

Z toho vyplývá, že je oprávněna spousta námitek proti revui, která by nepočítala s touto nezvratnou skutečností.

Revue je nová scénická forma. Ale právě jenom forma, jejíž úplnost je podmíněna náplní staré, solidní hlíny, pamatující první klauny, café-concerty, music-hally.

To, čemu se dnes říká revue, jsou pouze sliby nové jevištní formy, naplněné nejapnou náhražkou. V dnešních revuích je drahá pouze výprava. Všechno ostatní je láce. Revuální nadvýroba způsobila, že víceméně podařené výseky jednotlivých revuí se staly mezinárodním majetkem, putují od města k městu, ztrácejí na bezprostřednosti a hynou „autootravou“. Nejzchoubnějším jedem těmto cestujícím částem revuí je politická satira.

Hlína není tendenční. A proto pracovat s ní není lehké. V žádném případě nesmí nést zkarikovanou podobu politického odpůrce anebo něčeho, co nemá okamžitě ochrany. Vyloučen nerovný boj, vyloučena nečistá práce.

Neexistují postranní účely. Účel je pouze jeden: smích. K němu pak je zapotřebí: hroudy nutné hlíny a člověka, jenž by ji uměl hníst do takových tvarů, které pod zorným úhlem divákovým měnily by se v bezprostřední bezpředmětnou komičnost.

Tato hlína je nevyčerpatelná. Stačí na naplnění všech pořádných revuí a k rozesmání všech pořádných návštěvníků. Zdůrazňujeme, je absolutní podmínkou nové scénické formy, nové revue, která ji opět povznesa a současně jí bude povznesena do slavných dob kvetoucích cirkusů a do mladých let klaunů.

(Literární svět 1, č. 13–14, březen 1928)

## Jindřich Honzl: O MODERNOST V ČESKÉM DIVADLE

Modernost, jsouc vymožeností a výsadou, je prostě vzestupem a pokrokem.

(Karel Teige, Film)

Atmosféra, ve které vznikalo Osvobozené divadlo, byla v souvislé řadě s těmi uměleckými napětími, ze kterých se uvolňovaly básnické knihy Seifertovy, Wolkerovy, Nezvalovy, Vančurovy, byla to atmosféra kritické pohotovosti Karla Teiga, formového očišťování prostorových a výtvarných prací, kterou začali Jaromír Krejcar, Vít Obrtel, Jaroslav Fragner, Karel Honzík, Eugen Linhart, Bedřich Feuerstein, Jindřich Štyrský, Toyen. Čím hlouběji k počátkům, k článkům v Červnu, ke sborníkům Devětsilu, almanachu Život, čím blíže k mládí vyjmenovaných umělců, čím dál do vzpomínek, tím této atmosféře přibývá na kráse. Nejenže tato atmosféra z jedné strany reprezentuje svěžest a odvalu, ale ani z druhé strany, v prostředí, v němž se této generaci bylo uplatňovat, nebylo té ústupnosti, ohleduplnosti a „uznání“, byť i „proti své vůli“. Umělci oficiální neměli vůbec stařeckého strachu z mládí a věřili stejně nové síle jako bezvýznamnosti čehosi nového. Sebevědomí těchto oficiálních umělců bylo tak důkladné, že bylo možno je nazvat silou. Není opravdu nutno bát se mládí. Mládí nejenže je vždycky krásné, bohaté, plné možností, obdivuhodné, sličné a co ještě dál — ale mládí, mládí samo, jako jeho půvab a krása, je argumentem krátkodechým. A „síla“ — ať už by to bylo sebevědomí, nebo víra ve své důvody — se uplatnila také proti „nové generaci“. A tak tu stály proti mladé generaci oficiální síly bez souručenství

generačního, věkového, ale se souručenstvím uznaného umění. Ostrost, lépe hrubství, se kterým uvítali „generaci“ Josef Kodíček a Ferdinand Peroutka, lze vskutku vyložit jen jako útok na „mládí“, na „generaci“. Mládí — jeho půvab — opravdu snadno podléhá. Ale to nebylo jen mládí, jen jeho odvaha, co vytvořilo uměleckou krizi poválečnou, to nebyla jen „generace“ jako skupina a věkový průměr, co vytvářelo nové tvary světové architektury, které pro Československo objevil Život, nové tvary básnické skladby, které Čechům představil sborník Devětsil v Podivuhodném kouzelníku a básníku Města v slzách. To, že nebyl v Čechách Apollinaire, ale brří Čapkové, to, že nebyl v Čechách Wright ani Le Corbusier, ale Gočár, to, že tu nebyl Marinetti, ale Stanislav Lom, ne Tairov, ale Hilar, to vytvořilo zdánlivé rozpory generační tam, kde šlo o rozdíl věcí, názoru a umění. Odvolávají-li se umělci ze sborníku Devětsilu, ze Života II na Apollinaira, Le Corbusiera nebo Tairova (kteří jsou v témže generačním niveau jako brří Čapkové, Gočár, Stanislav Lom a K. H. Hilar) a bojují-li proti těmto, je to z těch důvodů, že v oněch nalézají umělecké řešení, které vědoměji, jasněji a krásněji odpovídá stavu současného umění, jeho materiálové základně i formovému usměrnění, nikoli z rozdílu věků a z důvodů „mládí“.

A tito „mladí“ umělci dožívají se toho, že jejich „mládí“ bylo odraženo se všemi schopnostmi a vlastnostmi moci — ale že to, co mládí reprezentovalo, co přineslo a objevilo, to, čím jediné chtělo existovat — názorem o funkční a čisté formě umění — to je dnes akceptováno, reprezentováno, hodnoceno těmi, proti nimž bylo nutno názor o funkční a čisté formě uplatnit. Miroslav Rutte dělá Nezvala, Dostal servíruje Tairova, Kodíček se prohlašuje puristou a konstruktivistou se svou celou generací.

Toto nejsou polemické věty. To je jen konstatování a obkreslení té atmosféry, která předchází a doprovází vznik Osvobozeného divadla. Není to také bolestivost, pro které bychom nebyli spokojeni s postupem událostí, že realizace si našla jinou osobu, než byla ta, která přinesla plán. Jde nám opravdu

jen o uplatnění plánu. O posunutí formového názoru uměleckého do stejné polohy, v jaké leží technická, senzibilní a společenská úroveň. A dále o uplatnění toho názoru umělcem, v němž technická novost prostředků dovede se vyrovnávat a spojit s novostí silné organizační a konstruktivní mohutnosti. Tak, aby nezvyklost nové techniky, překvapení z jiného materiálu, rozkoš z určitého druhu fantazie nebyla jedinou mocí a působivostí umění, které všechn svůj nový *raison d'être* má v osobnosti tvůrcově, v jeho novém způsobu vnímání, představové reprodukci i řazení prvků umění. A bráníme-li nějak moderní umění, ukazujeme-li, co bylo zamýšleno konstruktivismem a co z něj udělaly v divadle osobnosti bez umělecky tvárné síly, hájí-li Nezval a Teige poetismus jako názor proti „poetickému básnění“, hájí-li Obrtel, Honzík nebo Krejcar čistotu architektské formy proti „puristické“ módě — není to z nesnášenlivosti nebo rivality umělecké, ale s vědomím odpovědnosti za vydané heslo, které bylo znetvořeno nikoli nesouhlasem nebo negací, ale zdiskreditováno znetvořujícím souhlasem, manýrou, suchostí fantazie, neúměrným napodobením, kde kusy kostry trčí vedle ústrojů mrtvých a nemohoucích potvrdit nic než odpor k nestvůrnosti. Stejně tak jako nevidíme nebezpečí ani nehlašáme věkovou nenávisti směrem dozadu, ke stáří a historii — tak také nehledáme nebezpečí ani nekřížíme cestu mladším jinak, než že provádíme své umění a uplatňujeme své názory o něm. Nemáme moci ani vlivu vyjma tento. A právě proto chceme umění a názory zachovat tak čisté a zpřesnit je co nejvíce možno, proto polemizujeme tam, kde bychom měli být spokojeni s rozšířením uznání, a vytýkáme těm, kteří chápou, ale nesprávně.

Válka zanechala divadlo stejně jako ostatní umění v nejistotě nejen o jeho základ, ale i o jeho bytí. Neboť poválečný nástup pracujících tříd usilujících o moc byl zřejmý sice všem, ale skoro nikdo nevěděl o něm, do jaké hloubky obrátí a přeore společenský organismus, a nikdo nepodal by záruk, neodvrátí-li se společnost od vychvalovaných hodnot tak rozhodně

a přísně, že nezbude než dočista vyklidit pole. A snad nejnebezpečněji na obrtlíku strachu o ztrátu prestiže, o ztrátu významu se otáčelo divadlo. Nikde víc než právě tam nebyl zřejmější nezáměr nových tříd o nákladné umění dřívějšího státu a minulé společnosti.

A zároveň s tím šel rozklad dramatického a divadelního umění. Nebudu opakovat, co jsem ukazoval už jinde, jak dramatická forma se rozpadala a rozpadá, jak se rozkládá drama od Hauptmanna, Čechova, Ibsena, Wedekinda, Strindberga, u žijících Francouzů, Němců i Angličanů. Rusové nemají dramatika a obnova dramatu Amerikou ukáže se brzo stejným kritickým omylem, jako se stala blufem víra českých kritiků v nové drama Pirandellovo a v obnovu dramatickosti jím. Víc než potácení dramaturgie, než její falešné sliby a lživé zprávy působí a působilo také v Čechách divadlo jako jevištní útvar, nikoli divadlo jako literární forma. (Roztočené jeviště: hra a její proměny.) Bylo-li roku 1918, 1919, 1920 ještě možno o něčem v divadle říci, že působí, byla to česká režisérská práce, která vzbuzovala stejně mnoho diskusí, nepřátelství a také nadšení, kolik v ní bylo síly. Byl tu Hilarem provedený Peer Gynt, Cid, Nebožská komedie, Krkavci, Svítání vedle řady jiných prací, které měly umělecký úspěch, zatímco české drama děkovalo tehdy za svou úspěšnost národnímu patosu Husitů a dohánělo světovou úroveň Molnárovu, Romainsovu a Kaiserovu bratřími Čapky a Langrem. Pro jinou estetiku dramatické hry svědčil tehdy pouze Jan Bartoš svými Krkavci.

Ale jestliže tehdy v takovém vrcholném rozkvětu českého režisérského díla měli jsme odvahu mluvit o úpadku a krizi divadla, nebylo to jen proto, že jsme viděli novou třídu a zástupy nového diváctva, nových niter a nových vnímavých předpokladů usilovat o právo na divadelní zábavu a divadelní dojetí, ale také proto, že vnímavost umělce, senzibilita vychovaná válkou, názor, který se ukládal zkušenosti a rozumu ze soudobých událostí a faktů — že tato jiná senzibilita nesnášela forem vychvalovaného divadla, kreslila si obrysy jiných

způsobů jevištní působivosti. Formy, které jsme si jednak představovali, nebo formy, o nichž jsme se již tenkrát doslychali (z SSSR, z Francie) byly tak nesrovnatelné a ničivé k soudobému divadlu — a ten nesouhlas nebyl z jakéhosi estetického justamentu, z geniálnictví, z neuzákoněnosti fantazie, ale z názorového hlediska třídy, z našeho marxistického vyznání a z úsudku, který vycházel od zcela jiných předpokladů, než byly ty, na nichž se hájily pozice úspěšné tehdy práce režisérské a dramatické.

V těch dobách v SSSR u Mejercholda, ve Francii v architektuře u Le Corbusiera a v básnictví u Apollinaira (a nejen u těchto vynikajících jmen, ale u celé řady soudobých umělců avantgardy; v divadle jsou to: Tairov, Vachtangov, Foregger, Ferdinandov, Ejzenštejn, Radlov, Bebutov, Volkov, Gripič, Granovskij, Vesnin, Popovová, Altman, Rabinovič v SSSR. V Německu pracuje Lisickij, Moholy-Nagy, Schlemmer, Baumeister. Ve Francii Picasso, Léger, Cocteau, Marinetti, Masin. V Itálii Marinetti, Vasari, Prampollini aj.) hledá umění a estetika nový elementární tvar, celá umělecká Evropa nejenže si uvědomuje únavu i nudu z nemožné zadržovanosti, přetřženosti, myšlenkové zmatenosti umění, které čím bylo méně působivé svými problémovými obsahy — tím víc si dávalo zdání důležitosti, oblékalo se do pláště mesiánství a vyžadovalo pro sebe nejvyšší úcty. Mesiánství, tato závat z přecenění, se nejvíce projevilo v poválečné umělecké psychóze Němců, v jejich expresionismu. Tam má své společenské i psychologické předpoklady (anarchie a ztráta veškerých hodnot protrpěnou a prohranou válkou, zkrvavenou a poraženou revolucí spartakovců), neboť v zástupu zoufalců se nacházejí vždycky prorokové a vždycky se objevuje náboženství. U nás neměl expresionismus německých předpokladů, a proto tím falešněji znějí jeho fráze, jeho výzvy, jeho pýcha a vychloubání. Takové Hilarovy věty z Bojů o včerejšek, čteny dnes, a tehdejší Hilarova proroctví stavěná vedle dnešních skutečností nejzřetelněji usvědčují poválečnou periodu českého divadelního umění z psychózy, která je nejen

stejně uměleckým omylem, jakým byla u Němců, ale nadto je bez styku právě s „vytvářením“ nebo „přetvářením“ (citovými) toho národa, kterému se staví v čelo. Tak jako se celá dramaturgická volba tehdejšího Hilara děla s bystrým porozuměním pro některý soudobý úspěch Reinhardtovy inscenace (Molière: Georges Dandin, H. Kleist: Penthesilea) nebo pro jiné ozvuky z ciziny — stejně jako Hilarovo peergyntovství i jeho strindbergovství je německého přízvuku — tak také režijní styl Hilarův nemohl se nazvat moderním, protože nepracoval elementárně, z názorových předpokladů nebo formové zákonitosti, ale vždycky s ohledem na hotový cizí tvar a snad i názor. Tato neelementárnost tvorby ovšem také nemohla být vůdcem tehdy, kdy šlo o základy, prvky, jasný plán a zřejmou konstrukci, primární působivost a nepředstíraný cíl. Zatím tedy co se (Mejerchold stejně jako Gropius nebo Ozenfant) vyměřuje nový terén pro umění jako „stavbu a báseň“, hledají se elementy moderního slohu, objevují se ve stroji, v civilizačních faktech, v nových materiálech prvky nového stylu, neestetizujícího, ale živoucího, přesvědčujícího ne tím, jak vyhovuje vkusu uměleckého amatéra, ale jak slouží životu a přetváří jej — zatímco noví umělečtí tvůrcové vyhánějí všechen znemohoucnělý estetismus, zamítají renesančně nebo secesně deformovanou plochu fasád, aby ji nahradili prostotou a krásou nového materiálu, nebo odstraňují z jeviště všechno, co elementární krásu materiálu znetvořuje (kubisticky nebo expresionisticky pomalované kulisy, iluzionistické zruďné stavby kazící představu jevištního prostoru) — tehdy česká oficiální režie, veškerá kritika a čeští dramatičtí umělci jsou právě na opačné cestě. Vzpomeneme-li si ještě nebo prolistujeme-li třeba nákladný almanach Nové české divadlo 1918—1926, lze z každého slova i z každého obrázku ukazovat a usvědčovat české divadlo z nejasnosti umělecké myšlenky a opožděného eklekticismu formy. České divadlo (r. 1926) chlubí se v článku Josefa Kodíčka „mohutností obrazových scén“ Vlastislava Hofmana z r. 1919, která „překonávala na českém jevišti vše dosud zřené. Obrazová

monumentálnost naplnila jeviště od podlahy až k hořejším rampám mocnými citlivými čarami a barevnou silou rozeštrěla se na scéně nevidaná dosud tvárná dramatičnost“. Takovýmto secesním způsobem rozumí se ještě r. 1926 monumentálnosti. (Ukázal jsem již r. 1919 v článku o Husitech v Kmeni, čím trpěla výprava Hofmanova a vytýkal jsem, co právě Kodíček ještě dnes chválí: obrazovost scény a nelogičnost obrazu k prostoru jeviště.) Tehdy, když šlo o to monumentalitu hledat v čisté funkci, v přísné a oddělené logice prostorového a barevného, právě tehdy, když už i Německo opouští rozličné Sterny, L. Corinthy, C. Kleiny, Slevogty, když už je pro scénické umění zapomeněn Bakst i Benois, přichází se v Čechách na to, že ohromná jevištní plátna barevná mohou překvapit zaraženého měšťáčka, mohou jej udivit panoramaty rozlehlých krajin s ohromným nebem červeným jako krev. Nic nevdá, že Vlastislav Hofman se zval tehdy expresionistou. Scénickou logikou byl tam, kde deset roků předtím přestal Bakst. Neboť jako on nahrazoval logiku prostoru logikou barvy. (To je jednak logika starého divadla s jeho obrazovými prospekty a logika impresionismu s jeho neskutečností prostoru, jenž je v barvě.) To němečtí expresionisté byli už mnohem dál.— Podíváme-li se na některou soudobou expresionistickou scénu Pirchanovu, poznáme ihned nejen rozdíl osobností, ale zásadní rozdíl formální logiky, která staví předměty jeviště (stoly, židle, schodiště) do prostoru a nerozpůluje — jako Vlastislav Hofman v Husitech — půl skříňně na dřevěný nábytek a z půle dělá pomalovaný papír. Ale to není jen Vlastislav Hofman a jeho vykladač Josef Kodíček. Tyto základní nedostatky formového myšlení, které je přece uměleckou logikou par excellence, ty tvořily a tvoří hlavně základ uměleckého souručenství té generace nebo těch umělců, proti nimž se postavila generace z Devětsilu a ze Života II. Ať byl vývoj třeba Vlastislava Hofmana po Husitech jakýkoli (jak nám jej vykládá sám ve sborníku Nového českého divadla I), vždycky jeho formální myšlení se důstojně staví pobok jeho první práci

a její zvrácené logice. S heslem a pojmem „kubismu“ (o němž se domnívá, že sloužil vzorem pro inscenaci Převratu, Hippodamie a Fidelia) spojuje pojem groteskní tragičnost — jako kdyby tyto dvě oblasti měly kdy co společného. Kubismus, který naopak je pln básnického klidu, sytého a pokojného vnímání každé křivky a každé plochy, nemá nic společného ani s „groteskní tragičností“, ani s „přehnanými a zlomenými liniemi, šikmými plochami“ (Vlastislav Hofman tamtéž) — nehledě ovšem k tomu, že to, co by se mohlo nazvat „kubismem“ na divadle, nevstoupí vůbec ani do pochopení představy Hofmanovy. Stejně tak „konstruktivismus“ je Hofmanovi „abstrakcí rovných ploch proti abstrakci šikmých ploch“ expresionistických atd. — Není třeba zdržování; vždycky — stejně jako u české režie nebo i u českého básnictví — nějaký hotový tvar plochy nebo linie, nějaká manýra nebo nějaký oblíbený námět (jak dlouho ještě budou se náměty a představy z Teigova článku vydávat za poetismus a za předpis poetické básně) zastane tvořivou práci formální k tomu, aby se člověk stal konstruktivistou, puristou, poetistou. To, co je umělecká myšlenka (opravdu básnická nebo taneční, divadelní nebo malířská myšlenka, kterou nelze zaměnit s tím „obsahem“ špatného tance nebo básně, jež lze vyslovit jako děj nebo jako nějaké poučné přísloví), umělecká logika, formální čistota, ismová cudnost — to snad je a bude pro oficiální české umělce zakázaným terénem. Neboť naopak: čím necudněji kdo navěsí na sebe ismů, čím nečistěji pracuje, s čím menší sebeúctou opouští každým svým novým dílem zásady dřívější práce, čím méně vynakládá úsilí, aby si postavil základnu spolehlivou — tím se domnívá, že je modernější a že má nárok na všeobecnou úctu a úspěch. Parafrazuji krásná slova Teigova o tom, co je nám modernost: určitou dokonalostí, hodnotou: asi tak jako je moderní expres proti starému dostavníku, tak má být také „moderní“ báseň a jevištní dílo. Tato dokonalost nedobývá se překotným opuštěním některé pozice a díla k honbě za zdánlivě modernějším; ale naopak úsilným a vytrvalým vypracovává-

ním se k dokonalosti na přijatých formálních základech, které sice mohou být dobrými, ale přece neznamenají pro ocenění umělce jako tvořivé osobnosti nic. Modernost je mnohem tradičnější, než jak si ji představují Hofman, Dostal, Kodíček, Rutte, a má velmi málo ohledů k tomu, co oni pokládají za hlavní věci. Přímá nebo křivá, šikmá nebo rovná plocha neříká vůbec nic o umění ani o purismu. Myšlenka umělecká je v organizaci celku, v osobitosti představ, v strhující fantazii a spolehlivosti v daném účelu. A pak ať si umělec používá čehokoli a jakkoli zakřivených prostorů a rovin, jeho dílo bude mít nepopíratelnou modernost.

Nazval bych nespolehlivostí umělecké logiky to, co Kodíček nazývá ve stati o Hilarovi „mystifikačností“, „operností“, „vnějškovostí“ a „známým českým dandysmem“ hilarovským — abych označil také nespolehlivost režisérské modernosti českého jeviště a divadla poválečného. Hilar není bez vztahu k tomu, co umělecky hýbe Evropou. Ale právě to, jak odpovídal na soudobé podněty a které učinil objevy dramaturgické a režijní — to jej odcizovalo modernímu umění v letech po válce, a pro ně bylo nutno formulovat svůj nesouhlas zásadně. Nejde dnes o kritiku. Jde jen o rekonstrukci těch předpokladů, ze kterých vznikal náš divadelní názor. Kdyby nám dnes šlo o kritiku nebo o důkaz, jak byly bez základů, bez možnosti vývoje a také bez možnosti divadelní obnovy umělecké skutečnosti a náhledy českého divadla válečného a poválečného, stačilo by nám odvolat se dnes na samotného Hilara nebo Miroslava Rutteho nebo Josefa Kodíčka v almanachu Nové české divadlo r. 1927. Nikdo nevyklidil důkladněji pole, nezhodil spěšněji do žita zbraně a nezbažil se uděšeněji svých domnělých šperků a brokátů — než to učinila tato skupina oficiálních umělců. Zatímco Jessner v Německu opravdu hrdinně vede věc svého expresionismu od počátku až k důsledkům — a hájí ji nejen proti umělcům, ale také proti reakci společenské a státní — u nás jej opouštějí všichni jeho vyznavači, protože je známkou všech „souputníků“, všeho „eklektického“ umění, že utíká první, když pán je v nouzi.

Dnes (či v almanachu 1918—1926) si Josef Kodíček pozdychá nad Hilarem a tolik oslavovanou jeho prací — že Hilarovy „formové protuberance vývojové... třeba budou někdy — omylem“, dnes (almanach 1927) překřikuje se M. Rutte, že „civilismus je reakcí proti expresionismu“ a sám Hilar doznává „skončení expresionismu“. Navazuje na to, co „naši nejmladší vytýkají expresionismu, že obdobně jako směry předchozí (? se ptám já) ani on nemá dosti dalšího pohybu“ — z těchto *výtek* a námitek „nejmladších“ sděluje Hilar další program v heslech: Divadla pohyblivého, v projekčním a otáčecím jevišti a v pojmu režiséra jakožto scénoperátéra a inženýra jeviště.

Snad by se nám dostalo tím teď satisfakce za všechny nádivky a útoky, které jsme si v potírání expresionistických základů divadla vysloužili. Ale způsob Kodíčkův nebo Rutteho nám nebyl nikdy přijatelný ani v kritice, ani v proklamaci nových cílů. Toto lámání hole nad sebou samým, toto veřejné prohlašování „omylů“, v jejichž jménu se utrácelo tolik energie a potlačilo bezohledně všechno, čemu se nedostávalo kvantitativní moci — to je nám dnes trochu trapným divadlem a je pro nás pozoruhodné jenom emfází, nákladností a okázalostí, se kterou se to děje. Snad ten velký hluk, snad ta nákladnost almanachů, snad veškeren ten žurnalistický aparát stojící na strážích dnešního oficiálního divadla přehluší stará slova, články, hesla a proklamace a námitky „těch nejmladších“, o nichž není v Almanachu českého divadla osobně ani skupinově zmínky, ale proti nimž všechny statě útočně mříví a za jejichž staré názory se chytře, ale přece trochu nemotorně stavějí. Článek Rutteho nemá nic vznešenějšího účelem než přehazovat z dlaně do dlaně ty staré výboje Tairovy a Mejercholdovy, jež v r. 1920 pokládal stejně za nedůležité a zvrácené jako to mládí, jež si je napsalo na štít. A ten zvláštní ismus (civilismus, který se datuje od anglického Hamleta v civilu) je proto volen, protože — sám v sobě esteticky bezobsažný — pozře všechno, o čem Rutte myslí, že bylo vhod české divadelní modernosti. Je tedy Vlastislav

Hofman ve shodě s Miroslavem Ruttem o tom, že civilismus může být 1. civilismus dynamický, 2. civilismus biomechanický (dříve spojoval Rutte „biomechaniku“, vynález Mejercholdův, s Tairovem, a myslím, že tedy nyní nehřeší víc, když ji spojuje s civilismem), 3. civilismus neorealistický, 4. civilismus puristický, a všechno dohromady je: konstruktivní realismus. Toto je česká kritika z r. 1927. Civilismus ztučněl tedy i ze starého expresionismu Jessnerova i z té biomechaniky Mejercholdovy, již jsme měli čest položit na stůl českému divadelnímu gurmánu ve sborníku Devětsilu, jakož i z neorealismu Tairova i z purismu Le Corbusierova, pro jehož zásady byl vydán Život II; že civilismus může být i tím konstruktivismem, jež Hilar přece dříve odmítl, protože „měnil jeviště výlučně v manéž a drama v cirkus“ (Boje o včerejšek), a který jsme propagovali a hájili ne proto, abychom pro sebe adoptovali všechny cizí ismy, jež by mohly být dobré naší umělecké proslulosti, ale proto, abychom dokázali, že konstruktivismus divadelní je mnohem víc než manéž a cirkus a že ismus není ničím, omezí-li se na několik nových námětů anebo hotových tvarů. Jessner, Tairov, Mejerchold, Le Corbusier, Lisickij — u těchto osobností lze mluvit opravdu podstatně (bez těch adjektivních zlamanin) o expresionismu, neorealismu, biomechanice, purismu, konstruktivismu, jež tu znamenají určitou tvořivou schopnost a vůli. Ale pro českou kritiku, která postrádá těchto osobností, nelze mluvit než o kodíčkovském neorealismu, rutteovské biomechanice, dostalovském purismu, hofmanovském konstruktivismu — přičemž vždycky nedostatek individuální umělecké síly se ztotožní nebo nahradí českým pojmem „civilismu“: tedy nepřesný čili civilistický neorealismus, zmatená čili civilistická biomechanika, neorganický čili civilistický konstruktivismus atd.

Nač je Hilarovi a české režii třeba těchto výkladů rutteovských, které více snižují než oceňují? Nač je třeba dokazovat, že je na Hilarovi trochu Mejercholda, stačí-li to, aby byl Hilarem nebo Dostalem, Borem, Novákem, Stejskalem, Svobodou a ostatními? Nač je třeba těchto kritiků a jejich ne-

smyslných ismů a biomechaniky (jíž nerozumějí), stačilo-li by dokázat, že hilarismy jsou působivější a důkladněji založené? Nač je třeba dokazovat „omyly expresionismu“ anebo „reakce expresionistické“, když by bylo krásnější vést svou osobní věc, která nebyla ztracena před světem ani před domácími umělci, tak, aby osobnost, tj. umělec, vynikala víc než se ztrácela? Ale všechny tyto ismy zasuly skutečný Hilarův význam tak, že skoro nezbyvá než zahazovat vše do starého železa. Ale několik těch osobností a několik těch hesel, kterým jsme se od r. 1920 snažili dát zásadní význam pro umění a divadlo, vytvořilo takového strašáka, že nestačí se jimi zabývat v knihách a tlustých sbornících tak, aby všechna jejich krása a významnost byla adoptována „pragmatickou“ generací a všechny špatnosti a všechno zapomenutí bylo věnováno těm „našim nejmladším“, kteří ve jménu těchto osobností a těchto programů byli kriticky „odstavení“.

Ale dnes, stejně jako v letech po válce, domníváme se, že je nutno vést při s nepřesností a neelementárností formové práce a estetického myšlení. Domníváme se, že dnes právě tak jako tehdy před založením Osvobozeného divadla je potřeba ukázat zásadní rozdíly. A věříme, že hledá-li se dobře, bez klamných cestiček ismů, uvidíme, jak rozdíl kvalitativní trvá stejně mezi Dostalem a Hilarem, mezi Novákem a Borem, mezi Svobodou a Stejskalem — stejně tak, jako trvá kvalitativní rozdíl mezi moderními režiséry a těmi, kdo modernost buď potřepli odmítnutím nebo napodobením. Chceme říci opět, že modernost je vůle a schopnost k dokonalosti. Kdyby byla v Čechách kritika, která umí formálně přesně myslit, která určité formy umí soudit ne z hlediska estetizujících snů ismových, ale z hlediska výroby a funkce, snad bychom se dověděli, co z Hilarovy režie Romea a Julie mohlo být „moderní“, stejně tak, jako bychom se dověděli také, co je „moderní“ na Vlastovi Burianovi. Ale právě ono komorně estétské a fetišisticky nekritické, nezásadní a nelogické myšlení, jež si rozdělilo „modernost“ stejně jako „umění“ nikoli podle životných a funkčních hledisek, ale podle snobismu

toho, co je „en vogue“ a co je mimo salón těchto sborníkových disertací — pro tento základní rozdíl názoru byl v letech poválečných a zůstane i dál trvalý předěl mezi tím, co lze nazvat skutečně moderním uměním a mezi eklekticismem a salónním modernismem takové české kritiky.

V letech poválečných — jak již řečeno — vznikal zásadní nesouhlas s oficiálním českým divadlem pro estetismus jeho směru, kterému právě tehdy, když všechny odvozené a nepřiměřené formy podléhaly revizi, byl prorokován brzký konec. Neboť přínos expresionismu nebyl v tom, co o něm říká Kodíček (stavě do jedné řady expresionismus s purismem, konstruktivismus s fauvismem), že „hledá svůj řád, analyzuje možnosti svých účinnů a hledí na svou formální čistotu a kázeň“ (Nové české divadlo 1918—1926). Právě proto, že chceme formě rozumět ne z hlediska estetizujícího amatéra, jemuž každý ismus znamená jinou formu a tedy také jinou „formální čistotu“, právě proto, že chceme formě rozumět elementárněji, bez fetišismu estetických idejí, že hledáme bez předsudků formové základy v materiálu a funkci, že nám formový purismus nebo konstruktivismus není secesí několika umělců, tou libovůlí, která charakterizovala každou uměleckou secesi — právě proto nemůžeme stavět expresionismus k purismu s tak lehkým srdcem, jako to činí Kodíček, a nemohli jsme se také v poválečné atmosféře rozhodovat tak secesně mezi expresionismem Hilarovým a konstruktivismem Mejercholdovým proto, že tento byl český a onen cizí. Neboť právě v Hilarovi a v jeho nejslavnějším období byly vtěleny s velkou vynalézatelostí a s velkou energií ty principy estetizujícího umění, které nemá formově elementární logiky. Ať jakkoli silná fantazie pracovala na Verhaerenově Svítání nebo na Kleistově Penthesilei v provedení na Vinohradském divadle, všechny tvarové působivosti byly obráceny tam, odkud jsme se odvraceli nejen instinktivně, ale i programově. Neboť forma Hilarova herectví, stejně tak jako forma jeho scény „neanalyzovala možnosti svých účinnů“, protože neanalyzovala podstatu ani jakost svého materiálu. Forma, jejíž zákonitosti leží z jedné strany v mate-

riálu, v herci, v jeho hlase, v jeho schopnostech tělesných, pohybových — ve scéně, v jejím prostoru a v usměrnění jeho barevných a osvětlených ploch, tato forma vážila Hilarovi málo. To nebylo z herce, z čeho vyvodil Hilar své sestavy a postoje. Herec nebyla pro Hilara vitální schopnost pohybu, souvislého a nezadržovaného „obrazovým fixováním“, naopak — jestliže Hilar něco ve svých obrazově přeexponovaných scénách hofmanovských popírá, je to pohybová vitalita, která je tu nahrazena stylizovaným postojem nebo ensemblovými výpady a utkvěními v předepsaných pozicích. Tím se vyznačuje stejně Svítání jako pozdější Coriolan, Bouře, jako Penthesilea. — Tvar hereckého projevu není tedy brán z předpokladů a zákonitostí hereckého těla a tělového vnějšku, ani není přetvářen fantazií, jež počítá s údy lidskými jako částmi organismu, jež jsou schopny tím krásnější působivosti, čím více se jim dá svobody, aby užily všech svých svalových her a rychlých nervových rozkazů. Hilarovy předpoklady estetizují tak, že tuto svobodu vitální berou (ne tak, aby jí daly zákony lepšího rozvoje) — ba že vitálnost formují podle harmonií obrazové scény, že příchodu Penthesilei předepíší jakousi sošnou vytrvalost v bohoslužebně pozdvižených rukách, že v Antoniu a Kleopatře dávají Caesarovi držet svitek s rukou pozdviženou tak, aby úplně odpovídal římským basreliéfům nebo postavám na vítězných obloucích, kardinálovu hlavu narezírují tak do postoje za Zikmunda, aby zcela vybavil Tizianova celníka u Ježíše, krále z Cida rozkládají na trůně nebo nakáží mu podpírat se v bocích tak, aby byl úměrný těm královským vzorům, které nám zachoval Velasquez. A postavy ze Svítání, to už jsou uvolněné tvary expresionistické fantazie; paruka (vykonává zcela jinou funkci než lidské vlasy) deformuje a ohromně zvětšuje hlavu, aby kolem ní rozpjatě zvednuté ruce s drápovitými prsty v rozkročeném postoji nohou křičely do divácké vnímavosti s touž nestvůrností, se kterou se lidský hlas a básníkovo slovo přetváří na krkavčí skřek. To jenom jako skromný příklad veškeré té fantastičnosti, která byla vynaložena na to, aby tělo a vnějšek

hercův byl přetvářen a deformován tak, aby se přiblížil některé výtvarné hodnotě, již nám umění dochovalo někdy jako skutečný vzor klasické krásy, jindy jako uctívaného bůžka.

Hilar dokázal přivést do stejné roviny estetického názoru i ostatní složky herecké a jevištní působivosti. V tom je jistě významnost Hilarovy práce, že dovede organicky spojovat části scénického umění i podržet celou rozlehlost dramatické básně v organismus solidně rytmizovaný s jevištním provedením. Expressionismus Hilarův byla opravdu umělecká zásada. A tato zásadnost spočívala tedy nejen v deformacích lidského těla a lidského pohybu — tak, jak byly některé syžety zde vyjmenovány — ale podrobil těmto estetickým deformacím i herecký hlas (překřikování, přebarvování tónu — ale i neúměrnost a zkreslování vokálů i konsonant). Není snad třeba dál dokládat příklady směr režisérského úsilí Hilarova v poválečných letech. Nechceme teď psát studii o Hilarovi. Chceme jen ukázat, jak všechno umělecký směr české režie nebyl tím, co bychom mohli nazvat elementární prací k čistotě a osvobození divadelní formy. Naopak — jak neelementární, cizí hlediska a cíle přenášel na divadelní prostředky, na jeviště jakožto materiál prostorový, na herce a jeho možnosti vitální fyziky i lidského osobnostního půvabu, na herecký hlas jako prostředek sdělení básníkova slova atd. Tyto deformace a vědomé potlačování materiálových předpokladů a zákonitostí, toto ukládání živému tělu cizích funkcí (malířských vizí buď neprostorových nebo nepohybových), to nevedlo k čisté práci. Naopak — toto velké a špatné dědictví „stylizované scény“ bylo by zavedlo divadlo do takové estetické zvrácenosti a formové zvrácenosti, že každá slabší režisérská individualita, každý méně esteticky cvičený vkus na uznávaných vzorech, každá méně uzákoněná fantazie kymácela by se bez základu a opory řemeslné tradice do nestvůrností nebo suché eklektičnosti bez možnosti záchrany.

Čím byly tedy proti této stylizované a expresionistické módě „ochotnické divadlo“, „kino“, „cirkus“ a „divadelní projevy

ulice“, „Vlasta Burian“ (názvy kapitol z Roztočeného jeviště) s music-hally, lidovými slavnostmi, variété a provazolezci? Proč jsme nadpisovali své články o divadle těmito provokačními hesly? Abychom snad dali jevištní stylizaci a hereckým deformacím nové vzory? Abychom římské sochy nahrazovali „malebností klaunů“, „realističností kina“, „naivností ochotníka“? — nebo, jak říkal Hilar, abychom proměnili „jeviště v manéž a drama v cirkus“? Ne. V tom bylo a je právě vidět školení formového myšlení stylizovaného a expresionistického divadla, v tom, jak třeba ještě dnes ve sborníku Nového českého divadla 1927 mluví režisér Dostal o tom, jak dávno před „konstruktivisty“ Reinhardt „s cirkusem už přišel před nějakými osmnácti dvaceti lety“ — tj. jak nějaká námětová oblast nebo divadlu cizí vzor je pokládán za to, co se má objevovat a co je formovou základnou novému jevišti. Byť se režisér snažil sebelépe a usilovněji vyrovnat se v kroku modernosti, byť fantazie sebeosobitěji a vynalézavěji pracovala na hře, herci a jevišti, nebude modernost skutečnou hodnotou pro nás ani pro Evropu, dokud umění nepůjde bezprostředně od materiálu a účelu k formě, dokud dokonalou, tj. moderní uměleckou metodičnost bude nahrazovat stylizovaným eklektismem.

Cirkus nebyl v naší poválečné divadelní teorii námětem (a ti, v jejichž člancích z devětsilových sborníků, časopisů nebo v praxi se „modernost“ takto chápala — jimž revue arénová je ideálem a konstruktivismus domnívají se vidět v tělocvičení — ti se tím od moderního umění oddělují a oddělili), stejně jako není námětem pro divadlo kino nebo ulice nebo běh dvou závodníků. Cirkus byl nám „příkladem čistoty práce, přesné, takřka vědecké metody a umělecké kázně“. „Divadlo přehazuje a deformuje nudné náměty, cirkus pevnou organizací udržuje v celku extravagantní věci.“ „Jen špatný cirkus je divadelní, jako každé divadlo, které se ve svých námětech zhlédlo na cirku, je špatné.“ (Cituji z Roztočeného jeviště z r. 1924.) Z těchto starých vět je zřejmé tedy, jak málo jsme si vážili a vážíme Reinhardta i s jeho

cirkem před 18 až 20 lety a jak v této věci nevidíme záruk ani předpokladů modernosti. Tedy „cirk“ a „kino“ nebyly jen provokace — to byl útěk z nečisté divadelní práce ke způsobům čistšího a umělečtějšího divadelního dojetí. Bylo to ohledávání základů, touha najít definice divadelnosti a dramatickosti takové, aby se daly vyvodit z primárních fyziologických a psychologických reflexí divákových. Konečně, nelitujeme dnes ani provokativností těchto hesel. Neboť i negativně splnily své poslání. Poplašily nejen divadelníky tak, že jejich práce jen znovu postavila před oči všem zásadní rozdíl umění a napodobení, a také poplašila obecnost natolik, aby se hrnulo bezhlavě a s jakýmsi extatismem modernosti na první představení divadelní mládeže, která by jinak zůstala uzavřenou a laboratorní prací několika nadšenců. Snad by byla tato laboratorní práce čistší a cílevědomější, snad by se nebyla stala jen úspěchem dne, ale také úspěchem divadla, kdyby české divadelní prostředí mělo to, co třeba Moskevské umělecké divadlo vytvořilo v Rusku: Studia, zkoušení mladých sil, zkoušení vytrvalé, snaha po dokonalosti, pod vedením nikoli koženého profesora, ale tvořivého umělce. Ale takto mládí, které těžce začíná dnes, jako začínalo v letech po válce (znám dnes mnoho mladých nadaných lidí, kterým chybí právě to, co chybělo nám v počátcích: možnost práce divadelní a divadelního školení. Jde tu ovšem o vedení, neboť každá mládež je velmi vyběravá ve svých učitelích), je odkázáno na ochotnické experimenty anebo zoufalý boj o existenci divadelní. Vladimír Gamza, který znal ruské poměry, snažil se aspoň jménem, když ne věcí, napodobit tento pracovní styl ruského divadla. Spoluzakládal České studio, ve kterém pracoval také E. A. Longen, ale toto České studio se svými pokusy mělo neštěstí, že bylo mimo všechn kulturní zájem český, neboť pracovalo na venkově. A tak první pokusy o „konstruktivní jeviště“, které v Praze byly módou dne, přešly v Českém studiu bez známosti a bez zájmu (Langrovu Periférii vypravil v laťové konstrukci Gamza). To skupina pražských posluchačů konzervatoře nabyla hned jiné pověsti svými školskými pokusy.

Hříčky, které se spustily po jevišti v Gollově Pojištění proti sebevraždě (klouzající se děti a děvčátka, herci jezdící na vozíčcích a kolečkách) měly opravdu hravost divadelního mládí. V konzervatoři vypracovaný Jiří Dandín ocitl se mimo školu na holém dřevěném lešení a žebříku zásluhou architekta Heythuma, kterého z expresionistického výtvarníka opavského divadla změnila příslušnost k Devětsilu na časově prvního jevištního konstruktéra v Čechách. Představení Thesmofoříí Aristofanových (režie Frejka, výprava Heythum) ukázalo přitažlivost „konstruktivní metody“ a ti, kdož se nad ním pohoršovali, pomáhali jen víc proslulosti tohoto divného divadelního způsobu „realizace“. Úspěch byl rozhodně v tom, jak toto představení hlasitě kritika odmítla. Místo toho, aby si kritika uvědomila svou povinnost k čistšímu a vědomějšímu vypracování nových uměleckých možností, místo toho, aby poznala, že je tu potřeba skutečné experimentální divadelní práce postavené mimo obchodní divadlo a mimo časový neúspěch nebo úspěch, místo toho používá kritika nedokonalosti tohoto mladého pokusu divadelního, aby s ním utloukla věcnou a skutečnou obrodu divadla a nový názor.

Opakuji tyto historie ne proto, abych na nich ukázal — proti našemu oficiálnímu divadlu — tu elementárnost divadelního myšlení a divadelní práce, o které jsem mluvil výše. Neboť lze Gamzově Periférii namítnout stejnou dvojakost a nelogičnost plánu: stavět na oprostěné jeviště realisticky (tj. iluzionisticky) psychologizujícího herce — tedy stejnou estétskost konstruktivistickou a stylizovanost, jako u našich starších divadelníků. Ostatně závislost Gamzova od stylizovanosti a té bývalé slávy psychologického divadla realistického dokumentovala se později sama režiiemi veskrze napodobujícími bývalé formy. Růže a kříž Blokovy (ve způsobu III. studia Moskevského uměleckého divadla), Dickensův Cvrček u krbu (který byl vzat nejen z repertoáru Moskevského uměleckého divadla, ale i v jeho způsobu hran) — a ostatní. Pokusům konzervatoristů dalo by se namítnout ještě více meto-  
dické a technické nelogičnosti; také oni neměli vztahu k diva-

delnímu tvaru než té ismové modernosti, ale jejich technická herecká nevyspělost a mládí dovolovaly jejich fantazii větší experimenty, než tomu bylo u herecky školeného Gamzy. Touto fantastičností stalo se jejich mládí svobodnější a podniktivější. Nelogičnosti takových Thesmofoříí: pro modernost odpuzující hlasové deformace expresionistické, zhroucení slova do té míry, že se ztratilo v naprosté nesrozumitelnosti — všechno realistické nebo expresionistické líčení herců, s jejich stařečky, mládci, černochoy a ostatními, všechno to pohybování či vlastně nepohybování herecké, kdy jsme poznali, že tato děvčata jsou girls jen proto, že kostýmy připomínají obrázky Tairovova ženského chóru z Giroflé-Girofla, a když jejich pohybová akce (závěr: v ladném kruhu, držíce se za ruce, otáčejí se harmonicky a stylizovaně jako žačky Dalcrozovy družiny) usvědčí právě představy pohybu z estétských stylizovaných předpokladů. Vylézt po žebříku a zarecitovat svou úlohu v nehybném postoji na lešení, znetvořeným hlasem a narežírovaně zpatlanými slovy, to je buď totéž anebo ještě méně než vylézt po reinhardtovském schodišti a recitovat tam v ladném postoji s působivou impresivností monolog. Bylo by možno ještě ukazovat, jak tato organizace celku jako jevištního díla nebo jevištní básně se sesula na nesouvislou řadu, která snad obdivuhodně zmátla diváka, ale nedošla přes tento jeho údiv k emoci skutečně divadelní. Nechci při těchto věcech mluvit o „scénickém konstruktivismu“, k němuž se tato „skupina mladých přiklonila“. Neboť není konstruktivismu, kde je nedokonalý a sesutý tvar. Opakuji všechno jen proto, abych znovu ukázal, že jestliže kdy něco škodí modernosti, je to právě ono obvodové myšlení, ten umělecký zájem, který vychází buď z nějakého umělecky neformovatelného myšlenkového komplexu (tak např.: optimističnost nebo pesimističnost umění, filosofický relativismus nebo dogmatismus básníka, metafyzika nebo nemetafyzičnost syžetu, civilismus nebo aristokratismus) a žádá uplatnění v umění cizí oblasti jako hlavního kritického sudidla pro hodnotu nebo špatnost díla. Stejně jako tato umělecky neklasifikovatelná ideologie škodí

elementárnímu myšlení a možnosti umělecké obnovy — tak také degraduje umění ten eklektický estetismus, jenž místo úsilí dává napodobení, místo horkosti zrodu odpuzuje zchlazeným cizím tvarem. Neboť je-li na umění něco působivého a mladého v pravém slova smyslu, je to ona přemíra energie a tvořivosti, ta bezprostřednost, s jakou vystupují sugestivní nová vidění věcí a vztahů, zanechávajíce v divákovi i posluchači rozkoš nových dojmů. Zase bych citoval Šklovského, že umění je nové prožívání skutečností, ale přitom to, co je uděláno, je bez významu. Tu tedy jediné rozhoduje intenzita nové osobnostní síly, jdoucí bezohledně a nenapodobivě ke stručné, ale základní věci. Dřevěná konstrukce byla v SSSR udělána, není důležitá, důležité je to, aby nové členění prostoru (konstrukcemi nebo čímkoli jiným) proměnilo divadlo na prostorové umění a prostorový pohyb. Ale jestliže je tu konstrukce k nehybnosti anebo k dojmové bezvýraznosti, je horší než stará dekorace.

Situace, kterou takto vytvořily z jedné strany pokusy zániceného mládí a z druhé strany moc oficiálního divadla, využila právě oficiální česká kritika a oficiální české divadlo, aby chybami techniky herecké (kterou mládí nemohlo mít) a i chybami věcí utloukaly i ty možnosti, které mládí reprezentovalo: hereckou svěžest, svobodnější režisérskou fantazii a vůli výtvarně vytvářet nové a lepší. Stejně jako nejlepší člen mladého ansámblu Jarmila Horáková byla odvedena od mladých pokusů na oficiální scénu se Stanislavem Neumannem, tak se i nová — a jak se zdálo — i působivá móda scény a některých námětů přenesla na oficiální jeviště, aby s technikou uzrálých řemeslníků bylo adoptováno to, co mládí nebylo schopno divákovi představit. Zároveň kritika odpravovala „neschopnost mládí“.

V této situaci přistoupili r. 1925 mladí nadšenci divadelní z konzervatoře a odjinud k Devětsilu, tu byla vytvořena z členů Devětsilu a mladých herců s režisérem Frejkou divadelní sekce Osvobozené divadlo v zimě r. 1925.

„Osvobozené divadlo“ — jméno, jehož původ náleží Tai-

rovovi (Das Entfesselte Theater, název německého vydání Zápisků režiséra) — bylo přijato sekci Devětsilu zase z nepřilíživě sympatického eklektického estétství. Ale jméno konečně nerozhoduje, jde tu o obsah, a kdyby toto jméno bylo naplněno tak bohatým významem, jako měla práce Tairova, byl by to největší úspěch českého uměleckého života.

Osvobozené divadlo plulo v atmosféře vytvořené velkým divadlem a mladými pokusy a mělo tuto atmosféru osvobozovat. Z čeho: ze stylizátorství, z nereálnosti prostředků a hereckých způsobů, z nedojímavosti, z emotivní chudoby soudobé divadelní krize. Osvobozenecy práce: to znamenalo tedy: práce na jevišti, které nemělo ničeho skoro z jevištního zařízení — práce s hereckým a amatérským ansámblem, který neměl školení, ale byl naplněn zvědavostí k novému úsilí a nezvyklé pověsti — práce na divadelních hrách, které neměly ani absolute divadelních úspěchů v cizině (veřejně vůbec neprovázaný Dessaignesův Němý kanár, nebo všemi divadly odmítané Appollinairovy Prsy Tiresiovy), anebo byly bez úspěšné tradice v Čechách. Poněť nové dramaturgické syntaxe a naděje na nový úspěch měly jediné tehdy moderní náměty Nezvalovy: Depeše na kolečkách, balety a scény.

Nemyslíme dělat bilance ani historie. Rekonstruujeme určitou řadu faktů jen proto, abychom tak na skutečných událostech sledovali postup a usilování o moderní divadelní projev, jehož vývoj se stane touto metodou i snadněji pochopitelným i názornějším.

Tím tedy, jak se mladé divadelní umění v Osvobozeném divadle postavilo před otázku souvislé a vytrvalé práce, tím faktem bylo nutno počítat s tím, že se vyčistí i v obecnstvu i ve svých uměleckých spolupracovnících od časovosti módního úspěchu a že to artistní amatérství umělců a snobská zvědavost obecnstva přestane být doprovodem k práci, jež měla znamenat nalezení podstaty a věcnou obnovu. Jestliže Osvobozené divadlo bylo nuceno se „osvobozovat“ — místo

vytvářet, bylo to jen tou horší stránkou jména i programu. Bylo však nutno podniknout i tuto práci, protože bylo se od čeho osvobozovat. Bylo nutno se odpoutat od „konstruktivismu“, ke kterému se „mladí přiklonili“ svými Thesmofořiemi, bylo nutno jej ozřejmit teoreticky (viz Tvorba, roč. 1926, č. 12 a 13, Fronta, 1927) i jinak založit prakticky poněkt divadelní práce. Bylo potřeba říci, že nazývat určité způsoby jevištních realizací „scénickým konstruktivismem“ je nedomyšlenost a ismová eklektičnost nedůstojná modernosti. Bylo potřeba konstruktivismus definovat jako „leninský zápas o organizaci hmotných základů života“ — bylo nutno jej nazvat názorovým „životním hnutím nebo způsobem sociální organizace“.

Osvobozovat se od „konstruktivismu“, to znamenalo vymezovat oblasti umělecké ne v námětech, ale názorech, a postavit konstruktivismus proti umění. „Umění je, jak to lze po mnohých estetických znovu říci, hrou s tím, co člověk má nejlepšího. Konstruktivismus je opakem hry, je závazností zákonitosti a ekonomie, vede k přísné kázni, a to nejen s nejlepším lidským statkem, ale ekonomizuje již to nejnужnější. „Konstruktivistické umění“ je tedy trochu *contradictio in adjecto*. Nelze obé takto z povrchu smířit. Buď půjde o základní změnu v tom historickém tvaru lidského projevu, který se jmenuje „umění“, anebo je „konstruktivistické umění“ nesmyslem.“ (Citováno z Tvorby 1926, č. 12, J. Honzl: Konstruktivismus, móda, práce.)

Bylo nutno také prakticky „osvobodit“ prostor jevištní od konstruktivistických hranolů dekoračních, které zbytečně braly možnost pohybu a neposkytovaly nové pohybové příležitosti, aniž členily nějak harmonicky nebo výrazně místo nad podlahou. Němý kanár chtěl tedy prostorovou atmosféru zdivadelnit tím, že učinil jeviště neutrálním prostředím, které se stávalo ložnicí, barem, audienčním sálem, tropickým lesem, ulicí — bez dekoračních proměn s takovým ponětím „divadelní jednoty místa“, že atmosféry scénického umístění (tj. vyznačení ložnice, lesa atd.) inscenátor dbá až v druhé řadě,

že naproti tomu jde mu především o ten přízvuk dojetí v divákovi, jenž má příbuznost citového přízvuku nebo těch představových asociací, jež se vybavují divákovi i hercovi v ložnici, v lese atd. Tedy „změna místa“ na jevišti je motivována „změnou emoce“ a obráceně. A změny emoce dosahuje se nejen výtvarnickovými dekoracemi a místně charakteristickými rekvizitami (strom, lože), nýbrž každým materiálem, jenž je tu k dispozici. Hereckým pohybem, tanečním sestavou nebo tanečním vzruchem, hudbou, rekvizitou (která neumísťuje pouze, ale „mění“ se, vytváří dění a divadlo, oživuje v rukou hercových k nevidaným funkcím). Protože ze všech jevištních materiálů byl k dispozici na slupském jevišti materiál — žádný, vzali jsme divadelnímu sluhovi schůdky s prknem, abychom ze všech možných horizontálních rovin vytvořili aspoň dvě. A všechny ostatní změny a divadelnost místa přenesl jsem na jediný divadelní materiál, jsoucí po ruce: lidi. Rozmnožil jsem tedy osoby Dessaignesovy ze tří na deset (nemaje jich zase víc).

„Osvobození hercovo“ bylo stejně smutnou jako nutnou záležitostí. Smutnou proto, že osvobozování stalo se zase osudným určité módě a stylizačnímu estetismu divadelnímu — i pro Osvobozené divadlo. Herec, který měl jen tu představu gesta, kterou mu vznešeně vložil do vnímavosti slavný mim, byl na tom stejně nebo hůř než onen, jenž si přinesl ze svého venkovského divadla nebo operetní zkušenosti osvědčenosti ladného postoje a krásného pohybu. Nezbylo tedy než smazat vše, rozkládat a předpisovat od stupně ke stupni a zjednodušovat na elementy, primární až k tělocvičným pohybům. Tam, kde nebylo předpokladem taneční školení nebo vrozený herecký talent, bylo nutno osvobozovat hereckou divadelnost od pózového stylizátorství až k elementům předpažování, tělocvičných závěsů, chůze po zvýšené kladině apod.

Od bezvýraznosti obvyklých divadelnických póz obraceli jsme se k působivosti jednoduchého pohybu divadelně nezvyklého, které dalo nově divákovi zažít fyziku lidského těla. Stejně jako na oficiálních scénách, tak i v Osvobozeném

divadle se toto osvobození nebo návrat k elementům pohybu vyvinulo v módu tělocvičnosti, v řazení pohybové arabesky bez vztahu k obsahu a intenzitě dojetí. Významnost této tělocvičné arabesky byla jediné v překvapení nad nesouvislostí mezi básnickovou představou a hereckým pohybovým doprovodem, anebo v nejlepším případě udivovala tato arabeska tělocvičnými schopnostmi hercovými. Překvapení a údiv nejsou hlavním prostředkem působení na diváka. Stanou-li se jediným cílem umělcovy práce, bude jeho působivost velmi krátkodechá (neboť můžeme být touž věcí překvapení pouze jedenkrát) — a „umění“ promění se pak na řemeslo, jež nás při každém novém opakování odpuzuje stejně tolik, jako prozrazený kartářův trik — kdežto umění (dávné i nové) vábí znovu a znovu k sobě jako Baudelairova báseň nebo tisíciletá skulptura z Peru. Tak se tedy vyžily „novosti“ stejně v Tažení proti smrti (režie Dostal) jako v Stínohře (režie J. Frejka). To, co se zvalo „konstruktivismem scénickým“, se proměnilo na arabeskovou tělocvičnost „dekorativismu scénického“.

Jestliže jsem tady vyjmenoval několik konkrétních námětů k „osvobozování scény a herce“, jsou tu jen aby dokumentovaly, že „osvobozování“ nestačí citu ani uměleckému programu. Avšak skoro při každém dalším vytyčování programového bodu práce v Osvobozeném divadle docházím k paradoxům, podobným něčemu z onoho „osvobozování“.

Představuji si a teoreticky jsem propagoval v Roztočeném jevišti moderní scénu tak, že se charakterizuje pečlivým zřetelem ke každé technické vymoženosti a prostorové tvárlosti; naproti tomu každé jeviště, na kterém Osvobozené divadlo pracovalo, nemělo nic z této modernosti. Dílny a nástroje, se kterými jsme pracovali, byly velmi zastaralým prostředím pro nové představy.

Modernost prostorového utváření jsem nazval „básnickým inženýrstvím“ (Tam-tam, hudební leták, 1926, č. 6) naproti „dekoračnímu výpravnictví“ proto, abych dokázal, že prostor scény je tu nejen pro to, aby herci měli se po čem pohybovat (konstruktivistická scéna), ale aby členěním prostoru a změ-

namí prostorových proporcí bylo možno působit na diváka stejně jako tancem nebo gestem.

Modernost světelných možností hry byla v mém programu úsilím o osvobození „barvících“ funkcí světla a položením přímé světelné působivosti do téže sféry lyrismu jako u „básnického inženýrství“. (Zatím ovšem bylo možno pracovat jen s „osvětlovači“ a osvětlujícími lampami.)

Možnosti projekcí a filmu v divadle nejsou ty, které např. režisér Hilar obdivuje u Piscatora: nového iluzionismu filmových obrazů, které by nahrazovaly staré nepohyblivé a těžko měnitelné dekorace. Film musí být v divadle užít čistěji a básnětji — principiálně jako světlo.

Modernost hercovu vidím ovšem v naprosté jistotě a ovládnutí tělesných funkcí, ale akrobat je zase jen „osvobození“ v jistém smyslu. Předpoklad. Herectví — to jsem si zvláště a s rozkoší uvědomoval při každém dokonalém provedení příbuzných umění: při ruském baletu, při fratellinských entrées, při sportovní hře, varietním skeči — má svůj pracovní postup ve vytváření; každé vymrštění těla a hercovy ruky je jiné než švih tanečnickův, vteřinová intenzita fratellinského entrée nebo varietního entrée je jiná než intenzita dojetí, kterou herec rozloží po monologu velmi dlouhém a velmi obsažném, dramatickosti pohybu u herce není jednosměrné zamíření za jedním fyzickým cílem, ale míří ke vnímavosti mentálně vyvinutější. I zde je mi cílem „básnění herecké“, ona schopnost a bohatství pohybových představ i hlasových chvění, které objevují diváku a posluchači nové a neprožité způsoby nervových a fyziologických reakcí na věci a dění, že strhují svou životní silou.

Modernost a básnění režisérské? Je tak rozlehlé a leží mi tolik na srdci, že nemohu než odložit pero, abych nabral dechu i síly a začal svůj článek znovu.

(ReD 1, č. 7, duben 1928)