd do Moskvy, kde by se u slavného Vsevoloda Mejercholda mohl učit, jak žádoucím způsobem transformovat touhu po radikálním vyjádření do scénicky působivé podoby.⁶⁸ Výprava do metropole světového komunistického hnutí se však již neuskuteční. V souvislosti s průvodním projevem ke své hře *Pařížská komuna* je totiž Famíra uvězněn.⁶⁹ Šlo v tomto případě patrně o nejsvébytnější a politicky nejvíce vyhraněný autorský kus v programu Proletscény, jejíž repertoár byl jinak většinou převzatý.⁷⁰ Radikální vyznění *Pařížské komuny* se stává podnětem k soudnímu procesu v srpnu 1933. Formulaci státní prokuratury, že „obviněný ztotožňoval děj hry s dějem v dnešní době“, ⁷¹ přijímá soud jako východisko pro obvinění, že svou radikální režii a scénografií Famíra vybízel k ozbrojenému státnímu převratu, a odsoudí jej k trestu odnětí svobody v délce devíti měsíců na základě zákona na ochranu republiky. Téměř celý rok 1935 pak Famíra tráví ve vězeňské cele a tato traumatizující zkušenost jej v jeho ideové pozici ještě utvrdí.

Po propuštění v říjnu 1935 nehodlají odpovědné úřady nadále tolerovat, aby se Famíra věnoval politickým aktivitám na půdě revolučního divadla, a tak si musí hledat nové pole tvůrčí působnosti. Není pro něj jednoduché vykročit za brány pankrácké věznice a vrátit se znovu do občanského života, cítí především až zoufalý nedostatek finančních prostředků. Jisté existenční minimum mu dokáže zajistit Zdeněk Nejedlý, nabízející osobně okamžitou finanční pomoc, o získání dalších financí se stará komunistická strana, organizující pro Famíru peněžní sbírku mezi

65 ANG, f. Famíra, Emanuel, k. 29, sl. „Proletscéna – bojující Proletscéna“.

66 *Tamtéž*.

67 Viz CESNAKOVÁ-MICALCOVÁ, Milada: *Slavné osobnosti divadla: Herecké osobnosti od antiky po dnešek*. Praha, Brána 2004, s. 132.

68 Viz PROCHÁZKA, Vladimír: Emanuel Famíra. In: *Tvorba*, [roč. 29,] č. 45 (11.11.1970), s. 16.

69 Viz LORIŠ, J.: *Famíra*. s. 10 (viz pozn. 24).

70 Z dalších, méně známých inscenací je možné uvést Famírovu hru *Leninova tryzna* z roku 1933.

71 JIRÁNEK, J.: *Vít Nejedlý*, s. 75 (viz pozn. 41).

Pohled na jeviště vysočanské Proletscény (před polovinou třicátých let)

libeňskými dělníky.⁷² Mimo problémů hmotného charakteru však před pětatřicetiletým umělcem vyvstává otázka, jak dále usilovat o vlastní tvůrčí seberealizaci ve spojení s konkrétními stranickými úkoly, aniž by se otevřeně vystavoval nebezpečí další kriminalizace své osoby. Po zákazu působení na Proletscéně se mu ovšem naskytá celá škála eventuálních činností, spojených zejména s drobnějšími úkoly každodenní politiky.

Věnuje se naplno rozmanité propagační práci pro KSČ v době, kdy se stabilizuje koncept lidové fronty a uvádí se do politické praxe. Českoslovenští komunisté vystupují smířlivěji vůči vládnoucímu režimu a upínají své naděje k získání široké občanské podpory. Famíra se nyní stará především o vizuální podobu stranických akcí, jako jsou konference či sjezdy, navrhuje jejich dekorativní složku.⁷³ Podílí se také například na organizační koncepci a manifestační podobě pohřbu poslance KSČ Pála Töröka v dubnu 1936.⁷⁴ Avšak přes zákaz činnosti na divadelní scéně nachází rovněž způsob, jak se navrátit také k této své dřívější zálibě. Nabízí se mu totiž možnost věnovat se loutkovému divadlu.

⁷² Emanuel Famíra: *Česká krajina. Sobotka, červenec 1963. Katalog výstavy*. Plzeň, Západočeská galerie 1963 (nestránkováno).

⁷³ Viz Emanuel Famíra, *výstava k padesátinám: Naše loděnice ve výstavbě. Obrazy a sochy*. Praha, Orbis 1952 (nestránkováno).

⁷⁴ *Tamtéž*.

Emanuel Famíra se svými loutkami (druhá polovina třicátých let)

Famírovo pojetí loutkohry je epizodní fází jeho rozličných uměleckých aktivit, osobitě ale vypovídá o tom, jakým způsobem satiricky reagoval na dobové sociální a politické poměry. A také nakolik byla jeho mentalitě vlastní představa nepřekonatelné třídní diferenciace společnosti, a to i v době, kdy oficiální rétorika KSČ rezignovala v některých bodech na dřívější radikalitu s ohledem na vlastní zájem o vytvoření jednotné antifašistické fronty. Famíra-loutkoherec se jako svérázný umělec a agitátor na krátký čas věnoval aktivní práci s dětským divákem a prostřednictvím „malé formy“ loutkového divadla se ovšem pokoušel také o politickou indoktrinaci tohoto specifického publika. Svědčí o tom jeho snaha nově pojmut postavu Kašpárka jako trvalou součást české loutkářské tradice a vtisknout jí politický obsah a tvářnost. Famírovým novým Kašpárkem má být pionýr Venca jako chlapec pocházející z chudého prostředí. Námětem většiny Famírových loutkoher pak jsou Vencovy konflikty s policejním sborem, kterému pravidelně při různých příležitostech uniká.⁷⁵ Autor doznával, že mu šlo především o vypracování pokud možno důsledné „třídní diferenciace loutek“ a typizaci vlastností, jež považoval za charakteristické pro příslušníky jednotlivých společenských tříd.⁷⁶

V říjnu 1937 vydává Famíra kratší knižní práci *Co s jevištěm*, s pedagogickým záměrem „ujasnit alespoň nejzákladnější pojmy a nezbytnosti nové jevištní práce

⁷⁵ ANG, f. Famíra, Emanuel, k. 66, autobiografie *Doklady o životě*, sv. 4, s. 303.

⁷⁶ *Tamtéž*, s. 301.

tak, aby byla dostupná praxi ochotnických divadel“.⁷⁷ Smyslem ambiciózní ucelené koncepce práce s barvami, světlem a materiálem při úpravě jevištní scény, kterou zde autor předkládal, bylo „docílit harmonie viděného a slyšeného“.⁷⁸ Famíra tak chtěl poskytnout dělnickým spolkům metodiku pro praktické i teoretické zvládnutí „divadelního nástroje“, a tím ve výsledku podpořit lokální proletářskou divadelní avantgardu.⁷⁹

Aktuální konstelace sil na mezinárodní scéně kladé však úkoly vážnějšího rázu. Dobrodružné příběhy loutkového divadla zůstávají záhy ve stínu turbulentních událostí na Pyrenejském poloostrově. Kdo na sklonku roku 1937 zavítal do interiérů pražského Clam-Gallasova paláce, spatřil zde výstavu „Na pomoc demokratickému Španělsku“, za jejíž instalaci, podobu a organizaci zodpovídal také Emanuel Famíra.⁸⁰ Zamýšlel koncipovat tuto výstavu především jako putovní, aby se tím znásobil její propagandistický účinek, tak jak to předpokládala Společnost přátel demokratického Španělska, politické sdružení pod vedením levicových intelektuálů, které nad výstavou drželo patronát.⁸¹

Z protektorátního ústraní na scénu osvobozené republiky

Ani sebelépe připravená agitace však nemohla zvrátit tok politických událostí na jevišti domácí a mezinárodní politiky. Záříjové dny roku 1938 prožívá Emanuel Famíra podobným způsobem jako všichni tehdy mobilizovaní muži – 23. září usedá na svůj motocykl, aby se hlásil u příslušné armádní posádky.⁸² Konečné vyústění tohoto dramatu však jen utvrzuje jeho dosavadní politické smýšlení. Tak jako pro mnohé jiné současníky, i pro Famíru byla záříjová mobilizace „kocovinou“ a „komedií, sehranou s národem“, tato neblahá zkušenost ale v jeho případě utužila komunistické uvědomění v „kamennou formu definitivního přesvědčení“.⁸³ Podle vlastního pozdějšího podání pro něj znamenala definitivní rozchod s představou, že by mimo socialistickou formu státního zřízení mohly existovat podmínky pro uskutečnění nějakých pozitivních hodnot.⁸⁴ Nebyla to ani tak pouhá deziluze jako spíše doklad skutečnosti, že prožité události minulých let se mu zřetězily do určité logické vývojové linie s čitelným politickým pozadím.

Patrně proto Famíru nepřekvapuje, když se území Čech a Moravy změní v polovině března 1939 na německý protektorát. Fašismus totiž nepovažuje za nezávislý, na vlastní bázi stojící politický systém a ideologii, je mu pokračováním a extrapolací

77 FAMÍRA, Emanuel: *Co s jevištěm*. Praha, Svaz dělnických divadelních ochotníků 1937, s. 8.

78 *Tamtéž*, s. 84.

79 *Tamtéž*, s. 88.

80 ANG, f. Famíra, Emanuel, k. 66, autobiografie *Doklady o životě*, sv. 4, s. 394.

81 *Tamtéž*, s. 393.

82 *Tamtéž*, s. 397.

83 *Tamtéž*.

84 *Tamtéž*.

té formy politiky, kterou nazýval „terorem kapitalistické demokracie“. ⁸⁵ Jako komunista očekává, že bude brzy, ne-li ihned, zatčen. „Fašismus mě trochu zklamal,“ posteskuje si po letech, když se tak nestane. ⁸⁶ Ve své nožířské dílně tak alespoň poskytne azyl Karlu Elsnicovi, kterého se snaží naučit základům nožířského řemesla, aby se někdejší komunistický novinář mohl po dobu ilegality vykázat pracovní činností. ⁸⁷ Avšak prvotní zklamání z nepřiliš pohotového postupu nacistického policejního aparátu bylo skutečně předčasné. Famíru gestapo zatkl 15. dubna 1940 pro podezření z kolportace ilegálního *Rudého práva* a poté byl čtyři měsíce držen ve vazbě na Pankráci, kde byl opakovaně konfrontován s výpověďmi svědků, fyzicky atakován a podroben psychickému nátlaku při výsleších. ⁸⁸ Sám posléze přiznal, že období do 15. srpna 1940, kdy byl propuštěn, nebylo „tou starou idylou“, kterou zažíval v pankrácké věznici po svém odsouzení roku 1935. ⁸⁹ Samotné propuštění a možná i přežití bylo dáno s vysokou pravděpodobností faktem, že Famíra nebyl po dobu své vazby konfrontován s výpovědí Karla Elsnice a nebyl obviněn ze zapojení do ilegální odbojové sítě. Úřední jazyk gestapa, reprodukován v pamětech prostřednictvím kopií dokumentů, potvrzuje skutečnost, že Famíra nebyl terčem prioritního zájmu okupační moci. ⁹⁰

Přesto pro něj byla tato druhá vězeňská zkušenost pádným důvodem, aby se pro vlastní bezpečí stáhl do ústraní. Obživu si zajišťuje broušením bruslí a nožů. ⁹¹ Ale také uvažuje o své výtvarné práci, často opouští Prahu a hledá pro ni klidnější zázemí. Napadení Sovětského svazu zažívá na rekreaci v sázavských lesích. ⁹² Pokládá sice tento okamžik za rozhodující obrat ve válce, ale v tuto chvíli se nijak nezapojuje do odbojových složek ani nekontaktuje ilegální vedení KSČ. Jeho hlavním zájmem momentálně je zajištění výstavních prostor. Obavy z dalšího možného zatčení jsou ovšem namístě. V roce 1941 leží jeho sousoší havířů v troskách – na rozkaz gestapa bylo odpáleno dynamitem. ⁹³ V době zostřeného nástupu proti odboji skýtá pobyt mimo Prahu Famírovi jistou anonymitu, a navíc je pro něj podnětem k dalšímu rozvoji metodiky malířské práce s krajinou. Orientace výlučně na vlastní výtvarnou tvorbu ostatně přináší své plody. V roce 1943 Famíra vystavuje v pražském Topičově salonu. ⁹⁴ Udržuje tak své jméno v určité obecné známosti a v kulturním povědomí. Jeho vědomá izolace od politického dění ale prochází s nadcházejícím koncem války jistým obratem, když během roku 1944 přichází do kontaktu

85 *Tamtéž*, sv. 5, s. 972.

86 *Tamtéž*, s. 974.

87 *Tamtéž*, s. 976.

88 *Tamtéž*, s. 987.

89 *Tamtéž*, s. 985.

90 *Tamtéž*, s. 991.

91 *Tamtéž*, s. 1026.

92 *Tamtéž*, s. 1016.

93 Emanuel Famíra: *Výstava obrazů a plastik. KG Hradec Králové, únor–březen 1973* (viz pozn. 62).

94 ANG, f. Famíra, Emanuel, k. 13 (nové kartony), „Seznam katalogů výstav, na nichž soudruh Famíra vystavoval své práce“.

Z Famírovy pozoruhodné loutkařské tvorby (třicátá léta)

s ilegálními odbojovými buňkami v libeňských továrnách.⁹⁵ Tyto kontakty posléze sehraji rozhodující roli v květnových událostech roku 1945, jak je zažívala pražská Libeň, a předznamenávají Famírovy aktivity v letech 1945 až 1948.

Geneze Famírových politických názorů dává tušit, z jakých pozic přistupoval k novému typu politického zřízení, instalovanému na bázi Košického vládního programu po roce 1945. Revoluční národní výbor v Libni jmenoval Famíru do svého čela a pod jeho vedením byly likvidovány poslední zbytky odporu ze strany SS a Hitlerjugend.⁹⁶ Famíra si přitom počínal tak vehementně, že – patrně nikoli náhodou – se dostal do konfliktu se zástupci národních socialistů, či – řečeno frazeologií Josefa Jodase – odzbrojil benešovské oficíry, za což ho také národní socialisté chtěli opět nechat trestně stíhat.⁹⁷ Umělec, nyní i uznávaný revolucionář, měl ale štěstí – nad jeho dalším osudem držel ochrannou ruku Zdeněk Nejedlý. Jejich vzájemné niterné spojení ve smyslu vztahu učitele a žáka dostalo nyní zřetelné

⁹⁵ Viz Emanuel Famíra, *výstava k padesátinám: Naše loděnice ve výstavbě* (viz pozn. 73).

⁹⁶ Viz JODAS, J[osef] – KONVALINKA, M[iloň]: *Cestou k osvobození: Z kroniky protifašistického odboje let 1939–1945 v Praze 8*. Praha, Socialistická akademie 1970, s. 31.

⁹⁷ JODAS, Josef: *Až do posledního dechu*. In: *Národní výbory*, roč. 19, č. 3 (27.1.1970), s. 11.

kontury klientelistických vazeb, neboť přímo na Nejedlého osobní popud byl Famíra již 8. června 1945 jmenován ředitelem baletní scény Národního divadla.⁹⁸

Bylo očividné, nakolik byl Famíra Nejedlého chráněncem.⁹⁹ Navzdory tomu, že mu pro výkon ředitelské funkce v přední umělecké scéně chyběly „manažerské“ předpoklady, a navzdory skutečnosti, že na ni oficiálně rezignoval již v listopadu téhož roku, jeho smlouva – včetně plnění finančních závazků vůči jeho osobě – zůstávala v platnosti až do konce divadelní sezony 1948/1949!¹⁰⁰ Lze se také domnívat, že již záhy po únoru 1948 dal Famíra popud k vyloučení Saši Machova, svého nástupce na postu ředitele pražské baletní scény, z komunistické strany. Machov byl homosexuál, a to byl v době všestranné eskalace politického násilí, monstrprocesů, militarizace a všeobecné glorifikace dělníka-úderníka jako mužského typu nejen neřešitelný rébus pro oficiální politická místa, ale mohlo se to stát také důvodem k úplné společenské likvidaci člověka. Když se Saša Machov na počátku padesátých let pokoušel o nemožné, totiž prosadit na domácí baletní scéně inscenace na evropské úrovni, sloužil jako zřízenec v baletních dílnách dekorací jakýsi Karel Vopálka, shodou okolností Famírův švagr, a právě tento muž oficiálně zavládl popud k Machovovu vyloučení z řad KSČ.¹⁰¹ Dehonestovaný režisér se rozhodl ukončit roku 1951 dobrovolně svůj život.¹⁰²

Po svém odchodu z čela pražské baletní scény hledá Famíra nové místo, které se mu nabízí opět v podobě jeho občanského povolání nožíře. Po nuceném exodu německého etnika zaznamenává celá řada specializovaných oborů citelný nedostatek erudovaných odborníků, v pohraničí je nutno nově organizovat výrobu, a tak se během roku 1947 Famíra zabývá standardizací a modernizací nožířské výroby pro znárodněnou výrobu nožů a chirurgických zařízení, nechá si dokonce patentovat některé inovace.¹⁰³ Pokračuje také v malbě a výstavách, v podmínkách éry národní a demokratické revoluce po květnu 1945 se mu současně nabízí široké pole pro uplatnění propagandistické práce. Jen krátce po skončení války iniciuje výstavu „Hitler v sovětské karikatuře“, která se koná pod patronací Společnosti pro kulturní a hospodářské styky se SSSR v Topičově salonu v Praze ve dnech 28. července až 12. srpna 1945.¹⁰⁴ Následuje expozice „Člověk a práce“, zaměřená na tematiku

98 Viz JUST, Vladimír: *Divadlo v totalitním systému: Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha, Academia 2010, s. 155.

99 *Tamtéž*, s. 49.

100 Viz ČERNÝ, Jindřich: *Osudy českého divadla po druhé světové válce: Divadlo a společnost 1945–1955*. Praha, Academia 2007, s. 86.

101 *Tamtéž*, s. 308.

102 Bezprostřední podíl Famíry na Machovově vyloučení z KSČ sice nelze doložit a je tak věcí domněnky, nakolik vazba mezi ním a Karlem Vopálkou skutečně vedla ke společenské diskreditaci Saši Machova. Osobně se však domnívám, že vzhledem k některým Famírovým osobnostním znakům je tato jeho „spoluúčast“ více než pravděpodobná.

103 Viz Emanuel Famíra, *výstava k padesátinám: Naše loděnice ve výstavbě*.

104 *Tamtéž*.

poválečného budovatelského étosu, a též výstava „Český národ Rudé armády“, která přináší výběr z tvorby výtvarníků jako výrazu vděku za osvobození Československa.¹⁰⁵

V bezprostředně poválečném období učinil Emanuel Famíra ojedinělý pokus o průnik do sféry uměnovědné teorie. Jeho studie *Protiklady v umělecké tvorbě* stála v kontextu dobové esejistické tvorby snad poněkud za hranicí masového zájmu.¹⁰⁶ Autor ji vydal vlastním nákladem a lze ji považovat za kodifikované Famírovo umělecké krédo, či lépe za teoreticky zdůvodněný metodický postup umělecké tvorby, který Famíra s odkazem na vlastní ideové přesvědčení považoval za dobově optimální a nevyhnutelný.

Publikace se zejména pamfleticky vypořádává s uměleckým odkazem českého surrealismu a poetismu. Jestliže surrealismus byl Famírovi ve zjednodušené výkladové rovině „anarchií, kokainem a blázcem“,¹⁰⁷ druhý jmenovaný směr neváhal příkře označit rovnou za „blbost“. ¹⁰⁸ Karel Teige podle Famíry „nikdy nic jasně nevysvětlil“, čili poetismus zůstal jako umělecký program jen „onaníí smyslů“. ¹⁰⁹ V určitém smyslu Famíra svými *Protiklady v umělecké tvorbě* navázal na levicové předválečné debaty o surrealismu, jichž se osobně účastnil. Vystupoval například na diskusním večeru Levé fronty 28. května 1934 v sále Městské knihovny v Praze.¹¹⁰ Ač jeho jméno nerezonuje v souvislosti se širokým spektrem polemických debat okolo surrealismu tak výrazně jako jméno Teigovo či Nezvalovo nebo na druhé straně Ladislava Štolla, je přesto namístě nahlížet jeho programovou publikaci v rámci jistého delšího myšlenkového vývoje a kontextu spíše než jako dobově podmíněný polemický výpad.

Obálka Famírovy publikace *Protiklady v umělecké tvorbě* (1946)

105 ANG, f. Famíra, Emanuel, k. 13 (nové kartony), „Seznam výstav, na nichž soudruh Famíra vystavoval své práce“.

106 FAMÍRA, Emanuel: *Protiklady v umělecké tvorbě*. Praha, vlastním nákladem 1946.

107 *Tamtéž*, s. 129.

108 *Tamtéž*, s. 12.

109 *Tamtéž*.

110 Viz DRDOVÁ, Jana: *Diskuse o socialistickém realismu v meziválečném Československu*. Disertační práce, obhájená v Historickém ústavu Filozofické fakulty Univerzity Hradec Králové v roce 2017, s. 73.

Analogické přístupy k surrealismu pak můžeme spatřovat kupříkladu v článku Josefa Rybáka otištěném v *Rudém právu* 30. ledna 1938. Komunistický publicista Rybák hodnotil Teigovo umělecké poselství surrealismu a poetismu jako „měšťácký anarchismus“, jehož působení je čistě reakční.¹¹¹ Že politická angažovanost surrealistů nemá nic společného s domněle přijatým programem dialektického materialismu, se pokusil ve svých komentářích doložit také Ladislav Štoll.¹¹²

Famíra argumenty výše zmíněných autorů v podstatě nijak inovativně nerozvíjel. V knížce *Protiklady v umělecké tvorbě* se mu však dařilo gradovat jejich ironický a útočný ráz. V názorové symbióze se Štollem prohlašoval surrealismus za „nedialektický“¹¹³ a v úvodní části publikace, psané ve formě dopisů, přirovnal jeho intelektuální vliv k působení arzenu. „Vezměte si toho o kapku víc a chcípnete,“ varoval.¹¹⁴

Nekompromisní odsudek surrealismu vypovídá sice mnohé o tom, jaké tendence české meziválečné kultury zůstávaly Famírovi cizí a ke komu měl na levém křídle české kultury naopak blízko, na stránkách *Protikladů v umělecké tvorbě* ale hraje jen marginální roli. Co je skutečně důležité a co nejvíce vypovídá o Famírově světonázoru, je jeho svébytná imaginace kulturního vývoje společnosti, představa o tom, jakým způsobem se zákony dialektického materialismu promítají do charakteru historického vývoje lidstva.

Lidstvo, jak postuluje Famíra, je schopno dosahovat stále vyšší civilizační „nadvstavby“, ale tento proces se děje zásadně a výhradně prostřednictvím „srážky“.¹¹⁵ Touto srážkou je samozřejmě míněn třídní boj, na teoretické úrovni mnohokrát z nejrůznějších marxistických pozic interpretovaný dialektický střet protikladů. Jakoukoli představu, že by se vývoj kultury a společnosti mohl ubírat progresivním směrem i na jiné bázi než na bázi konfliktu, Famíra rezolutně odmítal. V souladu s tím kriticky komentoval projekci spirály jakožto možného modelu vývoje společnosti. Spirálovitý vývoj k vyšším formám lidské kultury není podle Famíry možný, neboť v něm absentují myslitelné srážky nejrůznějších vlivů a „protivlivů“, spirála postrádá jakékoli protiklady.¹¹⁶ Tento Famířův náhled považuji za směrodatný pro jeho celý myšlenkový svět.

Od oficiálního uznání k umělecké a společenské izolaci

Navzdory úzkým vazbám na rodinu Zdeňka Nejedlého nelze říci, že by v padesátých letech Emanuel Famíra patřil k oněm stranickým elitám, které si budovaly privilegované postavení a které Milovan Djilas ve svém známém díle označoval jako

111 RYBÁK, Josef: Karel Teige zblízka. In: WIENDL, Jan a kol.: *Čtení o Karlu Teigovi: Vize, realizace, divergence 1919–1938*. Praha, Institut pro studium literatury 2015, s. 167.

112 ŠTOLL, Ladislav: Večer skupiny surrealistů. In: *Tamtéž*, s. 151.

113 FAMÍRA, E.: *Protiklady v umělecké tvorbě*, s. 129.

114 *Tamtéž*, s. 14.

115 *Tamtéž*, s. 106.

116 *Tamtéž*, s. 110.

„novou třídu“.¹¹⁷ Na základě Famírových deníkových zápisů lze poměrně s určitostí říci, že udržoval přátelské styky s ministrem informací a později kultury Václavem Kopeckým, kterému ukazoval své portréty Stalina a Gottwalda, jimiž byl údajně Kopecký „mile překvapen“.¹¹⁸ Famíra také účinkuje jako spoluorganizátor prvomájových průvodů v Libni.¹¹⁹ V roce 1952 se podílí na rekonstrukci Betlémské kaple, když pro potřeby tohoto záměru zhotovuje jako výtvarný umělec model kaple v rozměru jedna ku padesáti.¹²⁰ Ministerstvo informací iniciuje hned zpočátku padesátých let výstavu Famírových obrazů a soch, přičemž na vernisáži hovoří dva nejdůležitější činitelé v oblasti kulturní politiky – jak vedoucí kulturního a propagačního oddělení Ústředního výboru KSČ Gustav Bareš, tak ministr Václav Kopecký.¹²¹

I přes své konexe a přátelství však patří Emanuel Famíra k té větší domácnosti obyvatelstva, která se musí potýkat s nedostupností dříve běžného zboží a také s praktikami podpultového prodeje. Před Vánocemi roku 1950 také on „coural po Praze“ v „marné naději, že něco koupíme“.¹²² A navzdory stykům rovněž Famíra zažívá občasnou nepřízeň vrcholných míst. V létě téhož roku se totiž komise Ministerstva informací rozhodne nepřijmout jeho portréty Stalina a Gottwalda – s největší pravděpodobností tytéž, které údajně Kopecký, stojící v čele

Famírovo sousoší Říjen 1917. Sochařská kompozice Stalina a Lenina podle kánonu Ždanovova socialistického realismu (okolo roku 1950)

117 DJILAS, Milovan: *Nová třída: Kritika soudobého komunismu*. Praha, Academia 2019.

118 ANG, f. Famíra, Emanuel, k. 1 (nové kartony), sl. „Deníky“, Deník 1950, zápis z 15.4.1950.

119 *Tamtéž*, zápis z 1.5.1950.

120 *Tamtéž*, k. 36, sl. „Famíra – seznam plakátů a činnosti“.

121 *Tamtéž*, k. 1 (nové kartony), sl. „Deníky“, Deník 1950, zápis z 10.9.1950. S největší pravděpodobností se jednalo o výstavu „Naše loděnice ve výstavbě“, doplněnou retrospektivní expozicí Famírových obrazů a soch, která byla instalována od 15. listopadu do 10. prosince 1950 v Praze ve výstavní síni Sdružení výtvarníků Purkyně.

122 *Tamtéž*, zápis z 13.12.1950.

ministerstva, předtím vychvaloval. Komise seznává, že způsob, jakým byly oba portréty umělecky ztvárněny, neodpovídá kodifikovanému kánonu, a vrací je autorovi k přepracování. Dotčený Famíra poté neváhá označit členy komise ve svém deníku za „agrofašisty a sociálfašisty“.¹²³

Během padesátých let je Famíra „mužem na okraji“ mocenských struktur, jehož konexe jsou sice solidní, sám se však nikdy nestal profesionálním politickým aktérem ve vlastním smyslu slova. Ostatně nijak nestojí o vlastní politickou kariéru, věnuje se umělecké práci a až na drobné konflikty výše zmíněného druhu se s politickou mocí nijak nekonfrontuje. Vyhovuje mu (kulturně)politická linie, kterou na domácí scéně reprezentuje prezident Klement Gottwald a ministr Václav Kopecký, a přijímá koncepci českých dějin a kultury, tak jak ji objasňuje Zdeněk Nejedlý. Stalinský režim navíc dokáže loajálního Famíru, předválečného „vězně republiky“, náležitě honorovat přidělením účasti na vypracování prestižních projektů. Nejde jen o jeho podíl na rekonstrukci Betlémské kaple, v letech 1952 a 1953 je také jmenován projektantem do realizačního týmu pro výstavbu pražského Památníku národního písemnictví.¹²⁴

Rok 1958 pak lze chápat jako určité vyvrcholení Famírovy životní, ale též umělecké dráhy. Dvacátého února si poznamenává do deníku, že složil slib jako ředitel Střední odborné školy výtvarné v Praze, a o čtyři dny později je k desátému výročí „Vítězného února“ vyznamenán Řádem práce.¹²⁵ Roku 1960 slaví Famíra své šedesátiny. Filmový režisér Karel Steklý při této příležitosti zamýšlí natočit životopisný snímek, nesoucí pracovní název *Talent*, který má pojednávat o Famírově životním osudu a tvůrčím vývoji. Sám Famíra možnou podobu scénáře aktivně konzultuje prostřednictvím korespondence přímo se Steklým.¹²⁶ Ač snímek nakonec nevznikl, přece se zdá, že nyní, na prahu pozdního věku, dostalo se Famírovi dostatečné společenské satisfakce.

Zároveň se však již počátkem šedesátých let, i když zpočátku nepříliš dynamicky, otevírá široký diskusní rámec, který postupně zasáhne celou společnost. Dvaadvacátý sjezd Komunistické strany Sovětského svazu podstatně tematizoval otázku nastolení komunismu v relativně blízké budoucnosti, a tudíž vznesl také otázku po možných formách ideální socialistické společnosti. Závěry sjezdu byly záhy diskutovány také v Československu. Historik Michal Reiman považoval spolu s kolegou Miroslavem Cahou za podstatné, že sjezd prohlásil doktrínu diktatury proletariátu za neaktuální a éru, kdy dominovala společenskému vývoji, za ukončenou.¹²⁷ Ve svém diskusním příspěvku, předneseném v dubnu 1962 na celostátní ideologické konferenci před dvacátým sjezdem KSČ, sledovali oba autoři podmínky vzniku stalinských „deformací“

123 *Tamtéž*, zápis z 26.–27.7.1950.

124 E. Famíra, *katalog výstavy: Plzeň, od 21. listopadu do 18. prosince 1963*. Text Jiří M. Boháč. Plzeň, Západočeská galerie 1963.

125 ANG, f. Famíra, Emanuel, k. 1 (nové kartony), sl. „Deníky“, Deník 1958, zápisy z 20. a 24.2.1958.

126 *Tamtéž*, k. 36, sl. „Filmové libreto Talent“, dopis Emanuela Famíry Karlu Steklému z 22.7.1960.

127 CAHA, Miroslav – REIMAN, Michal: K některým otázkám diktatury proletariátu a všelidového státu v Československu. In: *Teoretické podněty 22. sjezdu KSSS*. Praha, Nakladatelství politické literatury 1963, s. 252.

Z Famírova malířského cyklu Naše loděnice ve výstavbě (okolo roku 1950)

práva a politiky a dospěli k závěru, že to byla Stalinova teze zákonitého zostřování třídního boje, jejíž aplikace vedla k nárůstu represí.¹²⁸

Samotný dvanáctý sjezd KSČ, jemuž předcházela demolice Stalinova pomníku na Letenské pláni v Praze, navíc dále konstatoval, že třídní boj již není hlavní silou společenského vývoje.¹²⁹ Tento závěr umožnil zavádění konceptu takzvané socialistické zákonnosti, který znamenal rozchod s dřívějšími stalinskými metodami. Roku 1964 byl iniciován zákon, který posiloval práva obžalovaného při soudním řízení a fakticky navracel legitimitu justičnímu řízení.¹³⁰ Pokud si také pozdější Mlynářův expertní tým vytkl za cíl faktickou rehabilitaci základů občanského právního státu,¹³¹ bylo to známkou toho, že navzdory konzervativním postojům nejvyššího představitele KSČ i státu Antonína Novotného si strana už nepřeje prosazovat svou agendu násilím. Manifestace nového kurzu byla viditelná také na obměně stranických „kádřů“, když jejich řady museli kvůli aktivnímu podílu na minulých nezákonnostech opustit mezi jinými ministři obrany a národní bezpečnosti Alexej Čepička a Ladislav Kopřiva.¹³²

Třetí sjezd Svazu československých spisovatelů v květnu 1963 apeloval ve své závěrečné rezoluci na odpovědná ministerstva, aby žádoucími změnami ve školních osnovách byla podpořena vědecky objektivní výuka dějin československé meziválečné avantgardy, a zejména aby byla očištěna jména protagonistů slovenského

¹²⁸ Tamtéž, s. 257.

¹²⁹ Viz HEJZLAR, Zdeněk: Z čeho se rodilo „Pražské jaro“. In: TÝŽ: „Pražské jaro 1968“ a jeho odkaz: Výběr statí a komentářů z let 1970–1987. Kolín n/R., Index 1988, s. 10.

¹³⁰ Viz SCHULZE WESSEL, Martin: *Pražské jaro: Průlom do nového světa*. Praha, Argo 2018, s. 97.

¹³¹ Tamtéž, s. 98.

¹³² HEJZLAR, Z.: Z čeho se rodilo „Pražské jaro“, s. 12.

intelektuálního sdružení a časopisu DAV.¹³³ Na sjezdu navíc z úst Ladislava Mňačka zaznívala slova o „obrodném procesu“, jehož počátek slovenský spisovatel datoval dvanáctým sjezdem KSČ a apeloval na účastníky, aby dle svých možností jako veřejně činné osobnosti tento proces podpořili.¹³⁴

Rodící se nové politické krédo, volající po socialismu humánnějších forem, ale Famíra nijak zvlášť nereflektoval. Svědčí o tom též dopis, který v květnu 1961 adresuje tajemníkovi Ústředního výboru KSČ Jiřímu Hendrychovi, pověřenému dohledem nad kulturou. Zaobírá se v něm totiž myšlenkou stavební úpravy spodní části Václavského náměstí (v místech, kde je dnes stanice metra Můstek). Ve Famírově imaginaci zde má stát slavnostní tribuna zdobená sochařskými reliéfy, znázorňujícími historické konflikty dělnictva s četnictvem předmnichovské republiky.¹³⁵ Střeše tribuny by pak dominovalo sousoší zpodobující „pochod komunistů vpřed“, přičemž výjevu má vévodit plastika dělníka a družstevnice. Celou stavbu Famíra zamýšlí jako „důstojný protějšek sousoší sv. Václava“.¹³⁶

Podobný dopis píše Famíra také prezidentu Novotnému. Poté co se Ústřední výbor KSČ rozhodl odstranit Stalinův pomník na Letné, přichází s návrhem sousoší, jímž by měl být pomník nahrazen. Má se opět jednat o monumentální výjev, který by znázorňoval střet policie s demonstranty a akcentoval tak heroismus, jaký komunistická strana osvědčila v čase první republiky. Pomník se má stát mementem „doby, ve které se zrodily předpoklady k dnešnímu historickému období“.¹³⁷

Famírovy návrhy zůstávají samozřejmě jen na papíře – a nejsou to jen tyto značně drahé a megalomanské projekty, o něž není zájem. Jeho busta známého komunisty, obhájce Pavla Barbaše, jenž pomáhal kdysi zastupovat obviněné spolustraníky, kterou Famíra zamýšlí prodat Ústředí advokátních poraden, je odmítnuta. Sekretariát ústředí má za to, že není společensky vhodné vystavovat busty dosud žijících činitelů.¹³⁸ V šedesátých letech se totiž mělo na příslušníky strany pohlížet již racionální a civilní optikou.

Není nijak překvapující, jestliže Famíra pociťuje v průběhu šedesátých let stále rostoucí izolaci. V korespondenci adresované v první polovině desetiletí Svazu československých výtvarných umělců se s nádechem hořkosti dožaduje, aby byl k jeho tvorbě zaujat „kladnější postoj“.¹³⁹ Prohlašuje, že umělecká kritika rezignovala na dialog o ideovém přístupu umělců, což prý má nevyhnutelně za následek, že mládež tíhne k „abstraktivismu“. Marxistická kritika podle něj byla nahrazena

133 III. sjezd Svazu československých spisovatelů: Praha, 22.–24. května 1963. Protokol. Praha, Československý spisovatel 1963, s. 249.

134 *Tamtéž*, Vystoupení Ladislava Mňačka, 23. května 1963, s. 139.

135 ANG, f. Famíra, Emanuel, k. 21, dopis Emanuela Famíry Jiřímu Hendrychovi z 18.5.1961.

136 *Tamtéž*.

137 *Tamtéž*, k. 22, sl. „Korespondence“, Likvidace Stalinova pomníku, dopis Emanuela Famíry prezidentovi republiky Antonínu Novotnému z 11.3.1962.

138 *Tamtéž*, sl. „Korespondence“, „JUDr. Bartoš, bronz“, dopis sekretariátu Ústředí advokátních poraden Emanuelu Famírovi z 11.3.1963.

139 *Tamtéž*, k. 22, sl. „První nabídka zahraniční výstavy a jak to skončilo“, dopis Emanuela Famíry Svazu československých výtvarných umělců ze 14.2.1963.

Pravděpodobně přípravný záběr ze zamýšleného životopisného filmu Talent o Emanuelu Famírovi, který měl režírovat Karel Steklý (začátek šedesátých let)

„estrádou teoretických žvástů“.¹⁴⁰ Tyto Famírovy pocity jsou ještě dalekosáhle umocněny marností, s níž velmi vytrvale usiluje o poskytnutí výstavních prostor pro svá díla.¹⁴¹ Doba, kdy na vernisáži jeho obrazů a soch hovořili hegemoni stalinské kulturní politiky, je dávno pryč.¹⁴²

Je to znát i na polemice mezi Famírou a uměleckým teoretikem Jindřichem Chalupěckým, vedená na stránkách revue *Výtvarná práce* v polovině šedesátých let. Chalupěcký zde do jisté míry vystupuje jako advokát nové vlny zájmu o surrealismus a avantgardu. Především, jak zdůrazňuje, měl divák stojící před uměleckým dílem „vyslechnout poselství, s jakým se na něj dílo obrací“, aby pocítil „pravdivost jeho výtvarné řeči“.¹⁴³ Postulát Chalupěckého nebyl v kontextu doby ničím menším než životodárným impulzem ke vždy jedinečné interakci mezi tvůrcem díla a jeho příjemcem; interakci, která nezbytně urguje emoční a ideovou svobodu lidského individua. Famíra však nadále trvá na názoru, že „je to ideový přístup umělců ke skutečnosti,

¹⁴⁰ *Tamtéž*, k. 22, sl. „Literárky a Famíra“.

¹⁴¹ *Tamtéž*, k. 21, sl. „SČSVU – boj o výstavní síň“.

¹⁴² *Tamtéž*, k. 1 (nové kartony), sl. „Deníky“, Deník 1950, záznam o chystané retrospektivní výstavě z 10.9.1950.

¹⁴³ Dva dopisy. In: *Výtvarná práce*, roč. 14, č. 4 (1966), s. 1 a 6. Srv. ANG, f. Famíra, Emanuel, k. 37, sl. „Výtvarná práce. Famíra Chalupěckému a Chalupěcký Famírovi“.

Detail modelu k sousoší, které mělo znázorňovat střet četnictva s demonstranty v období první republiky. Emanuel Famíra zamýšlel touto dramatickou kompozicí nahradit zbouraný Stalinův pomník na pražské Letenské pláni (začátek šedesátých let)

kde se řeší vše“.¹⁴⁴ Vrací se tak k ideové tezi svých *Protikladů v umělecké tvorbě*, ve kterých po válce napsal, že umělecké dílo je hodnotné pouze za podmínky, že má co říci společnosti.¹⁴⁵ Famíra stále považuje tento svůj „manifest“ za natolik zásadní, že neváhá zaslat jeho výtisk rakouskému marxistickému estetikovi Ernstu Fischerovi, jehož esej *O nezbytnosti umění* si na jaře 1964 se značným zájmem přečetl.¹⁴⁶ Fischerovy závěry shledává takřka identické se svými, byly jen, jak si zapisuje do svého deníku, „na vyšší intelektuální úrovni“.¹⁴⁷ Ani zájem o teoretické postuláty Ernsta Fischera tak nepřiměje Famíru ke znatelnému korigování vlastního ideologického postoje a stěží může zakrýt, že se s nimi ocitl ve zřetelné izolaci.

¹⁴⁴ Tamtéž.

¹⁴⁵ FAMÍRA, E.: *Protiklady v umělecké tvorbě*, s. 116 (viz pozn. 106).

¹⁴⁶ Viz FISCHER, Ernst: *O nezbytnosti umění*. Praha, Orbis 1962 (vydání v novém překladu: Praha, Svoboda 1967).

¹⁴⁷ ANG, f. Famíra, Emanuel, k. 4 (nové kartony), sl. „Deníky“, Deník 1964, zápis z 22.3.1964.

V protiproudu pražského jara

Na základě dosavadního výkladu Famírovy kariéry a osobní historické zkušenosti můžeme dojít k závěru, že jeho životopis je vytyčen dvěma milníky: dynamickou revoluční aktivitou, vrcholící v polovině krizových třicátých let, a nepopiratelnou izolací, narůstající od poloviny let šedesátých, ať už ji vnímáme jako jeho vlastní uzavírání před změnami doby, či naopak jako ostrakizaci ze strany společnosti, jak ji prožíval sám Famíra. Lze-li spatřovat pomyslný vrchol jeho životního „oblouku“ v rozmezí let, kdy v československém prostředí byla uplatňována stalinská doktrína, bylo by velmi snadné nahlížet důvod jeho odmítavého postoje k reformnímu procesu jako obyčejnou zahořklost muže, který nebyl schopen dostatečné reflexe společenského dění. Podobně by pak bylo možné vnímat Jodasovu skupinu jako celek. Jak se ale pokusím ukázat na následujících řádcích, byl by to náhled až příliš zjednodušující.

Jestliže v řadách samotného vedení KSČ byli komunisté, kteří ke značně skeptickému či odmítavému stanovisku vůči „obrodnému procesu“ dospěli až během jarních či letních měsíců roku 1968, zaskočení náhlou liberalizací médií a jejich často útočnou rétorikou,¹⁴⁸ nebyl to případ Emanuela Famíry, který v podstatě od počátku stál na opačných pozicích než Dubčekovo stranické křídlo a jeho poměrně dalekosáhlé reformní snahy pokládal za zhoubné. Tento postoj vycházel z jeho životní zkušenosti, ideového přesvědčení i některých charakterových znaků.

Takovým znakem byl například jeho antiintelektualismus. Cítil odpor vůči veřejné, politicky angažované roli intelektuálů, která byla nápadným projevem současného společenského vření. K jejich idealismu byl Famíra silně skeptický a chápal jej v zásadě jen jako zástěrku pro uspokojení osobních ambicí. Nevěřil například, že by spisovatel Ladislav Mňačko svými *Opožděnými reportážemi* sledoval „pocitivé cíle“.¹⁴⁹ Nabýval též dojmu, že „intelektuálové Stranu fackují“, a stěžoval si na soustavný tlak, s jehož pomocí tisk ovlivňoval veřejné mínění.¹⁵⁰ Famíra byl vůči aktivitám intelektuálů obezřetný zejména od března 1968, poté co se československý tisk přeměnil na takřka nezávislý informační kanál. Jeho stanovisko se v tomto ohledu velmi podobalo postoji, který k veřejnému angažmá médií zaujalo konzervativní křídlo KSČ okolo tajemníka ústředního výboru Vasilu Biřáka, jakkoli je soukromě komentoval ještě útočněji a vulgárněji.

Když v první polovině září 1968 Ústav pro uměleckou výchovu (*Institut für Kunsterziehung*) Humboldtovy univerzity v Berlíně vyslovil Famírovi uznání za to, že s „nasazením života“ oddaně bránil věc proletářského internacionalismu,¹⁵¹ formuluje adresát svou odpověď jakožto hodnocení polednového vývoje. Šlo prý o sled událostí,

148 Viz Plenární zasedání Ústředního výboru KSČ 29. května – 1. června: Zpráva ze třetího dne zasedání ÚV KSČ, 31. května. In: *Rok šedesátý osmý v usneseních a dokumentech ÚV KSČ*. Praha, Svoboda 1969, s. 168.

149 ANG, f. Famíra, Emanuel, k. 4 (nové kartony), sl. „Deníky“, Deník 1964, zápis z 10.4.1964.

150 *Tamtéž*, Deník 1966, Úvaha pro rok 1966.

151 *Tamtéž*, k. 53/8, sl. „Televizní vystoupení 27.5.68. Berlín – ohlas Institutu pro uměleckou výchovu Humboldtovy univerzity v Berlíně“, dopis Ústavu pro uměleckou výchovu Humboldtovy univerzity Emanuelu Famírovi. Východoněmecká akademická instituce zde

kteřé měly zdánlivě pokrokový charakter „všestranné a všelidové demokracie a svobody slova“, ovšem naneštěstí přerostly do nikým nekontrolovaných projevů médií.¹⁵² Poznámky v jeho deníku ovšem hovoří ostřejším jazykem. Novináře tituluje jako „intelektuální verbež“, snažíci se o nastolení reformního modelu za každou cenu.¹⁵³ Zejména se vyhraňuje vůči redakčnímu okruhu *Literárek*, které prý „nešlo číst“.¹⁵⁴

Pokud pražské jaro vneslo do veřejného prostoru impuls pro revitalizaci některých intelektuálních proudů, vynikal mezi nimi jeden, vůči kterému měl Famíra zvláštní potřebu se vymezit. Jedenáctého května 1968 si čtenáři, kteří si toho dne zakoupili *Rudé právo*, mohli na druhé straně výtisku přečíst nenápadnou výzvu. Filozof a básník Zbyněk Fišer (Egon Bondy), jehož podpis se pod otištěným stanoviskem vyjímal na prvním místě, volal spolu s malou skupinou ostatních signatářů po vytvoření nezávislé „levicové platformy“, která měla umožnit plodnou diskusi mezi levicí marxisticko-leninskou a nemarxistickou.¹⁵⁵

Famíra celý záměr hodnotí až s určitým časovým odstupem, po srpnové invazi vojsk Varšavské smlouvy. Zpětný pohled vnáší do celé věci netradiční perspektivu. Hovoří-li Famíra s odkazem na Fišera o stanovisku levice, sám je vnímá jako organicky spojené s textem manifestu „Dva tisíce slov“, který ovšem publikoval Ludvík Vaculík nezávisle na Bondyho názorech. Z oněch dvou tisíc slov je pro Famíru plných 1950 zbytečných, ta zbývající označuje za „50 slov kontrarevoluce“.¹⁵⁶ Fišer pak svým způsobem podle něj neudělal nic jiného, než že těchto padesát slov rozpracoval do podoby jakési „ušlechtilé teorie“, která by však při své aplikaci způsobila rozklad každého státu.¹⁵⁷ Obě iniciativy dohromady Famíra vnímá jako „dokonalou intelektuální anarchii“, která neznamená jen demontáž socialistického zřízení, ale faktickou destrukci státního pořádku jako takového.¹⁵⁸

A podobnou optikou Famíra posuzuje celý proces, který se v Československu odehrával mezi lednem a srpnem 1968, s určitými přesahy až do posrpnového období – jako „generální intelektuálskou ofenzivu na socialismus“.¹⁵⁹ Její organizaci pak měly na starosti „nejreakčnější elementy“ a nebylo třeba si dělat iluze, co by jejich úspěch přinesl: „Teď mlčet znamená hodit 40 let života do hajzlu!“ zapisuje si Famíra bojovně do deníku.¹⁶⁰

Jakkoli měly tyto averze vůči intelektuálům svůj počátek již ve Famírově mládí, kdy se poprvé vymezil vůči surrealismu, dostávají v šedesátých letech nový impuls prostřednictvím reflexe světového dění a reakce na aktuální vývoj studené války.

komentovala některé mediální výpady, které se vůči Famírovi snesly, poté co v televizním vystoupení 27. května obhajoval ortodoxní stranickou linii.

152 *Tamtéž*, dopis Emanuela Famíry Ústavu pro uměleckou výchovu Humboldtovy univerzity.

153 *Tamtéž*, k. 4 (nové kartony), sl. „Deníky“, Deník 1968, zápis ze 4.9.1968.

154 *Tamtéž*, zápis z 12.5.1968.

155 Prohlášení a výzva. In: *Rudé právo* (11.5.1968), s. 2.

156 ANG, f. Famíra, Emanuel, k. 53, sl. „Dopis soudružce Věře Krškové“, 19.11.1968.

157 *Tamtéž*.

158 *Tamtéž*.

159 *Tamtéž*, k. 4 (nové kartony), sl. „Deníky“, Deník 1968, zápis z 24.5.1968.

160 *Tamtéž*.

Emanuel Famíra v interiérech Střední odborné školy výtvarné v Praze (po roce 1958)

Mezinárodní politiku Famíra sledoval, přestože její ohlasy netvoří převážnou část jeho deníkových zápisů. Z jeho poznámek lze postřehnout, že se příležitostně zajímal o dění na Kubě. Znepokojoval jej narůstající konflikt mezi Fidelem Castrem a sovětským stranickým vedením, který v lednu 1968 eskaloval zatčením sedmačtyřiceti členů Komunistické strany Kuby, obviněných ze snahy svrhnout Castra za pomoci sovětské tajné služby.¹⁶¹ Přechodná krize svědčila o silném vlivu Che Guevarovy představy světové revoluce na Castrovo myšlení. Jak se značnými rozpaky zjišťoval východoněmecký korespondent v Havaně, představa vítězného marše socialistických sil napříč kontinenty imponovala Castrovi natolik, že opomíjel hrozbu globální vojenské konfrontace se Západem.¹⁶² „Quo vadis, Castro?“ zapsal si do deníku 16. února 1968 Emanuel Famíra, zjevně v nemenších rozpacích.¹⁶³

Nelze jednoznačně posoudit, nakolik tenze v kubánsko-sovětských vztazích vskutku ovlivnily Famírovu osobní postoj k pražskému jaru. Sám byl do té míry zaujat domácím děním, že havanským událostem nevěnoval soustavnější pozornost. Je ale jisté, že autonomní tendence v rámci socialistického tábora považoval za bezpečnostní riziko, které mohlo eskalovat až do restaurace kapitalismu.

¹⁶¹ Viz VOLKER, Skierka: *Fidel Castro: A Biography*. Cambridge, Polity Press 2004, s. 188.

¹⁶² *Tamtéž*, s. 186.

¹⁶³ ANG, f. Famíra, Emanuel, k. 4 (nové kartony), sl. „Deníky“, Deník 1968, zápis z 16.2.1968.

Jedním z milníků zahraniční politiky Spojených států v době studené války byla Johnsonova doktrína. Prezident Lyndon B. Johnson ji formuloval poté, kdy americké vojenské síly pohotově zasáhly na přelomu dubna a května 1965 na půdě Dominikánské republiky. Američané byli prezidentem ujištěni, že tam, kde jsou bezprostředně ohroženy „principy a hodnoty amerických republik“, je třeba vojensky zasáhnout bez diplomatických průtahů.¹⁶⁴

Johnsonova doktrína měla sice svůj bezprostřední politický dopad zejména na ty země, které mohly být ve smyslu mnohem starší Monroeovy doktríny vnímány jakožto výlučně americká sféra vlivu, její aplikací ale administrativa prezidenta Johnsona demonstrovala, že hodlá bránit šíření komunistických idejí i za cenu narušení územní integrity a politické suverenity vybraných států. Prizmatem zahraniční politiky států východního bloku nemuselo být přitom vždy evidentní, co považují Spojené státy za narušení své sféry vlivu a co již nikoli. Jinými slovy – byla to Johnsonova doktrína, která se s ohledem na zvyšující se napětí v Jihovýchodní Asii zdála vylučovat v dohledné době možnost dorozumění mezi supervelmocemi.

Mohlo by se zdát, že tento svět „velké politiky“ souvisel se životem a myšlenkami jednoho libeňského seniora, malíře a sochaře, jen velmi okrajově. Avšak při náhledu do Famírova deníku je ihned patrné, že striktně bipolární optika, s níž vnímal mezinárodní politiku, determinovala i jeho vztah k bouřlivým měsícům roku 1968 v Československu.

Když nedlouho po vpádu vojsk předseda Svazu československo-sovětského přátelství Zdeněk Fierlinger žádal jménem této organizace stažení sovětských vojsk, Famíra tento jeho krok velmi ostře zkritizuje – stažení vojsk by za dané mezinárodní situace prý mělo za následek jen bezprostřední obsazení Československa západoněmeckou a americkou armádou.¹⁶⁵ Podobným způsobem, navíc se sotva skrývaným náznakem paniky, se Famíra již dříve díval na vystoupení předsedy Národního shromáždění Josefa Smrkovského na masovém shromáždění ve Slovanském domě. Účast vysoce postavených funkcionářů na veřejné diskusi se zástupy občanů chápe jako „sebevraždu“ v situaci, kdy Státní bezpečnost není již dlouho akceschopná a generalita Spojených států je odhodlána zneužít vznikajícího chaosu k možnému obsazení země.¹⁶⁶

Ve vnitropolitické situaci nadto Famíra spatřuje plno „symptomů příprav“ k občanské válce.¹⁶⁷ O záměru vyvolat konflikt tohoto druhu nemůže být dle Famírova mínění pochyb, svědčí o tom rostoucí mediální tlak a s ním související občasně výhrůžky. Na takovou eventualitu se chce důsledně připravit. „Čistil jsem svůj revolver a činil i řadu jiných opatření, abych svůj život prodal co nejdražší,“ vzpomínal s odstupem více než jednoho roku od srpnové invaze v rozhovoru pro armádní tisk.¹⁶⁸

164 Viz DALLEK, Robert: *Flawed Giant: Lyndon Johnson and His Times 1961–1973*. Oxford – New York, Oxford University Press 1998, s. 265.

165 ANG, f. Famíra, Emanuel, k. 4 (nové kartony), sl. „Deníky“, Deník 1968, zápis z 24.5.1968.

166 *Tamtéž*, zápis z 15.3.1968.

167 *Tamtéž*, zápis z 20.3.1968.

168 Srv. ANG, f. Famíra, Emanuel, k. 38, sl. „Různé novinové články – interviewy“. Rozhovor vyšel v armádním časopise *A Revue* 30.11.1969 (přesnější údaje se mi bohužel nepodařilo dohledat).

Emanuel Famíra jako ředitel Střední odborné školy výtvarné v Praze při zhotovení svého kaligrafického podpisu (po roce 1958)

V této souvislosti vystupují na povrch obrysy Famírova názoru na způsob, jímž polednové komunistické vedení nahlíželo zločiny minulosti. Zatímco v návaznosti na činnost některých již dříve utvořených rehabilitačních komisí sílily na veřejnosti požadavky prošetřit případy zneužití práva v politických procesech z padesátých let a plně rehabilitovat jejich oběti, sám Famíra se domníval, že jediným důvodem, proč se kupříkladu pozůstali po bývalém generálním tajemníkovi strany Rudolfa Slánském dožadují jeho rehabilitace, je jejich snaha znovu získat ztracené postavení.¹⁶⁹ A byl-li Antonín Novotný tiskem i stranickými reformisty kritizován za nedostatečnou schopnost reagovat včas na nutnost změn ve smyslu závěrů třináctého sjezdu KSČ, vyvodil si z této skutečnosti, že bývalý prezident bude asi co nejdříve „poslán do kriminálu“.¹⁷⁰

Obzvláště silným zdrojem napětí mezi Famírou a intelektuálními protagonisty „obrodného procesu“ byla snaha přehodnotit některé postavy a momenty z historie předválečné republiky a z jejího kulturního dědictví. Toto úsilí se zvláště koncentrovalo na osobnost Tomáše Garrigua Masaryka.¹⁷¹ Pokusy o zařazení některých pasáží Masarykova filozofického odkazu do „ideového fondu“ humanitního socialismu či

169 *Tamtéž*, k. 4 (nové kartony), sl. „Deníky“, Deník 1968, zápisy z 11. a 12.3.1968.

170 *Tamtéž*, zápis ze 4.4.1968.

171 Srv. mj. MACHOVEC, Milan: *Tomáš G. Masaryk*. Praha, Svobodné slovo 1968.

snahy o nadstranickou a netřídní, objektivní kritiku tohoto odkazu však hrozily zřetelně relativizovat váhu Famírovy osobní dějinné zkušenosti a paměti. Centrálním rysem této osobní dějinné reflexe byla léta udržovaná aureola mučedníka prvo-republikové justice. Pokud by nyní polednové vedení strany oficiálně uznalo, že demokratický socialismus musí čerpat z pozitivních ideových zdrojů předválečné republiky, byla by tímto aktem nutně snížena váha oběti, kterou „staří komunisté“ přinášeli tváří v tvář právnímu řádu této republiky, byla by tím zpochybněna celá jedna etapa revolučního boje.

Patrně tato úvaha určovala povahu Famírova televizního vystoupení 27. května 1968 v pořadu „Kam spějeme?“. Na základě vzpomínek na vlastní věznění se zde otevřeně postavil proti domnělé glorifikaci první republiky.¹⁷² Po tomto televizním vystoupení se mu dostane nadšené podpory Josefa Jodase, souhrn reakcí v podobě telefonických výhrůžek anebo rozhořčených dopisů však svědčil o tom, že Famírova osobní dějinná zkušenost výrazně kolidovala s vlastními zkušenostmi především těch lidí, kteří byli v padesátých letech podrobena výslechům Státní bezpečnosti, věznění či jinak režimem poškozeni.¹⁷³ „Obrodný proces“ roku 1968 se zde odhaluje nikoli ve své „extatické“ rovině všeobecné touhy po demokratizaci a rozšíření občanských práv, ale daleko více jako reálný občanský střet, jako konfliktní interakce jedinců a rodin, malých sociálních jednotek, které ve svém jádru byly nositeli vzájemně diametrálně odlišné dějinné zkušenosti, čímž také reprezentovaly zásadně odlišná politická stanoviska a představy. Famíra sám tak zdaleka nebyl konfrontován jen s emocionálně vypjatou lidskou zlobou, ale především s jasným faktem, že jeho prožitek umělce-proletáře není identický s prožitky mnoha jeho spoluobčanů.

Byly to také pomyslné siločáry kolektivní paměti a z nich vyrůstající politické inklinace, jež do značné míry definovaly okruh lidí, kterým Famíra v letech 1968–1969 důvěřoval a s nimiž se stýkal. Od jara 1964 byl Famíra prokazatelně ve styku s Milošem Jakešem, který tehdy působil v různých stranických a státních funkcích (v letech 1966 až 1968 byl například náměstkem ministra vnitra). Napoprvé v něm nevidí žádný velký potenciál, nazývá jej „slepce s očima“,¹⁷⁴ postupem času ale nabývá přesvědčení, že přes osobní nedostatky je Jakeš oddaný věci socialismu právě oním způsobem, který sám považuje za správný, a jejich kontakty nabývají trvalé podoby. Užší vazby patrně pojily Famíru s Gustavem Radou, předsedou Městského národního výboru v Plzni, se kterým sdílí své obavy z dalšího politického vývoje.¹⁷⁵ K Plzeňsku měl Famíra vztah, pocházela odtud jeho první manželka¹⁷⁶ a právě v tomto regionu byl v obci Vranov-Břasy počátkem třicátých let instalován jeho pomník havířům. Tehdy si nejspíše Famíra utvořil určité vazby na zdejší komunistickou členskou základnu.

172 ANG, f. Famíra, Emanuel, k. 53, sl. „E. F. Dopis ministrovi Suchardovi“, s. 2.

173 *Tamtéž*, k. 38, sl. „Lynčujte mě, demokraté. Článek pro Tribunu“. Žádný takový Famírův článek ve stranickém periodiku *Tribuna* jsem ovšem v roce 1969 neobjevil; zřejmě mohlo jít o jeho dopis nebo jiný krátký ohlas zasláný do redakce.

174 *Tamtéž*, k. 4 (nové kartony), sl. „Deníky“, Deník 1964, zápis z 22.3.1964.

175 *Tamtéž*, k. 53, sl. „E. F. Dopis Gustavu Radovi, předsedovi MNV v Plzni“.

176 *Tamtéž*, k. 66, autobiografie *Doklady o životě*, sv. 1, s. 326.

Emanuel Famíra v ateliéru Střední odborné školy výtvarné v Praze (po roce 1958)

Rada navíc patřil k ortodoxnímu jádru neostalinistů a vyjadřoval znepokojení nad vzestupem sil, jejichž představitelé by si přáli návrat „buržoazní demokracie“.¹⁷⁷

Zajímavým způsobem je doložen styk Emanuela Famíry s dlouholetým ministrem zahraničí Václavem Davidem, který se po srpnu 1968 stal československým velvyslancem v Bulharsku. David byl také předválečným členem strany a odmítal „obrodný proces“. Nedlouho poté, kdy nastoupil do úřadu v Sofii, jej Famíra kontaktuje s žádostí o zorganizování tamní výstavy vlastních děl. Stěžuje si, že kvůli reformnímu procesu a mediálnímu tlaku nebyla realizována domluvená expozice jeho děl na Kubě, a kalkuluje s možností, že za změněné situace a díky pokračující konsolidaci domácích poměrů by nyní československým úřadům mohla přijít vhod propagace jeho jména v politicky konzervativním Bulharsku pod vládou Todora Živkova. Naléhá na Davida,

¹⁷⁷ Srv. McDERMOTT, K. – SOMMER, V.: „The Anti-Prague Spring“, s. 55 (viz pozn. 3).

aby se v rámci svých diplomatických aktivit za uskutečnění výstavy přimluvil, neboť by se to „mohlo hodit do krámu“.¹⁷⁸

Ostrá výměna názorů se naopak odehrála v korespondenci mezi Famírou a jiným předválečným příslušníkem komunistického hnutí i nadšeným budovatelem socialistického Československa, básníkem a novinářem Iljou Bartem. Přestože oba spojovala v tomto ohledu podobná životní orientace, Bart se díval na současnou situaci zásadně jinou optikou. Famíra mu v dopise z konce srpna 1969 při vlastním ohlédnutí zpět připomíná, že kapitalismus a socialismus představují již od roku 1917 dva zásadně odlišné, nepřátelské a nesmiřitelné zákopy, a varuje, že snaha mezi nimi pobíhat, „zvláště když se střílí“, se nevyplácí.¹⁷⁹ Oním pobíháním mezi palebnou linií myslel především aktivity těch intelektuálů, zejména spisovatelů, kteří na ideologický boj a údajnou nesmiřitelnost obou světových táborů zapomněli či rezignovali a nechali se – jak se domníval – lákat vidinou kariérních výhod v novém, polednovém socialismu. Bart důrazně oponoval. Své stanovisko hájil s poukazem, že charakter režimu Antonína Novotného a jeho mocenské manýry byly jen kapkou v „poháru idiotismu“.¹⁸⁰ Famírovi přitom osobně vytýkal zejména jedno – setrvalou neschopnost mezi intelektuály a jejich zájmy jakkoli rozlišovat, jejich paušální označování přívlastkem „oni“ jako síly cizí a nepřátelské. Snažil se ve své odpovědi Famíru přesvědčit, aby se konečně pokusil zaujmout diferencující přístup; sám připouštěl, že Ladislavu Mňačkovi či Pavlu Kohoutovi může jít jen o kariéru a slávu, hájil však zejména Ludvíka Vaculíka. Tomu podle něj šlo o věc socialismu, a na to by Famíra neměl zapomínat.¹⁸¹

Tato „raně normalizační“ soukromá debata mezi někdejšími účastníky revolučního hnutí, jejichž pozice se za pražského jara zcela vzdálily, mnohé vypovídá o obrazu světa, který si vstřípil Famíra. V jeho mysli zůstal svět stále bojištěm, kde bylo v ideologických a politických otázkách nezbytné řídit se direktivou, a nikoli vlastním nezávislým úsudkem. Právě na jeho neschopnost pochopit přínos intelektuální tvůrčí činnosti pro rozvoj socialismu Ilja Bart poukazoval a jeho vizi světa, rozděleného nepřátelskými zákopy, označil ve své odpovědi dokonce za „psychopatický exces“, hodný zásahu psychiatra.¹⁸²

Snad s ohledem na vzrůstající obavu z možnosti válečného konfliktu, do něž by polednové dění mohlo vyústit, ať už by měl podobu vnější invaze ze Západu, či domácí ozbrojené konfrontace mezi antagonistickými zájmovými skupinami, byl pravděpodobně jedinou osobností v době pražského jara, která se těšila Famírově plné důvěře, prezident a generál Ludvík Svoboda. Kromě něj byl ochoten respektovat s určitými výhradami ještě tajemníka Ústředního výboru KSČ Vasilu Biřáka a předsedu vlády

178 ANG, f. Famíra, Emanuel, k. 53, dopis Emanuela Famíry Václavu Davidovi z 6.1.1969. O této zamýšlené výstavě se mi nepodařilo najít žádnou jinou zmínku. Je tedy možné, že se nakonec neuskutečnila.

179 *Tamtéž*, k. 53, sl. „Ilja Bart, portrét roku 1969“, dopis Emanuela Famíry Iljovi Bartovi z 30.8.1969.

180 *Tamtéž*, odpověď Ilji Barta Emanuelu Famírovi ze 7.9.1969.

181 *Tamtéž*.

182 *Tamtéž*.

Emanuel Famíra při společenském rozhovoru v době svého pedagogického působení (první polovina šedesátých let)

Oldřicha Černíka.¹⁸³ Byl to pro něj právě Svoboda, kdo v krizové situaci dokázal přednést „státnicky i vojensky rozumně podloženou řeč“, v evidentním kontrastu k „nicneříkajícím“ stanovisku Alexandra Dubčeka.¹⁸⁴ Neobvyklá popularita prvního tajemníka komunistické strany vzbuzovala od počátku Famírovu krajní skepsi, dokonce Dubčeka již na počátku roku 1968 obvinil ze snahy o budování vlastního kultu osobnosti.¹⁸⁵ Svým celkovým politickým a názorovým profilem nepřestal Dubček Famíru již nikdy iritovat. Vnímal ho jako reprezentativní tvář slovenského křídla komunistické strany, který stanul v čele bezprecedentního útoku na politickou autoritu a postavení prezidenta Antonína Novotného.¹⁸⁶ S odkazem na průběh lednového zasedání Ústředního výboru KSČ ponechal Famíra ve svém deníku jistý prostor domněnkám, jež stavěly na předpokladu krajního slovenského separatismu. Po Praze prý kolovala zvěst, že se Slováci chtějí „odtrhnout“, čemuž měl pod pohrůžkou vojenské invaze zabránit sám Leonid Brežněv.¹⁸⁷ A právě v období takovýchto politických turbulencí byl pro Famíru Ludvík Svoboda ve vrcholné funkci prezidenta zárukou, že je „situace z velké míry

183 *Tamtéž*, k. 4 (nové kartony), sl. „Deníky“, Deník 1968, zápis z 1.8.1968.

184 *Tamtéž*, zápis z 28.8.1968.

185 *Tamtéž*, zápis z 12.1.1968.

186 *Tamtéž*, zápis z 15.3.1968.

187 *Tamtéž*, zápis z 5.1.1968.

zachráněna“.¹⁸⁸ Evidentním respektem vůči jeho osobě nešetřil ani v posrpnových časech; Svobodu dokonce vnímal jako jediného politika, který hrál „čistou hru“.¹⁸⁹

S odkazem na údajnou Brežněvovu hrozbu, která se o řadu měsíců později stala realitou, je zapotřebí říci, že Famíra byl invazí zcela zaskočen. Pouhé tři dny před vpádem vojsk adresuje totiž do rukou konzervativního člena stranického vedení Oldřicha Švestky dopis, který označuje za svůj „politický testament“. Vyjadřuje v něm otevřené pochyby, zda za „nových dubčekovských okolností“ má smysl i nadále být komunistou.¹⁹⁰ Vlastní „boj“ proti reformistům tedy zjevně považoval za prohraný.

O tři dny později je Famíra překvapen realitou invaze, sledem událostí, o jejichž přesném významu však v ovzduší střelby a pouličních konfrontací nemá hned jasnou představu. Jeho sympatie však určitě nejsou na straně protestujících – ulice se podle jeho názoru zmocnily „nacionálně-šovinistické živly“.¹⁹¹ Později bude tyto „živly“ titulovat jako „vlajkaře“, se zjevným poukazem na politické dění roku 1938.¹⁹²

Invaze však v žádném ohledu neznamená pro Famíru tlustou čáru, za níž by se politický život ze dne na den uklidnil a která by jasně definovala postavení nových vítězů a nových poražených. Situace je pro něj o to méně jasná a rozhodnutá, nakořím zaplavila zemi vlna „všenárodní politické blbosti“, vyznačující se všeobecným odporem vůči všemu sovětskému.¹⁹³ Vidí však ve skutečnosti invaze alespoň záruku stabilizace poměrů, ve kterých již eskalace dění do podoby očekávaného občanského konfliktu nebude možná a v nichž už nebude hrozit nebezpečí „starým“ komunistům.

Osobní angažmá Emanuela Famíry v posrpnovém politickém dění jsem nastínil již v úvodu této studie. Jeho vystoupení v sále libeňské Čechie jen dále vystupňovalo už tak silný antagonismus mezi ním a částí proreformně naladěné populace. Přesto jej v listopadu 1968 studenti zvou mezi sebe k diskusi. Odmítá.¹⁹⁴ I nadále má pocit, že spolu s „jodasovci“ bojuje „lukem proti atomovým bombám“ v podobě rozhlasu a televize.¹⁹⁵ V tomto – jak se domnívá – nerovném boji hraje od prvních dní invaze s prosovětskou kartou. Nabízí svůj byt jako distribuční středisko žurnálu *Zprávy*, který plní roli informačního kanálu sovětské propagandy.¹⁹⁶ Následek takového počínání na sebe ale nenechá dlouho čekat a napsal „Smrt ruským fízlům!“ se na dveřích Famírova bytu objevil pravděpodobně několikrát.¹⁹⁷ Brzy je tak začnou střežit příslušníci Státní bezpečnosti za asistence Lidových milic.¹⁹⁸ Vánoce roku 1968 se pro Emanuela Famíru nesou ve znamení čehokoli jiného, jen ne svátečního smíření.

188 *Tamtéž*, zápis z 30.3.1968.

189 *Tamtéž*, zápis z 3.9.1968.

190 *Tamtéž*, k. 4 (nové kartony), dopis Emanuela Famíry Oldřichu Švestkovi z 18.8.1968.

191 *Tamtéž*, sl. „Deníky“, Deník 1968, zápis z 21.8.1968.

192 *Tamtéž*, zápis z 28.10.1968.

193 *Tamtéž*, zápis ze 4.9.1968.

194 *Tamtéž*, zápis z 20.11.1968.

195 *Tamtéž*, zápis z 3.11.1968.

196 Viz JODAS, J.: Až do posledního dechu, s. 12 (viz pozn. 97).

197 ANG, f. Famíra, Emanuel, k. 4 (nové kartony), sl. „Deníky“, Deník 1968, zápis z 12.11.1968.

198 *Tamtéž*, zápis z 5.12.1968.

S konsolidací poměrů se ale jeho osobní vyhlídky ocitají na pevnější půdě. Navštěvují jej novináři, mezi nimi reportér amerického komunistického deníku *The Morning Star*.¹⁹⁹ Během řady interview má možnost vrátit se opakovaně k událostem předěšlých měsíců a uspořádat si vlastní pohled na celé bouřlivé období pražského jara. Restituovaná ortodoxie moci v podobě čerstvě nastoleného „normalizačního“ režimu chystá pro obhájce dogmatické linie určitou satisfakci. V Moskvě se připravuje u příležitosti jeho blížících se sedmdesátých narozenin velká jubilejní oslava – paradoxním řízením osudu se ale Famíra tohoto svého triumfu, jímž by alespoň symbolicky došla svého naplnění dávná Piscatorova nabídka, nedožil. Umírá 6. ledna 1970, v dubnu následujícího roku je mu udělen *in memoriam* za celoživotní dílo Řád Klementa Gottwalda.²⁰⁰ Oceněním jako kdyby „normalizační“ režim, usilující vyrovnat se kategoricky s otřesy pražského jara, přiřkl Emanuelu Famírovi jistou aureolu mučednictví.

Famírův Bitterfeld

Kým ale byl v kontextu českých dějin dvacátého století muž, který své lidské a politické zrání započal roku 1918 daleko na Slovensku s puškou v ruce, idealisticky oddaný snu o Masarykově republikánském a demokratickém projektu československého státu, aby jej záhy a nadosmrti vyměnil za vizi všelidské spravedlnosti v beztrždní společnosti? Umělec, který celou svou tvorbu spojil s komunistickou stranou a budováním socialismu, aby dospěl k hořkému životnímu epilogu, naplněnému skepsí k reformnímu projektu socialismu s lidskou tváří a poznamenanému bytostnou nedůvěrou k tužbám valné části intelektuálů? Můžeme jeho roli hodnotit jednoznačně? Jak kategoricky ostré mohou být případné hrany vynášených soudů?

Na jedné straně tu figuruje hodnocení Famíry jako „proletářského všemělů“, jak jej tituloval teatrolog Jindřich Černý.²⁰¹ Tedy ve své podstatě diletanta, jehož souhrn příhodných okolností a známostí s politickými představiteli vynesl v jisté dějinné chvíli na výsluní oficiálně podporovaného kulturního proudu a který poté, když revoluce – étos kdysi protežovaného socialistického realismu pohasl, ocitl se sám na okraji umělecké scény. V těchto obrysech vystupuje Famíra jako dogmatik, stalinista, „starý bolševik“ a konzervatívec, závislý na protekci mocných kulturních funkcionářů, jako byl Václav Kopecký nebo Ladislav Štoll.

Je tu ale i jiný Famíra. Ten, v jehož malbách viděl marxistický historik Václav Husa „prostotu obrazů Rousseauových“ a domníval se, že v nich vyrůstá „dělnictví nové krásy“.²⁰² Mladý divadelní režisér, jehož nepřiliš štědře dotovaným, ale snad proto tím více radikálním a působivým inscenacím přihlížel se zaujetím Erwin Piscator. Šéf baletní scény Národního divadla, kteroužto roli organizačně nezvládl, navzdory tomu

199 *Tamtéž*, k. 38, sl. „Lynčujte mě, demokraté“, článek pro *Tribunu*.

200 *Viz Zasloužilý umělec Emanuel Famíra, nositel Řádu práce: Obrazy a sochy. Praha, duben–květen 1976*. Katalog výstavy, texty Jiří M. Boháč. Praha, Středočeská galerie 1976.

201 ČERNÝ, J.: *Osudy českého divadla po druhé světové válce*, s. 46 (viz pozn. 100).

202 ANG, f. Famíra, Emanuel, k. 66, autobiografie *Doklady o životě*, sv. 1, s. 366.

ovšem s úspěchem inscenoval například *Rudý mák* sovětského skladatele Rejngolda Gliera.²⁰³ Malíř a sochař, který nazýval Augusta Rodina bohem a na schůzích komunistického „agitpropu“ obhajoval impresionistickou tradici jako nezbytnou a přínosnou, zatímco někteří jeho radikální kolegové by ji rádi vytrhli z kořene a v revolučním zápalu odsoudili jakožto buržoazní a úpadkovou.²⁰⁴ A také člověk, který mocenský boj na nejvyšších postech sledoval se skepsí a hořkostí.²⁰⁵

Do posledních okamžiků svého života věřil, že komunisté jsou „jediní lidé, kteří chtějí proměnit Zemi ve velkou sounáležitost“, jediní, kteří skutečně věří v ryzí sociální spravedlnost bez etnických hranic a v pokrok s touto spravedlností spojený.²⁰⁶ Planeta Země, varoval Famíra, nesmí být nikdy řízena „logikou lidské malosti“, tedy ani slepou osobní ctižádostí. V opačném případě jí hrozí, že v hodině osudového apokalyptického rozřešení lidských svárů „vystříkne své oceány do prostoru a s nimi všechen život“.²⁰⁷ Děsivé vize atomové války a světového konfliktu se Famíra nepřestal obávat. Věřil, že ve světě manichejského střetu ideologií a velmocí je jedinou konstantou, která spolehlivě odlišuje člověka jako druh *Homo Sapiens* od animální pospolitosti, nezvratná víra v ideu smyslu lidské existence.²⁰⁸ Pokud označoval celý polednový vývoj československé politické scény za „jeden z největších podvodů v dějinách našeho socialismu“,²⁰⁹ nebylo to snad jen proto, že by se ve svém libeňském zázemí tak obával o legitimitu a další působnost svého uměleckého odkazu, ale také proto, že „obrodný proces“ zpochybnil jednou dosažené jistoty a otevřel z jeho pohledu Pandořinu skříňku mnoha dříve skrývaných osobních ctižádostí, ambicí, nároků a požadavků, vzešlých jak od entuziastických jedinců, tak od nově se formujících občanských skupin. Pociť, že se tisk, osvobozený od cenzury, může stát reálnou platformou pro nově probuzenou občanskou aktivitu (jak to formuloval manifest „Dva tisíce slov“), byl sice jedním z výrazných rysů a nosných pilířů pražského jara, v očích Emanuela Famíry však taková názorová diverzita vrážela dýku do zad myšlenky humanity a míru, jak ji pro něj ztělesňoval cele a jediné Sovětský svaz.

Tážeme-li se s tímto vědomím, zda lze Emanuela Famíru označit jako stalinistu – což je otázka, kterou lze vztáhnout i na politickou definici Jodasovy skupiny jako celku – měli bychom zejména zohlednit skutečnost, že Famíra byl ideovým dědicem a politickým dítětem revolučních tužeb a napětí třicátých let. Jeho ideové a politické přesvědčení nabývalo pevných kontur v době, kdy značná část levicové inteligence tušila na horizontu událostí konečný střet mezi konzervativními silami reakce a socialistickými silami pokroku – silami včerejška a zítřka, jak to vystihl vzpomenuť spisovatel Jaroslav Kratochvíl.

203 Viz ČERNÝ, J.: *Osudy českého divadla po druhé světové válce*, s. 118.

204 ANG, f. Famíra, Emanuel, k. 1 (nové kartony), sl. „Deníky“, Deník 1950, zápis z 29.3.1950.

205 *Tamtéž*, zápis z 2.7.1950.

206 *Tamtéž*, k. 53, sl. „E. F. Klubu přátel Leninského svazu mladých Hradec Králové“, dopis Emanuela Famíry Klubu přátel Leninského svazu mladých v Hradci Králové z 5.10.1969.

207 *Tamtéž*.

208 *Tamtéž*.

209 *Tamtéž*, k. 53, sl. „Famíra – Hrbkovi“, dopis Emanuela Famíry ministru školství Jaromíru Hrbkovi z 28.8.1969.

Momentka z pozdního období Famírovy kariéry (polovina šedesátých let)

Pro vstup do KSČ se Famíra rozhodl v době, kdy světovým komunistickým hnutím hýbala otázka takzvaného sociálfašismu. Tezi, že sociální demokracie svým reformismem ve skutečnosti slouží politickým cílům reakční buržoazie, že je povinností komunistů proti tomuto souručenství bojovat a poté nastolit revoluční cestou spravedlivý svět socialismu, vyhlásila Komunistická internacionála na počátku třicátých let a její vliv byl silný především mezi německými komunisty.²¹⁰ Ač byl kurz boje proti „sociálfašismu“ poměrně záhy vystřídán zcela odlišnou direktivou a apelem na vytváření širokých „lidových front“ proti fašismu, byla to právě představa „sociálfašismu“ jako smrtelné hrozby, která dlouhodobě determinovala Famírovo subjektivní hodnocení politických událostí. Přispíval k tomu i fakt, že sám byl v kritické době poloviny třicátých let vězněn.

Jak zdůraznil americký historik Paul Le Blanc, třicátá léta byla dekádou, kdy stále rostoucí počet intelektuálů cítil, že jejich místo v boji proti fašismu nabývá na hodnotě

²¹⁰ Viz WEBER, Hermann – DRABKIN, Jakov – BAYERLEIN, Bernhard H. (ed.): *Deutschland, Russland, Komintern*, sv. 2: *Dokumente (1918–1943)*. Berlin, Walter de Gruyter 2015, s. 717, dokument 234 – Brief des Mitteleuropäischen Ländersekretariats der Komintern an das ZK-Sekretariat der KPD über den „Sozial-“ und den „Nationalfaschismus“.

a váze, když své veřejné působení spojí se členstvím v komunistické straně.²¹¹ Nadto byla obecná společenská atmosféra ovlivněna stoupajícím počtem těch, kteří bez ohledu na vlastní bezpartijnost zpochybňovali stávající mocenské struktury.²¹² V tomto smyslu byl Famíra součástí globálního hnutí. V době jeho vězeňské zkušenosti, okolo roku 1935, inscenoval americký dramatik Clifford Odet hru *Waiting for the Lefty* (Čekání na levici), která využívala podobně jednoduchých a efektivních jevištních prostředků, s jakými se setkáváme v tehdejších Famírových režijních inscenacích. Při jednom představení došlo dokonce ke spontánní demonstraci publika.²¹³ O vztahu Famíry k německému revolučnímu divadlu nelze pochybovat už vzhledem k jeho kontaktům s Erwinem Piscatorem. Krátce řečeno – v polovině třicátých let patřil Famíra k vitálnímu proudu evropské a světové kultury, který sám sebe definoval jako radikální a progresivní a který byl s ohledem na dobovou politickou konstelaci „přirozeně“ komunistický. Jakkoli uvnitř tohoto proudu koexistovaly vzájemně soupeřící a protichůdné názorové skupiny a vlivy, pocit identifikace s komunistickou myšlenkou a její bojovou terminologií byl všem, kteří se s oním proudem politicky ztotožnili, společný. Pod jednou zástavou se tak bez ohledu na vzdálenost prostoru shromáždily osobnosti jako Henri Barbusse, Bertolt Brecht, Diego Rivera, Vítězslav Nezval či právě Emanuel Famíra.

Politické události padesátých let měly v Československu za následek bezpříkladnou destrukci právě tohoto pocitu ideové a generační spřízněnosti. Stalinova teze o potřebě hledat „třídního nepřítele“ přímo v řadách strany znamenala bezohledný řez, který z ní vyvrhl „ty druhé“ – funkcionáře či intelektuály, kteří se údajně zpronevěřili a stali se pak oběťmi ideologických kampaní, či dokonce stalinistické justice, jejichž rozsudky platili krutou daň za svůj idealismus.

Sám Famíra nesl tyto události s nelibostí. Uvědomoval si, že v politické atmosféře strachu jsou lidé nuceni stavět se vůči komunistické straně do pozice „poslušných služebníků“, jejichž přirozenou reakcí pak bude touha po odvetě. Mocenský boj v nejvyšších patrech politiky pak vnímal jako „infekční chorobu začínajícího socialismu“.²¹⁴ Politické procesy padesátých let pro něj byly „politickou tragédií“ – nikoli však proto, že by byli jejich aktéři odsouzeni neprávem, ale proto, že tím utrpělo renomé strany.²¹⁵ Osobně nebyl nikdy konfrontován s praktikami československé stalinistické justice, takže rovněž nikdy nezpochybňoval politickou linii Klementa Gottwalda a Václava Kopeckého. Obviněním vzneseným vůči „protistátnímu spikleneckému centru“ upřímně věřil; ostatně vůči Rudolfu Slánskému choval zjevné antipatie a ve svém deníku komentoval údajně škodlivou činnost „frakce Slánský – Švermová“.²¹⁶ Cítil

211 LE BLANC, Paul: *Marx, Lenin and the Revolutionary Experience: Studies of Communism and Radicalism in the Age of Globalization*. New York, Routledge 2006, s. 157.

212 *Tamtéž*, s. 154.

213 *Tamtéž*, s. 160.

214 ANG, f. Famíra, Emanuel, k. 1 (nové kartony), sl. „Deníky“, Deník 1950, zápis z 24.6.1950.

215 *Tamtéž*, k. 53, sl. „Dopis Mudr. Oldovi Starému“, dopis Emanuela Famíry Oldřichu Starému z 23.11.1968.

216 *Tamtéž*, k. 1 (nové kartony), sl. „Deníky“, Deník 1952, zápis z 21.1.1952.

Vernisáž výstavy obrazů Emanuela Famíry (třetí zleva) ve Varšavě (květen 1967)

se přitom jako pouhý pozorovatel událostí, který chce „stát vždy tam, kde to stát a národ potřebuje“.²¹⁷

Výrazně duální vidění světa, které si osvojil v době, kdy byla aktuální teze o boji proti „sociálfašismu“, a ve kterém se dále utvrdil během padesátých let, Famíra nikdy pod tlakem vnějších okolností nerevidoval. Jak poznamenal v rozhovoru krátce před svou smrtí, boj dvou vzájemně antagonistických sil neustane, dokud bude svět politicky rozdělený.²¹⁸ Může se zdát paradoxní, že symbolickým a vysněným vzorem světa zítřka pro něj zůstával Sovětský svaz, přestože tuto zemi nikdy nenavštívil. V říjnu 1918 jako sotva dospělý mladík věřil v „sociální spásu humanistů“,²¹⁹ ale pod tíhou vlastní deziluze z poválečného vývoje to byla ruská říjnová revoluce, která mu otevřela zcela novou perspektivu a poskytla „první jasnou odpověď“ na všechny zmatené otázky o sociální spravedlnosti.²²⁰ V jejím duchu nacházel i další zásadní odpovědi a – na rozdíl od řady svých soupeřů – se s nimi spokojil po celý život.

V takové optice zůstával mimo kritiku také zločinný ráz stalinské epochy. Hovořit o Stalinových čistkách a zločinech bylo podle Famíry „negramotností“, pokud to

217 *Tamtéž*, Deník 1950, zápis z 31.12.1950.

218 *Tamtéž*, sl. „Různé novinové články a interview“, rozhovor pro časopis *A Revue*, 30.11.1969, s. 3 (viz pozn. 168).

219 *Tamtéž*, k. 36, „Pro rozhlas E. F. 1961“.

220 *Tamtéž*, k. 38, sl. „Interview – odpověď na anketní otázky časopisu ‘Svět socialismu’“, 13.8.1969.

znamenal opomenout jeho úlohu při porážce nacistického Německa.²²¹ Zásluha na konečném vítězství nad hrozbou nacismu v jeho očích zastiňovala i nejhorší teror z druhé poloviny třicátých let. Tuto představu ostatně Famíra plně sdílel s novým sovětským vedením Leonida Brežněva.²²²

Za jakých okolností a z jakých důvodů narůstalo během šedesátých let odcizení mezi Famírou a proreformní částí stranického vedení a inteligence, jsem již popsal. Dobově populární rétorika vědeckého a racionálního řízení, rezignace na základní principy kdysi nedotknutelného postulátu třídního boje, stále otevřenější diskuse o praktické podobě všelidové socialistické demokracie, jejíž právní a kulturní rámec měl být ideálně napájen z nestranného zhodnocení pozitivních stránek minulosti, a s tím související představa „spirálovitého“ vývoje svébytné československé cesty k budoucím formám socialismu, to vše znamenalo zpochybnění pilířů Famírova světového názoru a osobního kréda. Nabízí se otázka, kdy přesně došlo k takovému odcizení a případně jaká politická vize se Famírovi vzhledem k jeho postojům nabízela jako alternativa?

Na prvou část otázky lze odpovědět poměrně snadno na základě Famírových deníkových zápisů. Že se politický vývoj ubírá zásadně odlišným směrem, než by si přál, Famíra konstatoval jako fakt již okolo roku 1966, tedy ještě v čase, kdy Antonín Novotný třímal oteče moci pevně v rukou. Tehdy se již domníval, že strana je vystavena silné ofenzivě intelektuálů a že je zapotřebí se proti ní mobilizovat. Dle vlastních slov se tehdy při příležitosti třináctého sjezdu strany pokoušel formulovat článek, který by mu dal „subjektivní uspokojení“, že „varoval“ před současným politickým vývojem.²²³

V Československu přijímala kulturní veřejnost a oficiální místa Famírovo dílo během šedesátých let se stále většími rozpaky a příležitostně je neváhala otevřeně kritizovat. Tak malíř Karel Frauknecht ve svém rozboru Famírových obrazů v plzeňském stranickém deníku *Pravda* charakterizoval roku 1963 jeho vystavená díla jako „podléhající plošnému zjednodušení“, a nadto mínil, že ve svém celku nesou rysy „pro tvorbu nejen příznivé“. ²²⁴ Ačkoli neměla tato kritika žádné znaky osobní zášti nebo zaujatosti, Famíra ji nesl obzvláště těžce a nelibě. Bylo to totiž poprvé, kdy si takto otevřeně kritické soudy o své malbě mohl přecíst ve stranickém tisku. Frauknechta ve své reakci nejenom velmi ostře napadl, ale stěžoval si na něj i Západočeskému krajskému výboru KSČ.²²⁵

Deziluze z domácího kulturního prostředí byla však kompenzována význačnými úspěchy v zahraničí. V letech 1965 až 1967 Famíra střídavě vystavoval v Polsku a Německé demokratické republice. Zvláštní pozornosti se jeho malířskému dílu dostalo ve východoněmeckém Stralsundu. Zatímco v Československu zájem o jeho tvorbu klesal a marně sháněl výstavní síň, německé obecnstvo i výtvarná kritika na ni

221 *Tamtéž*, k. 53, sl. „Dopis Mudr. Oldovi Starému“, dopis Emanuela Famíry Oldřichu Starému z 23.11.1968.

222 Viz NOVÁK, Martin: *Kati Pražského jara: Brežněv a jeho éra v Kremlu*. Praha, Epocha 2015, s. 83.

223 ANG, f. Famíra, Emanuel, k. 4 (nové kartony), sl. „Deníky“, Deník 1966, zápis z 8.4.1966.

224 *Tamtéž*, k. 23, sl. „Výstava Plzeň 1963 ...a pan Frauknecht“. Přesnější bibliografické údaje o zmíněném článku se mi bohužel nepodařilo dohledat.

225 *Tamtéž*, sl. „Pravda o Famírovi“.

pohlížely s obdivem. „Malířská práce, která umí a hovoří,“ svěřovali se diváci expozice v návštěvní knize.²²⁶ Výstavu, která se konala od konce května do konce července 1965, si sám Famíra pochvaloval jako velmi úspěšnou, a lze říci, že její zásluhou vstoupil do obecného povědomí východoněmecké výtvarné kritiky.²²⁷ Do NDR se proto vracel, zajel si sem ještě v srpnu 1966.²²⁸

Zatímco v Československu v atmosféře postupující liberalizace se opět dostával ke slovu svěbytný umělecký výraz, experiment a intimní vztah tvůrce a diváka, kulturní život v Německé demokratické republice byl mnohem více direktivně svázán. Výstavba socialismu měla v tamních podmínkách vlastní specifika. Pátý sjezd Jednotné socialistické strany Německa (*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands* – SED) v roce 1959 stanovil nové normy umělecké práce – umělci, v první řadě spisovatelé, měli svým dílem aktivně přispívat k překlenutí rozporu fyzické a duševní práce, měli se stát „dělníky ducha“. Jako od zástupců inteligence se od spisovatelů očekávalo, že kritéria své práce plně podřídí potřebám výstavby socialismu, že se „chopí pera“ podobně, jako se dělníci ujímali svých pracovních nástrojů.²²⁹

Tato linie kulturní politiky brzy dostala svůj oficiální název. Konference východoněmeckých vydavatelů, která se konala 24. dubna 1959 v saském průmyslovém městě Bitterfeld, jí vtiskla obecně vžitě označení *Bitterfelder Weg*.²³⁰ „Cesta Bitterfeldu“ proklamovala, že spisovatelé a umělci se mají vypravit do závodů a továren, kde budou studovat a pravdivě zobrazovat život pracujících, a znamenala výrazné potlačení

Emanuel Famíra s bustou svého ochránce Zdeňka Nejedlého. Patrná je blízkost monumentalismu ve stylu Fritze Cremera a nápodoba rodinovské expresivity (první polovina šedesátých let)

226 *Tamtéž*, k. 24, sl. „Stralsund – výstava. Výpisky z knihy návštěv“.

227 *Tamtéž*, sl. „Výstava v NDR – korespondence z r. 1965“.

228 *Tamtéž*, k. 4 (nové kartony), sl. „Deníky“, Deník 1966, zápis ze 7.8.1966.

229 Viz WEßEL, Daisy: *Bild und Gegenbild: Die USA in der Belletristik der DDR*. Wiesbaden, Springer 1989, s. 35.

230 *Tamtéž*.

autenticity umělecké práce. Tvůrčí činnost byla v maximální míře zpolitizována a ne-předpokládalo se, že umělci budou formulovat vlastní sociálně kritická stanoviska. Naopak měli artikulovat a do umělecké podoby přetvářet ideologickou politiku strany. Koncepce *Bitterfelder Weg* byla navíc ještě utužena, poté co oficiální místa v NDR ostře reagovala na známou kafkovskou konferenci, která se konala v květnu 1963 na zámku v Liblicích.²³¹ Tato linie byla znovu stvrzena také na stránkách oficiálních programových dokumentů SED z dubna 1967.²³² Měla na svědomí rigiditu kulturního života v NDR v době, kdy v Československu naopak sílil kritický hlas spisovatelů a ostatních intelektuálů.

„Bitterfeldská cesta“ reprezentovala přesně tu linii kulturní politiky, která Emanuelu Famírovi musela plně konvenovat. Jasně vymezovala mantinely veřejného působení intelektuálů. Eliminována hrozba jejich kritických vystoupení na adresu strany, a tím také redukovala na minimum možnost, že by intelektuálové mohli destabilizovat politický systém. „Bitterfeld“ znovu vyzvedl a kodifikoval právě onu politizující náplň umělecké výpovědi, kterou Famíra obdivoval v díle Fritze Cremera. Je-li smyslem této studie mimo jiné zodpovědět otázku, jakou roli Emanuel Famíra roku 1968 vlastně hrál a k jakému kontextu lze vztáhnout jeho politickou ortodoxii a konzervativní smýšlení, pak je myslím nezbytné zdůraznit – vedle oddanosti Sovětskému svazu jako kolébce a metropoli komunistického hnutí – právě tento moment výrazně pozitivní vazby k politice SED, zvláště v oblasti kultury a umění.

Závěrem

V předložené stati jsem se pokusil na základě studia deníků, memoárů, osobní korespondence a dalších pramenů Emanuela Famíry, shromážděných v jeho osobním fondu v Archivu Národní galerie, rekonstruovat v hlavních rysech jeho ideovou a světonázorovou pozici, politické smýšlení a umělecký vývoj od konce „dlouhého 19. století“ do konce šedesátých let. Usiloval jsem o analýzu Famírova myšlení na základě jeho vlastního výkladu událostí a způsobu sebe prezentace, v němž jsem se snažil nalézt určující momenty a konstantní charakteristiky. Smyslem mého badatelského přístupu bylo pokusit se najít odpověď na otázku, z jakého důvodu Emanuel Famíra zásadně oponoval reformistické perspektivě pražského jara 1968, a zejména, co tento jeho postoj vypovídá o dějinách československého socialismu, komunistického hnutí a o podobách, možnostech a hranicích radikální umělecké a občanské angažovanosti?

Domnívám se, že význam a přínos Famírovy reflexe dějinných událostí pro badatele tkví ve způsobu, jakým vypovídá o historickém místě, dosahu a formativním působení radikální, antisystémové levicové politiky v Československu minulého století. Profilující roli zde hraje strategie boje proti takzvanému sociálfašismu, kterou světové

²³¹ *Tamtéž*, s. 36.

²³² Manifest des VII. Parteitages der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands: An die Bürger der Deutschen Demokratischen Republik, 17.–22. April 1967. In: *Dokumente zur Geschichte der SED*, sv. 2: 1945 bis 1971. Berlin, Dietz 1986, s. 323.

komunistické hnutí přijalo na přelomu dvacátých a třicátých let a v podobě politické rétoriky vyjádřené heslem „třída proti třídě“ se jí přidržovalo až do přijetí antifašistické strategie „lidové fronty“ v polovině třicátých let. Famíra si revoluční strategii boje proti „sociálfašismu“ v plné míře osvojil, integroval ji do vlastního ideového kréda, a co je nejdůležitější – dle mého názoru se jí nikdy nevzdal. V kulturním a intelektuálním prostředí Československa šedesátých let tak Famíra stále více působil jako anachronická a okrajová postava, o čemž snad nejlépe vypovídají jeho tehdejší návrhy gigantických pomníků, odpor k avantgardě (přinejmenším surrealistické) a vlastní silné přesvědčení, že jen dílo, jehož smysl je objektivně jasný a neproblematický, má skutečnou uměleckou platnost.

Famírova osobnost reprezentuje specifický, jasně vyhraněný a úzce profilovaný intelektuální a politický obzor, pro nějž byl smysl levicové marxistické radikality čitelný pouze odkazem na jeden určitý typ jejího výkladu. Být komunistou pro Famíru znamenalo být komunistou první poloviny třicátých let, komunistou čekajícím na apokalyptický střet dvou politických systémů, řádů a idejí. Způsobem, který považují za poměrně unikátní, mu přitom unikal smysl revize marxismu, jeho intelektuální obroda a význam marxistického humanismu, a tím také skutečný politický smysl pražského jara. Značně rozsáhlý Famírův archiv může sloužit jako doklad, že ačkoli se oficiální politika komunistické strany mohla v průběhu desetiletí měnit a osvojovat si různé koncepty řízení, ať už v kultuře, či jiných oblastech, samotní straníci nemuseli nová stanoviska či principy vedení přijímat za své (což poněkud narušuje zažitou představu stranické disciplinovanosti členů KSČ). Perspektiva politické hegemonie strany zastírá svět osobního prožitku a reflexe veřejného dění. Tuto osobní rovinu lze právě u Famíry velmi dobře zachytit studiem jeho deníkových zápisů, které mimo jiné vypovídají o doznívání reliktní kulturního a politického stalinismu z třicátých let v liberalizovaných poměrech let šedesátých.

Ačkoli tato studie neaspíruje na pokus o celistvou umělcovu biografii, lze ji chápat jako anamnézu ortodoxního marxistického kréda, ideově již v šedesátých letech přežitého, avšak přesto schopného formulovat vlastní kritická stanoviska. Domnívám se ovšem, že pro plné porozumění by bylo zapotřebí nadále věnovat pozornost Jodasově skupině jako celku, rekonstruovat životní osudy osob, které do ní patřily či se k ní hlásily, a znovu pohlédnout ve světle dostupných pramenů na genezi jejich politického myšlení a motivací. V tomto směru je nesporným přínosem již v úvodu zmíněná studie Vítězslava Sommera a Kevina McDermotta, která otevírá možnost zpracovat téma Jodasovy skupiny ve formě ucelené odborné monografie. Ta by mohla prověřit, zda zmíněná strategie boje proti „sociálfašismu“ a „třídy proti třídě“, platná počátkem třicátých let, u těchto ortodoxních komunistů tvořila něco jako společný ideový resentment či politickomentální podloží, případně zda mohla být dokonce aktualizována jako kolektivně sdílený program i v šedesátých letech. Taková badatelská hypotéza může být podle mého názoru podnětná a přinést novou perspektivu do našeho vnímání a hodnocení pražského jara 1968.

Abstract

The case study deals with the Czechoslovak artist Emanuel Famíra (1900–1970), an autodidact who was active in multiple areas of art and who closely associated his life and work with the Communist movement. In the early 1920s, Famíra started performing as a solo dancer of the ballet troupe of the National Theatre in Prague and also became a relatively successful painter and sculptor. In the 1930s, he was also involved in political theatre and these activities earned him several months of imprisonment. He established Proletscéna, an avant-garde theatre, of which he was a playwright, director and actor, and also the puppet Theatre of Pioneers, for which he was creating remarkable puppets. He joined the Communist Party of Czechoslovakia and was participating in its promotional events. After the liberation in 1945, he was the director of the ballet troupe of the National Theatre in Prague for a short time, and then he was making his living as a graphic artist and pedagogue. His graphic work drew from impressionist-realistic traditions and subsequently identified itself with templates of socialist realism. In the 1950s, he was officially recognized, but he was finding himself increasingly on the periphery of artistic and social life in the 1960s. He could not identify himself with the advancing liberalization, he was openly opposing the reform movement during the Prague Spring, and joined an informal group of “old” orthodox Communist led by Josef Jodas (1905–1970) after the Soviet occupation.

The presented study aims to examine the reasons and personal motives which caused Famíra to radically oppose ideas of the “socialism with a human face”. Methodologically inspired by works of German historian Jochen Hellbeck, the author attempts to look into Famíra’s intellectual, worldview and political development through the optics of his autobiography, diary entries, correspondence, and theoretical reflections of art work, and to set it into a historical context. Using the above as a basis, he attempts to define a certain type of revolutionary narrative shared by the group of Czechoslovak Communist “dogmatists” referred to above in the end of the 1960s. The author hypothesizes that the original source and also the keystone of the “Stalinist” political mentality was the intransigent strategy of the international Communist movement in the first half of the 1930s, which was declared by the Communist International under the banner of fight against the so-called social fascism and of “class against class”. In his opinion, the profoundly adversarial perception of the world became a part of the identity of individuals such as Emanuel Famíra, surviving as an “undercurrent” in the Communist movement and activating itself in emergencies such as the Prague Spring.

Keywords / Klíčová slova

Czechoslovakia; Emanuel Famíra; Prague Spring 1968; Communism; Stalinism; graphic art; theatre; socialist realism

Československo; Emanuel Famíra; pražské jaro 1968; komunismus; stalinismus; výtvarné umění; divadlo; socialistický realismus