

Avantgarda, jež není avantgardou,  
Dav, jehož nečtou davy,  
Disk, jež nelítá a trouchniví,  
Host, jež vyhazují, kam přijde,  
Osa, kol níž se nic netočí,  
Pásmo, jež chtělo objímati svět a objímá jen Juliánov,  
Var — při 50 stupních tepla...

AVANTGARDA známá a neznámá,  
Proletářská poezie a poetismus

1919-1924

Svoboda, Praha, 1971

(Tvorba 1, č. 11, květen 1926)

To, co bylo zásluhou ruské konstruktivní scény, že osvobodila jeviště od služby divadelnímu iluzionismu i stylizovanému artismu, že oprostila tvary a uzákonila je materiálem — to vše je znamenitý předpoklad, ale pro divadelní dílo je to málo. Je nutno dál — nikoli již osvobozovat prostor, ale zdivadelnit jej.

Ruské konstruktivní jeviště je dobrým nástrojem, nikoli ještě samostatným tvarem a prostorovým dílem. Slouží vynikajícím způsobem herci. Je jeho rekvizitou, podává jeho ruce přítěky, po kterých se lze vyšplhat, je jeho nohám můstkem pro akrobatický skok. Je jako každý dobrý nástroj ve službě člověka a neterorizuje jej, jako to činilo jeviště stylizované. Na první plán ruského divadla byl postaven člověk shodně se zásadami komunistické revoluce. Stroje byly dobyty člověkem a podřazeny jeho vůli. Jde o osvobození člověka od násilí fabričského a strojového útlaku. Ruské divadlo žije v akrobacii a taneční pohybové dokonalosti svého herce, který se svobodně pohybuje v otevřeném, osvobozeném prostoru.

Ale ruské divadlo ani v osvobozujícím, negativním náporu na staré divadelní formy nešlo ještě radikálně. Jeho teorie stále ještě předbílá skutečnost. Ruské divadlo zrušilo sice rampu, osvětlovacím aparátům dalo svobodu svítit, odkud je to účelné, ať jsou to místa na galérii nebo v přízemí, ať je nutno reflektor postavit před oči diváků, nebo jej zasunout do

stran jeviště. Toto divadlo strhlo oponu a všechny ukryté činitele vyzdvihlo na světlo divákových očí. Ale jeviště je stále omezující zákonitostí, má svou rovinnou základnu, ze které nevychází a na frontálním úseku zděděného jevištního místa kouzlí své zázraky.

Chceme-li tedy na podstatu nového divadla jít od základu, musíme v bořivém revolucionářství rušit ještě důkladněji. Nelze předpokládat, že forma „jeviště“ existuje pro nás jako něco předem daného. Konstantou našeho výpočtu může být jen člověk a jeho vnímavost. Tvrdíme, že v něm trvají emoční hnutí, která lze nazvat „divadelními“. Ale každá potřeba člověka je předmětem vynálezů civilizace, a ani divadlo ve své organizaci, ve svých technických možnostech a tvarových zázračnostech nelze proti vynalézavé civilizaci ohradit zdí. Buď civilizace obohatí divadlo a učiní je projevem svých sil, a budeme v nové organizaci těchto sil spatřovat přicházející kulturu — anebo zůstane mrtvou muzeálností, ve které se bude zmítat živý člověk, marně se snažící objevit přízvuk podivnější a skok nevídanější, který by nenašlo tisíce herců před ním.

Předpokládáme pro nové divadlo zrušení „jeviště“ jako tvaru předem daného.

Předpokládáme-li, že jeviště je stavbou, která má účelem dojmout diváka, pak je nutno a samozřejmě vědět, že musí být vystavěno pro tento účel. Staví se budovy pro podívánou (Eiffelovka), pro obývání (čínžák) a pro přenášení (wagon-lits). Nechme volit prostor i materiál inženýrovi, jehož vynalézavost jde s dobou a neohraňuje se vynálezům civilizace. Dřívější jeviště, které svou vodorovnou plochu scény věnovalo herci, aby chodě po ní plakal, smál se a umíral, svislý obal této roviny věnovalo výtvarníkovi, aby po ní maloval, promítal obrázky nebo rozestavoval praktikáble — toto jeviště nevědělo si rady s prostorem, který byl mezi horizontální a vertikální plochou jevištní. Nanejvýš: prach v těchto prostorách barvil se ve svazku paprsků, který tudy dopadal na jeviště. Tedy:

toto jeviště prostorově neznamená pro nás nic, není vůbec tvarovým závazkem.

Prostor divadelní, jakého mělo zapotřebí prvotní historické divadlo, byl bez trojdimenzionální rytmizace. Prostor byl vyměřován člověkem a jeho pohybem. Neměl sám o sobě žádných formových zákonitostí. „Dva kroky na stranu a krok kupředu“ stačilo starověkému mimu, aby tu rozproudiv krev svého divadelního temperamentu a upoutal na svůj pohyb oči zvědavců. Antické, řecké divadlo vsadilo prostor mezi pevné stěny architektury a rozčlenilo ji geniálně jako nehybný masív, který sváděl všechny oči na odevšad viditelné místo. Tato důkladná práce řeckých diváků nestačila divadelní fantazii renesančního a novověkého člověka. Poctivost architektury byla nahrazena plochou, obrazem, neboť krytá podlouhlá síň novověkého moliérovského divadla jevila i architekturu jako frontální obraz. A tak zůstalo divadlo frontálním až do našich časů. Obraz malovaný a perspektivně ziluzionističtější byl odstraněn a nové divadlo chce rytmizovat prostor. Rytmizuje jej nejdříve staticky. Básní na něm oblouky a stěny. Ale prostorovost je stále zbožným přáním nebo teoretickým předpokladem — prostorovost na frontálním jevišti je jako sladká pečeně v louži. Přesvědčte se, že je dobrá, chcete-li.

O novém divadle a novém jevišti jest tedy mluvit bez předpokládaného jeviště. Divadlem je místo, jehož možnosti jsou zatím vůbec neohrazené. Nelze navrhnout jeho tvar, neznáme-li, jaké zázračnosti prostorové bude si přát kouzlit inženýrská fantazie a vynalézavost.

Jako tato svoboda bude smrtí všech projektů velikých oficiálních divadel — tak bude místem objevitelství a geniální tvořivosti inženýrské. Neboť není tu třeba velkých proporcí ani miliardového nákladu — je tu třeba odvahy a vynalézavosti: tvořivé vůle. Považujeme všechna dosavadní divadla a jeviště za velmi úzkou možnost divadelního formování. Prohlásíme-li jako heslo „centrální jeviště!“, neomezujeme se tímto heslem jako kodexem. Proklamujeme jím svobodu v prostorovém členění a nové dynamičnosti. Neboť liší-li se něčím divadlo od

přibuzných — cirkusu, varieté, music-hallu a lidového divadla — je to právě v míře umělé a umělecké tvořivosti, ve svobodě, s jakou se dobývá kupředu, k novým tvarům a novým emocím, zatímco cirkus i lidové divadlo tradičně (a také nudně) setrvávají na starých dojímavostech.

### CENTRÁLNÍ DIVADLO

je tedy totéž, jako vydáme-li heslo

### ŽDIVADELNĚNÍ PROSTORU!

Chtějí-li divadelní architekti mluvit o emotivnosti a divadelnosti svého prostorového řešení, ať dokážou ve svých formách tutéž akrobacii, kterou Eiffel při konstrukci svých mostů, jež připoutají pohled každého.

### PROSTOROVÁ AKROBACIE!

### BÁSNIVÉ INŽENÝRSTVÍ!

Básnit lze liniemi i křivkami, lze spojovat plošné konstrukce před divákem i nad ním, lze udivovat obecenstvo nevdanými sestavami kubusů, válců a kuželů. Není také přičiny, proč by i divák, jehož sedadlo nebo jeho umístění nemohlo být podnětem k fantazii prostorového architekta. I divák může být druhému podívanou.

### EKVILIBRISTIKA PROSTOROVÝCH

### PROMĚN!

Ale prostorová akrobacie není jen statická. Prostorová akrobacie je dynamismus prostorový. Zázračné pohyby mechanismů. Neobdivujeme pohyby jeřábů a rotace setrvačnicků, protože bychom je také chtěli vidět na divadle. Toužíme vidět věci zázračnější i elegantnější. Formově zamířené ke vnímavosti diváka. Pro

### otevřený systém divadelního prostoru

je možná spolupráce inženýra ne takového, který umí počítat pevnosti, tlaky a rozlohy, ale inženýra, který má básnickou fantazii prostorovou, který umí dojímat. Umí o to víc než stavitel viaduktu, že počítá nejen s gravitací a nosností, ale i s vjemy, pocity, představovými a citovými reflexemi diváka.

Barva nenabyla pro prostorové dělení a rytmizaci ještě svého významu. Nebyla použita primárně. Byla dosud po-

užívána jen jako náhražka jiných materiálů (pomalovávala papír na dřevo, na skálu nebo na vzduch). A přece není silnějších zrakových dojmů než z čistých, osvobozených barev. Lze si představit, že

### prostorový pohyb osvobozených barevných ploch a sestav

je divadlem fyziologicky poutavým, že jej využila a využívá reklama pro dojmy senzační. Technické možnosti tu jsou, jde jen o organizaci a organizátora těchto barevných ohňostrojů a barevných podívaných.

Divadelní dynamičnost, prostorová podívaná závisí nejen od roviny, kubusu a barvy. Další dimenzí divadelního prostoru je

### světlo.

### SIGNÁLY!

### OHŇOSTROJE!

### POHYB SVĚTELNÝCH KUŽELŮ.

### PROMÍTÁNÍ.

### SVĚTELNÉ NÁPISY!

### POHYB SVĚTLA!

A všechny tyto dimenze dynamizuje a zdivadelňuje čas. Stálý pohyb, stálé trvání.

### ROZTOČENÉ JEVIŠTĚ!

### POHYB HLEDIŠTĚ!

Divák, který na své zdvihající se židli nebo při otáčivém pohybu celého hlediště stává se

### AKROBATEM DÍVÁNÍ.

(Tam-tam 1, č. 6, leden 1926)

Vítězslav Nezval: HUDBA, TANEC, DRAMA

Nelze chtít od ženy, aby porodila kolibřka. Nelze chtít od hudebníka, aby řešil svět. Lze ho vybědnouti, aby zpíval. Aby zpíval krkem dvacátého století, v němž jsou sladká a trpká vína, jež pijeme, světla a ženy, jež polykáme, vůně atmosfér, jež dýcháme, tóny a zvuky, jež dělají uchem proměny celého člověka, jak je dělal sirný déšť nad Sodomou, či skřivánčí píseň po potopě. Tóny se svými vztahy, rachoty se svými údery, harmonie bizarních ptačích zpěvů a automobilových trubek, vodopádů a vánočních koled.

A tanec? Pryč s jeho stylizovanými a programovými úkoly! Nechť ohýbá klouby, napíná svalstvo, harmonizuje linii těla a je nad vši svou invenční nevyčerpatelností exaktní jak tlukot srdce. Žádné grimasy z Przybyszewského, žádné hysterie, žádná hieratika velekněžská, tyto zrůdy, jimž se vyhne každá pořádná baletka a jež zdědila tu a tam nějaká zoufalá chudinka, vyčerpaná taneční prostitutka.

V moderním umění lze spojovat básně a malířství moderní typografií, v takzvaných obrazových básních. Je to krok k nečistě práci, proti níž jsme protestovali? Nikoliv. Neboť básně, o níž jde, musí být jen a jen básně a typografie, o níž jde, musí být jen a jen řešením výtvarným. Zde se slučují dvě zcela samostatná, naprosto vypracovaná umění a toto sloučení má

za úkol dvojnásobnou emoci. Báseň by obstála sama o sobě. Typografie je obrazem i bez této básně. Nenastalo znehodnocení a mšnění cizorodých prvků či funkcí. Dvě hotová umění se sdružila. Zcela analogický je postup, když spojuje komponista hudební umění s básní, aby vytvořil píseň. Tato báseň musí dostačiti sama o sobě, rovněž jeho hudba, jež se s ní sdružuje. Tato hudba nemá ilustrovati básně, jak se stává pohříchu u některých starých komponistů. Tato hudba má být svébytnou, vyplývající jen a jen z hudebních zákonů, nikoliv z obsahu básně. Mezi touto hudbou a touto básní jest pojetím toliko určitý společný záměr, jejich funkce, nikoliv obsah. I hudba i báseň řeší jeden a týž problém, ovšem zcela samostatně a nezávisle. V moderním pojetí nejde o báseň za doprovodu hudby, ani o hudbu za doprovodu slova. Totéž platí i o jakýchkoli jiných kombinacích dvou či několika umění.

Staré drama? Žádná forma. Iluzionismus, jenž nás odpuzuje. Ó těch strašných rekvizit, jež slouží iluzi. Domy a pokoje, bouřky, vítr, sníh, tato lákadla k oklamání malých dětí. Věčná nápodoba a sloužení nějakému cizímu úkolu. Tříšť. Negace krásy. A spiritualistické divadlo? To vše po Ibsenovi, Strindbergovi, expresionismu? Toto hrozivé, zrůdné stvoření, tento bastard nevkusu a hysterie. Polyby přestávají mítí napodobivost a stávají se stylizací. Nepřirozené strojení hlasů, nepřirozená světla, strnulá chůze, obřadnost, expresionistické nebo secesní kulisy, a vše to pod diktaturou duše. Ó kdyby vyběhly jednoho dne tyto zmrzačné „figury duše“, které tyjí ze skutečnosti, jež byla zdeformována, na zdravý vzduch, co by utřily posměchu! Nejsou formami, jsou deformacemi. Jsou bastardem jeviště a života, bastardem velmi nepodařeným, proto se jich štítíme. To není syntéza, to je nejhorší druh zrůdy. A přece nechceme obviňovati lidské pokolení, že od Aischyla ztratilo vkus. Nikoliv. Tam, kde dovedlo jasně cítiti a správně formulovati, vytvořilo zázraky krásy. Jak by se lidé vysmáli všem těm zrůdám duše, jež nejsou ničím samy

o sobě a jež neustále jenom křičí, jsou výrazem nějakého zá-  
měru, otrokem a nikoli skutečností. Reprodukují cosi, nema-  
jíce vlastních produkcí. A hle, jak nás dojmají za zimmích  
večerů pieroti a kolombíny, kráčející po promenádách do plesů.  
Nejsou skutečností tohoto světa, jsou skutečností dávné bás-  
nické fantazie, jsou čistou formou výtvarnou a poetickou. Jsou  
skutečnostmi, jež nepředvádějí nic krom sebe samotných.  
Pierot je pierotem, kolombína je kolombínou a harlekýn jejím  
bratrancem. Lze se smáti, potkáme-li je, ale to není výsměch,  
lze plakati, ale to není proto, že by tu bylo něco k pláči. Typy  
commedie dell'arte! Jedny z nejčistších a nejbásnivějších vyná-  
lezů lidského dojatého ducha. Hle, tady se rodí čistá divadelní  
forma. Anebo ten klaun, tento zázrak čistoty básnického vku-  
su, koho ten napodobuje? Je sám sebou, svým kotrmelcem,  
uměním, podívanou, divadlem. A provazolezkyně? Tento  
umělec stále produkuje a nikdy nereprodukuje. Toto je  
pravé divadlo a pravá hra, na život a na smrt. Jděte po našich  
hřbitovech. Kolik tam leží obětí svého povolání. Ale smí se  
spokojit básník s klaunem, kolombínou, pierotem, smí vykrá-  
dati tyto plody cizího ducha ke svým zájmům? Nikoliv!  
Může si z nich brát příklad, z jejich neskonalé čistoty, ale  
musí spoluplnouti na svou vynalézavost a odpověděti senzibi-  
litě své doby. Tady jsme u svého problému.

Snad jsem se v této věci pletl, jako v tolika jiných; ale při-  
znávám se, že jsem na něco čekal. Že jsem si představoval  
nástup nových lidí s novou fantazií a novými poznatky, s pri-  
mitivní a nevyčerpatelnou potencií a silnou produktivitou. Ne  
že bych čekal zázraky; ale čekal jsem aspoň jakési uvolnění.  
Nebo aspoň pramének třeba nehojný, ale opravdu nový a de-  
roucí se ze země... z nové země proletářů. Říkalo se, že při-  
chází nová, proletářská kultura, jež hodí dosavadní měšťáckou  
do starého neřádu; říkalo se dokonce se značným sebevědomím,  
že už to je tady a že se, zatímco píšeme tyto řádky, odehrává  
revoluce v umění. Kéž by tomu tak bylo!

Nemínám mluvit o umělecké kvalitě toho, co se nabízí pod  
značkou revolučního umění; jsou mezi tím věci velmi silné  
i velmi nicotné, tak jako v umění katolickém nebo kterémkoliv  
jiném. Ale chtěl bych se ujistit jenom jejich proletářskou kva-  
litou. Proletářské umění může znamenat 1. buď umění tvo-  
řené od proletářů, nebo 2. tvoření o proletářích, nebo 3. tvo-  
ření pro proletáře, nebo konečně 4. nesené duchem, jenž řídí  
světový nástup proletariátu, jako je kolektivnost, revolučnost,  
mezinárodnost a tak dále. S tímto minimálním teoretickým  
předpokladem se dejme do hledání proletářského umění.

Jindřich Honzl: NESTAVTE DIVADLA!

AVANTGARDA 1

*Různé kapitoly o divadle*

Myslím, že není nikoho, kdo by opravdu myslil, že se v Praze vystaví nové, velké, jakoby Národní divadlo. Nikoli snad jen pro rozpor mezi mocnými činiteli: protože jedna strana má zájem na tom, aby se stavela opera, a druhá — s šelmem čino-hry napřed — soustředuje vůli k tomu, aby nové divadlo bylo lepší a modernější scénou pro nové režie. Nám prozatím je lhostejno, je-li spornou otázkou dirigent, jenž hledá uplatnění, nebo režisér, který usiluje o bohatší scénou — protože to nebude ani ten, ani onen, jenž věc rozhodne.\*

Nové divadlo nebude postaveno nejen pro tento umělecký rozpor. Je tu ještě mnoho jiných nesnází, které pronásledují myšlenku divadelní stavby. Naprostý neúspěch součize na návrh místa i architektury budoucího divadla je zas jednou překážkou z celého systému jich. Čím dál bude postupovat více k realizaci nového divadla, tím neschůdnější a strmější překážky vyvstanou. Protože neúspěch myšlenky o novém divadle je orgánický, je životně spjat s naší dobou a má v jejích společenských a kulturních předpokladech své důvody. — Co je architekturní divadla dnešku? Je uliči jeho prudkosti a hlasitosti, je vodivým drátem jeho síly, je mostem jeho odvahy? Upravuje nějak řečiště jeho proudu? Je amfiteátre pro společenské přísahy jednoty? Je večerem pro upracovaný den lečenské přísahy jednoty? Je včerec pro upracovaný den nemluvi.

uplně. Je něco, co může být nazváno otcem světlé reklamy, ohňostroji. Ohňostroji, používaje světla jako výtvarného prvku, je velmi blízkým reklamě svou okázalostí. Má fascinující moc a to je, co nesmí nikdy scházet reklamě. Nadsázka, s jakou bývá zkracován a prohlubován prostor, může být tím větší užítím světla. Na černé ploše domu obrovské a skutečně jdoucí kapensní hodinky, každou páton většinu jinou barvou svítící, produžují a zkracují perspektu ulice. Modrá, karmazínová, oranžová a bílá barva světél postupně oddalují a přibližují obrovskou siluetu chronometru různou intenzitou své svítivosti. Nízko letící aeroplán, různobarevně osvětlovaný reflexory ze střešy magazínu, jehož je reklamou, střídavě zaplná ze žárovek sesazené jméno na spodu nosné plochy. Kolik zde oživeno suggestivních motivů vhodných pro divadelní scénou? REKLAMA, dotýkajíc se prostředků, které doba dává, je méněcena a tudíž v stálém kontaktu se životem. Ustrnutí znamenalo by konec a bezúčelnost, kde účelnost je vším. Vyvoj její je nedohledný jako vyvoj lidské společnosti.

Paříž 30. září 1922

dělníků, navštíví s veselým půvabem neděle úředníkovy? Nikoli. Ale nudí také továrníka a nepřivábí ani burziána. Nepřiléhá k našemu životu. Neinteresuje nikoho. Dva poslední návštěvníci: anemická slečna řekne: „Mé srdce se přerouzuje v Eugenu Oněginovi,“ a hysterický mládenec zarecituje: „Toť gaskoňští kadeti jsou“ — a zajdou smutkem.

Divadlo je dnes ústraním. Bojí se života a jeho hluku. Škemrá o klid. Doprošuje se zájmu. Pod terorem slova „Umění“ podniká revolverové útoky na státní kasu. Nemá přátel, kteří by se k němu přiznávali bez skryté nenávisti.

Životu záleží na architektuře elektráren, družstevních domů, mostů, viaduktů pro nadzemní dráhu — a snad z veselé odvahy záleží mu i na luxusu Eiffelky. Tu vždycky je věc lapidárně srozumitelná jako nejprostší slova Seifertovy nebo Jeseninovy básně. Dělník i továrník, úředník i burzián vědí, proč a jak. Architektura plyne tak se životem, že je jím až unášena. Zapomene na renesanci, na barok, zapomene na secesi, kubizující svéráz a kdeco ještě. Myslí konkrétně a přesně: Elektrárna! Družstevní dům! Viadukt! Eiffelka! Ale co proboha má myslit při slově „divadlo!“ Architekt je právě tak zmaten, dezorientován, jako se cítí nesvůj dělník, úředník v divadle, anebo jako se v něm ostatní obecnost nudí. A protože tu není lapidární a až primitivní srozumitelnost, protože věc s divadelní budovou a architekturou je příliš kompromitována tradicí, „Uměním“, státními ohledy, reprezentativností (to znamená neúčelně a hloupě přepychovým vzezřením), vládní lóží, proto se architekt zamotává víc a víc do neplodných úvah o „umění“. Problémy, zásady, zkušenosti, hesla a programy tančí kol něho sofistický rej. Hledá, jezdí po světě, listuje, diskutuje, až tyto křiky a výzvy zmatou jej natolik, že ztratí jasný úsudek. Neodpoví jasně a určitě: Chybí tu proč? — nevím tedy také jak! Vsugeruje sám sobě, že divadlo je nutno, a začne křičet s ostatními estéty: Reinhardt! Amfiteátr! Zdokonalení jevištních strojů! — Nikoli! Právě opačně: prostý sál. La scène nue! — Ne! divadlo buď snem. Koturn a patos! Zvyšte jeviště pro scénické vize! —

Pryč s tím! Opusťte divadelní lež! Cirkus! Chceme skutečné lidi! Práskání klaunů!

A teď je konec architektu a architektům. Ztratili úplně rozvahu, přemýšlejí, komponují, odůvodňují, vymýšlejí — až k naprostému neúspěchu. Z papíru nelze stavět — to je velká škoda pro dnešní nestylovou, anarchistickou dobu. Sázím se, že by do roka byla spálena všechna divadla, která byla nedávno vystavěna. Protože všechna jsou provizoriem nebo kompromisem. Most přetrvá generace, Eiffelka se sice strhne za 30—50 let, ale stavět padesátimilionové divadlo na roční provizorium je riskantní i pro vysokou valutu.

*Každá stavba divadla je dnes kompromisem a provizoriem. Nejen kompromisem mezi dr. Hilarem a ministrem Novákem — ale kompromisem mezi tím, co tu v dramatech a divadle je — a mezi tím, co přijde. Každé vystavěné hlediště je omezením pro drama a pro budoucí jeho formy. Ibsen má zapotřebí těch tiše sedících posluchačů, již jsou jeden od druhého odděleni tmou a hledí na sousedy i na scénu [se] suchou nedůvěřivostí a výsměšnou kritikou. Dnešní drama má zapotřebí hlediště nejužšího spojeného v kolektivitu a unanimitě a co nejživěji připoutaného k jevišti.*

Jaký je to asi podivuhodný a zvrácený kompromis, který chce vyhovět i Ibsenovi i nynějšímu dramatu.

A jeviště! Není-li to dřevěná tuhá forma, která svým špatným vlivem ničila dramata, která je právě zdřevěněla ve schémata. Je třeba vždy barbarské shakespearovské síly, aby se ztuhlost roztrhala. Jak krásné je proti divadlu kino se svými neobmezenými možnostmi jevištními. Není uzavřeno nižádným vynálezům techniky.

Jako architektura je divadlo trapnou věcí, která ztratila účel — a jako vnitřek je novému umění spoustou rekvizit, které už nejsou k ničemu.

Neúspěch soutěže na stavbu českého divadla není jen v náhodné neschopnosti architektů. Má důvody v neschopnosti doby a neschopnosti divadla inspirovat je k dílu, z něhož by sálala plamenem tisícínásobná nevyjádřená vůle zástupů.

Ale projekt nového divadla je dědičně zatížen i po svých otcích: po nynějších divadlech.

Divadlo má být dílem společnosti — alespoň v tom smyslu, jako bylo Národní divadlo společenským dílem minulého století. Dnes jsou divadla produkty státních a samosprávných úřadů. Nebylo by v tom nic závadného, že stát je otcem a vůdcem divadel, kdyby zastupoval umělecky a kulturně *společnost*. Ale úřední a státní vlivy kulturní a umělecké jsou vlivy reakčními, ubíjejí umělecký rozmach doma a v cizině představují naši uměleckou hanbu. Že divadlo je státním vazalem, je domovem i umělecké reakce.

Společnost nedobývá svých práv na divadlo. Protože je jí z většiny lhostejná. Společnost vzdala se dnes svého rozhodování o divadle. A divadlo nedbá jejich tuh a přání — protože ona přestala být jeho živitelem i hospodářským i duševním. Divadla nežijí dnes tak, jak žila před 20–40 lety. Obecenstvo není jejich *raison d'être*. Protože obecenstvo znamenalo by pro většinu nynějších divadel úpadek. Nechalo by dnes — a nechává již — herce umírat hlady a nad zoufalstvím divadelních ředitelů by pokrčilo rameny. Spoléhát jen na obecenstvo znamená spoléhát na deficit. A miliónový deficit.

Je třeba uvést několik čísel, aby se dokázala hospodářská zoufalost plánu na stavbu nového divadla v dnešním smyslu.

U *Národního* mluví se o schodku osmi miliónů.

Hospodářskou situaci *brněnského divadla* charakterizuje jeho ředitel V. Štech takto: „V Brně není ani sledu po nadšení širokých vrstev, bez něhož české umění žít nemůže.“ Není čím platit hercům: „Dělají se úžasné finanční operace, aby se čtyřikrát v měsíci mohly vyplácet gáže, ale to již několikrát uvízlo.“ „Provozovací dluhy Družstva na konci roku 1921 přesáhly výši miliónu.“

Je vůbec zázrakem, že se v *divadle bratislavském* ještě hraje. Jeho deficity jsou úžasné. Stát na bratislavské divadlo platí nejvíc ze všech státních divadel, víc než na Národní, které je přece pověstno svou finanční nerovnováhou. Pro rok 1922 je na ně ve státním rozpočtu 1 500 000 Kč. A to je mimo ostatní podpory oficiální i soukromé, povinné i vynucené. Denní příjem tohoto divadla byl při druhé repríze Měsíce nad řekou 1064 Kč. A naproti tomu je denní vydání 20 000 Kč — tedy v tomto případě je denní deficit 18 396 Kč. Na tahák, jakým je Frak, vybere se 4548 Kč — a zůstává deficit 15 452 Kč. Jaké to závatné sumy musí správa divadla sehnat finančními útoky, aby vyrovnala potřebu.

*Divadlo ostravské* má za rok 1 500 000 Kč dluhů, ačkoli je subvencováno státem (200 000 Kč) i samosprávou. Ale kdyby nemělo vlastního kina, nevědělo by, jak uhradit svůj deficit.

*Divadlo olomoucké* má nyní průměrný denní schodek 1000 Kč. Ačkoli dostává na podporách čtvrt miliónu Kč, neudrží se v rovnováze.

Situace *divadla budějovického* podle zpráv před dvěma měsíci je taková, že dluh družstva obnáší 480 000 Kč. Divadlo nezaplatilo na konec sezóny ani gáže svému personálu a způsobilo tím kulturní skandál, který měl soudní dohru.

Cifry takové by se objevovaly i u ostatních českých divadel. A bylo by třeba ještě obnovit v paměti deficity, pro které se mnohá divadla zavřela nebo se změnila v biografy.

Subvence divadel činí tedy  $\frac{3}{4}$  nebo i  $\frac{1}{2}$  veškeré potřeby finanční. A tyto subvence a podpory musí být vymáhány opravdu revolverově. Kdyby bylo lze o tom vyslechnout správu bratislavského divadla, dověděla by se veřejnost, jakými politickými cestami i pod jakým terorem shánějí se v bratislavských bankách peníze na divadlo.

Aby se těmto číslicím dobře rozumělo: nemluví se tu o výši subvencí, aby se snad zdůrazňovala nutnost finanční soběstačnosti divadel. Naopak. Státu náleží, aby platil divadla. Ale podpory státní a úřední nesmějí vést k těm důsledkům, ke kterým byla dovedena dnešní divadla: aby divadelní umění bylo politikem kapitalistického, měšťáckého státu. Aby se víc a víc odcizovalo širokému obecenstvu. Stát svými miliónovými podporami neumožnil proletariátu — nejpotřebnějšímu — vstup do divadla. (Ovšemže by o dnešní měšťácké umění proletariát nestál, ale to jsou věci vzájemně závislé.) Politika divadelní je taková, že se místa v divadlech vyhražují divadelnímu předplatiteli, bohatému měšťákovi; tomu návštěva divadla přijde poměrně nejlevněji. Na bohatého buržou platí stát; i zde lze mluvit ciframi: jak vysvětlíte, že předplacené divadlo poskytuje divadlu příjem okrouhle 5000 Kč, ale Všelidová scéna, organizace chudého obecenstva, musila zaplatit za představení 10 000 Kč? Tento zbankrotělý ústav vábí chudého člověka pod svou střechu proto, aby na něm vymámil peníze na zaplacení sedadel pro své měšťácké předplatitele.

Takřka samozřejmě je možno dospět k rozřešení poměru mezi státem, divadlem a obecenstvem. Ačkoli je výsledek logicky nutný, nevidí se na rozhodujících místech, protože by



přivedl k cestám nápravy, které by se nesrovnaly s principy měšťáckého hospodaření a kapitalistického státu. Stát a úřady vydržují dnes divadla. Ale platí je jakoby pod rukou, z milosrdí a jakoby jen z přepychu, aby ukázaly, jak jim záleží na umění. Milosrdná ruka zároveň železně sevře divadelní práci a donutí ji na cestu oficiální politiky a tendence.

Divadlo nesmí stát v žebravém postavení ke státu, musí v něm přestat předplatitelský systém. Divadla musí být státními nebo městskými záležitostmi tak, jako je jí obecná škola, přístupná všem. Potom bude lze mluvit o jiném obecenstvu a jím řídit novou práci divadelní.

Obecenstvu a veřejnosti že by záleželo na stavbě divadla? — Jak mu nezáleží na trvání dnešních divadel, neinteresuje se ani o stavbu nového. Jakým elementárním hnutím vznikalo Národní! Byl tu každý účasten, ne-li podporou, alespoň vřelým zájmem. A všechny plodné umělecké tvůrčí síly se tu uplatňovaly. Jak trapné, nedochůdné, bezkrevné, inkoustové jsou dnešní zprávy o chystané stavbě!

Ale nové divadlo nesmí být postaveno, protože nesmí být plagiátem Národního. Nesmí nám připravit totéž nebo ještě horší zklamání, které způsobilo před padesáti lety. Nelze nás podruhé oklamat. Dost na Nerudovi! Máme přece oči otevřené, abychom viděli, že říkat našemu státnímu divadlu „národní“ (rozumíme ovšem „lidové“) je věc tak křiklavě nepravdivá, že ji není třeba zvláště dokazovat. Nechceme-li národem nazývat jen dr. Kramáře, československou vládu, divadelní referenty měšťáckých listů a několik set divadelních předplatitelů z bohaté pražské buržoazie — pak samozřejmě uznáme, že české obecenstvo nemá divadla činoherního ani operního: velkého a cenného.

Myslím, že Národní divadlo lze snad tak jmenovat jen proto, že národ kolem něho chodí a jezdí elektrikou. Protože je součástí a skutečným svědkem našeho života, že je — právě tak

jako patník na Perštýně — v nejživějším městě, na nejživější třídě a velmi živém uličném rohu v našem státu. Ale bylo by lze vydat heslo: postavte něco lepšího na tomto velmi frekventovaném rohu — vyměňte patník na Perštýně. Proč bychom této stavbě zase neřekli národní — když tolika lidem z českého národa se dívá do života, když se na ni jako na klubko navíjí tolik lidských osudů.

Neznám dnes národního divadla — ani jediného, a nedoufám, že se postaví, dokud se národ — české obecenstvo — dá zastupovat v křeslech Národního divadla tím nejnemožnějším obecenstvem, jaké si lze myslit.

Národním divadlem nebo lidovým divadlem nelze nazvat ani „divadlo mas“, divadlo tří nebo šesti tisíc. „Grosses Schauspielhaus“ je rozčarování, obtížná rekvizita Berlína. Kvantita, množství lidí v divadle, to má význam jen pro finančního podnikatele, pro kasu. Kvalita divadla se neřídí množstvím. Kvalita divadla se řídí kvalitou obecenstva. Divadlo mas zklamalo. Herec v něm ztratil svůj význam, hrající sbor tragédií řízených Reinhardtem byl jen okrasou, jen dekorací dramatu — nikoli ideou a vůdcem dramatu. „Masa“ ohlušovala velikostí, nikoli významem. Význam a myšlenka mas je zcela jinde než v Reinhardtově Juliu Caesarovi, než v jeho Aristofanovi — i Oidipovi.

A obecenstvo, to bylo zas to staré, městske a měšťácké obecenstvo starých divadel, jenže ho bylo víc. I kdybychom chtěli mluvit o „národu“, v takových velkých divadlech ho není. Každé kino nebo potulný cirkus má živější styk s lidem než ohromující místnost divadla.

Národní divadlo přestává být problémem od té doby, co se vynášel kinematograf. Neznám ani jednoho „národního“ divadla, ale znám mnoho — velmi mnoho „národních“ kin. Vydal bych heslo „postavte národní kino“, kdyby nebylo trochu nesmyslné — protože kino není národní, *kino je věc tak internacionální jako bezdrátová telegrafie nebo smích. A takovým má být konečně každé umění.* Nepochybuji o tom ani dost málo, že v „národních“ kinematografech stal by se naším „nejnárod-

nejším“ umělcem Chaplin — v nejlepším případě — nebo alespoň Mary Pickfordová. Zoufal-li by si nad tím Viktor Dyk, dozorčí rada Národního divadla, a zastřelil-li by se proto, že národní umění ztratilo se z povrchu zemského, a že „Národní“ divadlo nemá důvodu existence — to na věci pranic nemění. Oddisputovat Chaplina jako nejlepšího „českého“ mima a básníka, to by nebylo lze — protože by jeho velikost nedokazoval velevážený esej, ale o jeho velikosti volal by celý český národ.

DIVADELNÍ BUDOUCNOST KLÍČÍ MIMO VELKÁ,  
OFICIÁLNÍ DIVADLA.

MALÉ PRŮBOJNÉ SCÉNY FRANCIE.

PUTUJÍCÍ DIVADLA REVOLUČNÍHO RUSKA.

POKUSY NADŠENÝCH OCHOTNÍKŮ.

A PŘEDEVŠÍM VELKÁ SOCIÁLNÍ NADĚJE NA  
BUDOVÁNÍ NOVÉ SPOLEČNOSTI, NOVÉ JEDNOTY  
A STYLU KULTURNÍHO.

## I

Umělecký sborník Devětsilu, nebývale v Čechách rozsáhlý, ale i nebývale jednotný ve všech názorech všech téměř svých spolupracovníků, nebude moci být pominut mlčením nebo ledajak odbyt. Z mnoha příčin. *Za první* hlásí se všichni jeho přispívatelé pod prapor revolučního socialismu a opírají se — jako každý jiný příslušník strany komunistické — o marxistické pojetí společnosti. Proklamují za povinnost umělce „držet krok s nezadržitelným postupem revoluce“, kterou vidí a za nutnou uznávají, poněvadž překonává individualismus a zavádí přísný zákon nového řádu kolektivistického. *Za druhé* snaží se tito mladí umělci, třebaže ne první, dokázat, že umění jako cosi absolutního neexistuje, že z něho proto musí být vymýcena všechna metafyzika, všechnen mysticismus, všechnen klam osobní svobody inspirační či intuitivní, a že musí se stát tedy spíše duševní hygienou, chlebem všedního života, nástrojem sociálního pokroku, čímsi tak ožehavým, zábavným a nevyhnutelně obyčejným jako dílo inženýrské nebo mač na Letné. *Za třetí*, mluvíce o uměleckých prvcích a zárodcích nové, proletářské krásy konkrétně, odmítají stejně neurvale a ježatě všechno, co dodnes oficiálně za krásu platí, jako nadšeně, důvěřivě a zbožně za ni prohlašují věci, v nichž umění neodvážil by se hledat — dejme tomu — Arne Novák ani v horečce. Nezapírají, že stokrát milejší než Jirásek nebo RUR je jim Verne a Hašek. Dokazují, že vedle mrtvolného Brožíka je

## Karel Teige: POETISMUS

V bezeslohovém 19. století zrodily se ismy, ležernější a méně závazné náhražky slohů. Dnes není vládnoucího ismu, po kubismu stali jsme se svědky soupeřství přečetných uměleckých škol a vyznání. Umění pozbylo směrnic a do krajnosti rozindividualizováno drobí se ve skupiny, které se zvou avantgardami. Není ismu, je jen „nové umění“, „nejmladší umění“, které se často chlubí bludy starými jako svět, říkajíc jim: věčné pravdy. Degenerace ismů je prostě symptomem očividné degenerace dosavadních druhů umění.

A přece vzniká nový sloh a s ním nové umění, které přestalo být uměním; neznajíc tradičních předsudků, připouští každou slibnou hypotézu, sympatizuje s experimenty a jeho způsoby jsou tak vlídné, zdroje bohaté a nepřeborné jako život sám.

Tímto uměním budou se pravděpodobně nadále zabývat duchové méně literátští a profesionální, ale zato mnohem živější a veselejší. V jeho květech naleznete tolik omamné vůně života, že vám to dá zapomenout umělecké problematiky.

Umělecký profesionalismus nemůže nadále trvat. Je-li nové umění a to, co nazveme poetismem, uměním života,

uměním žít a užívat,

musí být posléze tak samozřejmé, rozkošné a dostupné jako sport, láska, víno a všechny lahůdky. Nemůže být zaměstnáním, je spíše obecnou potřebou. Žádný individuální život, má-li být prožit morálně, to jest: v úsměvech, štěstí, lásce a důstojnosti, neobejde se bez něho. Profesionál-umělec je omyl a do jisté míry už dnes anomálie. Na pařížskou olympiádu 1924 nebyly připuštěny profesionální kluby. Proč bychom neměli rovněž tak rezolutně odmítnout profesionální cechy malujících, píšících, modelujících a cizelujících obchodníků? Umělecké dílo není obchodní spekulací a nemůže být předmětem kožené akademické diskuse. Je podstatně dar nebo hra bez závaznosti a následků.

Nová, bezčetná a skvoucí krása světa je dcerou aktuálního života. Nezrodila se z estetické spekulace, romantické ateliérové mentality, ale je prostým výsledkem cílevědomé, disciplinované a pozitivní produkce a životní aktivity lidstva. Neusídlila se v katedrálách či galériích; ven do ulic, v architekturu měst, v osvěžující zeleni parků, v ruchu přístavů a ve výhni průmyslu, jenž živí naše primární potřeby, našla svůj domov. Nepředepsala si formalistních receptů: moderní tvary a útvary jsou výsledkem cílevědomé práce, vyrobeny dokonalým provedením pod diktátem účelu a ekonomie. Obsáhla inženýrův výpočet a naplnila jej básnickou vizí. Věda o stavbě měst, urbanismus, poskytla tak díla úchvatná a básnická; narýsovaný půdorys života, předobraz budoucnosti, utopie, již skuteční rudá budoucnost. Její produkty jsou stroje blahobyti a štěstí.

Nová krása zrodila se z konstruktivní práce, jež je základem moderního života. Triumf konstruktivní metody (zánik manufaktury, potlačení dekorativního umění, produkce v sériích, typizace a standardizace) je umožněn

jen hegemonií ostrého intelektualismu, jenž se projevuje v soudobém technickém materialismu. Marxismus. Konstruktivní princip je tedy principem podmiňujícím samotnou existenci moderního světa. Purismus je estetická kontrola konstruktivní práce, nic více, nic méně.

Flaubert napsal proročskou větu: „Umění zítřka bude neosobní a vědecké.“ Bude to tedy ještě umění? Dnešní architektura, stavby měst, průmyslové umění je vědou. Není to umělecká tvorba tryskající z romantického nadšení, ale prostá intenzivní civilizační práce. Sociální technika.

Poetismus je korunou života, jehož báží je konstruktivismus. Relativisté, jsme přesvědčeni o skryté iracionalitě, kterou vědecký systém nepostřehl a nepotlačil. Je v zájmu života, aby výpočty inženýrů a myslitelů byly racionální. Ale každý výpočet racionalizuje iracionalitu jen na několik desetinných míst. Výpočet každého stroje má  $\pi$ .

V dnešní době je třeba zvláštní dispozice k zažití příkrých psychologických kontrastů až paradoxně zahrocených. Kázeň celku. Žízníme po svobodě individua. „Po šesti dnech práce a budování světa je krása sedmým dnem duší.“ Touto větou z O. Březiny bylo by opravdu možno vystihnout poměr poetismu a konstruktivismu. Když člověk žil jako pracující občan, chce žít jako osoba, jako básník.

Poetismus je nejen protiklad, ale i nezbytný doplněk konstruktivismu. Bázuje na jeho půdoryse.

Umění, které přináší poetismus, je ležérní, dovádivé, fantastní, hravé, neheroické a milostné. Není v něm ani špetky romantismu. Zrodilo se v atmosféře jaré družnosti,

ve světě, který se směje; co na tom, slzí-li mu oči. Převládá humorná letora, od pesimismu bylo upřímně upuštěno. Posunuje emfázi směrem k požitkům a krásám života, ze zatuchlých pracoven a ateliérů, je ukazatelem cesty, která odnikud nikam nevede, točí se v nádherném vonném parku, neboť je to cesta života. Hodiny tu přijíždějí na rozkvetlých růžích. Je to vůně? Je to vzpomínka?

Nic. Nic než lyricko-plastické vzrušení před podívanou moderního světa. Nic než milostná náklonnost k životu a k jeho výjevům, vášeň modernosti, modernolatrie, abychom užili slova Umberta Boccioniho. Nic než štěstí, láska a poezie, rajske věci, kterých nelze zakoupit si za peníze a jež nemají té závažnosti, aby se pro ně lidé vraždili. Nic než radost, kouzla a znásobená optimistická důvěra v krásu života. Nic než bezprostřední data senzibility. Nic než umění ztrácet čas. Nic než nápev srdce. Kultura zázračného oslnění. Poetismus chce udělat ze života velikolepý zábavní podnik. Excentrický karneval, harlekynádu citů a představ, opilé filmové pásmo, zázračný kaleidoskop. Jeho múzy jsou laskavé, něžné a smavé, jejich pohledy jsou tak fascinující a nesrozumitelné jako pohledy milenek.

Poetismus je bez filosofické orientace. Přiznal by se asi k diletantskému, praktickému, chutnému a vkusnému eklekticismu. Není světovým názorem — tím je nám marxismus, ale životní atmosférou, a to jistě ne atmosférou pracovny, bibliotéky, muzea. Mluví patrně jen k těm, kdož jsou z nového světa, a nehodlá být pochopen a zneužit paséisty. Harmonizuje životní kontrasty a protiklady a význačno na něm je, že poprvé přináší poezii, která nepotřebuje slova, hudby či rýmu, po níž toužil už Whitman.

Poetismus není literatura. Ve středověku se verbovaly i zákoníky a gramatická pravidla pro školní potřebu. Tendenční ideologické verše s „obsahem a dějem“ jsou posledním přežitkem tohoto básnění. Krása poezie

je bez intencí, bez velkých frází, bez hlubokých úmyslů, bez apoštolátu. Hra krásných slov, kombinace představ, předivo obrazů, a třeba beze slov. Je k ní třeba svobodného a žonglérského ducha, který nechodlá poezii aplikovat na racionální poučky a infikovat ji ideologií; spíše než filosofové a pedagogové jsou klauni, tanečnice, akrobati a turisté moderními básníky. Sladkost umělosti a spontaneita citu. Sdělení, báseň, dopis, milostný rozhovor, improvizace flámů, causerie, fantazie a komika, vzdušná a lehká hra karet, vzpomínky, báječná doba, kdy se lidé smějí: týden v barvách, světlech a vůních.

Poetismus není malířství. Malířství, zahrnuvši anekdotičnost a vyhnuvši se nebezpečnosti dekorativismu, nastoupilo cestu k poezii. Jak poezie zvytvářela (v díle Apollinairově, Marinettiho a v Birotové „poezii pleneru“ i v jeho filmech), tak malířství, osvobodivši v kubismu formu a barvu, přestalo imitovat skutečnost, neboť by nemohlo konkurovat s reportérskou fotografií, a jalo se básnit optickým tvarem. Ve vlnkové řeči vytvořena optická slova. Rovněž v mezinárodních dopravních značkách. Abstraktivismus a geometričnost, dokonalý a neomylný systém nadchne moderního ducha. Emancipace od rámu obrazu, započatá Picassem a Braquem, vede posléze k popření tabulového obrazu. Poetický obraz je obraz knižní, fotografický, fotomontážní.

Nová básnická řeč je heraldikou: řečí znaků. Pracuje se standardy. (Např. Au revoir! Bon vent, bonne mer! Adieu! zelený disk: cesta otevřena, červený disk: cesta zavřena.)

Poetismus není ismem, totiž ismem v dosavadním úzkém slova smyslu. Neboť dnes není uměleckého ismu. Konstruktivismus je metodou veškeré produktivní práce. Poetismus je, opakujeme, v nejkrásnějším smyslu slova uměním žít, zmodernizovaným epikureismem. Nepřináší estetiku, která by cokoliv zakazovala a nakazovala.

Nerad by utvářel dnešní i příští život podle abstraktních pravidel. Není kodifikované morálky; morálka utváří se jen kamarádkými vztahy soužití, od člověka k člověku, rozkošný neúzkoprsý bontón. Ismy ostatně jsou ne zcela přesným pojmenováním, neznamenají to, co říkají, a vykládat je doslovně, téměř etymologicky a filologicky, byla by někdy zuřivá poštilost (např. kubismus). Poetismus ani konstruktivismus nesluší se chápat jinak než jako označení metody, názoru, vyznání, jako prosté pojmenování (jako v případech: socialismus, komunismus, liberalismus etc.).

Poetismus není umění, tj. není umění v dosavadním romantickém smyslu slova. Přistoupil k regulární likvidaci dosavadních uměleckých odrůd, aby nastolil vládu čisté poezie, skvíci se v nescíslných formách, mnohotvaré jako oheň a jako láska. Je mu k dispozici film (nová kinografie) i aviatika, rádio, technické, optické i akustické vynálezy (optofonetika), sport, tanec, cirkus a music-hall, místa každodenních vynálezů a perpetuální improvizace. Odpovídá plně naší potřebě zábavy a aktivity. Dovede právě dát umění pravou míru, nepřeceňuje jeho důležitosti, ví, že není zajisté drahocnější než život. Klauni a dadaisté naučili nás tomuto estetickému selfskepticismu. Neukládáme dnes poezii jen do knih a památníků. Plachetní lodi jsou také moderní básně, nástroje radosti.

Je jisto, že člověk vynašel si umění jako vše ostatní pro své štěstí, potěchu a zábavu. Dílo, jež neobšťastňuje a nebaví, je mrtvo, i kdyby jeho autorem byl Homér; Chaplin, Harold Lloyd, Burian, dirigent ohněstroje, vítězný boxer, vynalézavý a dovedný kuchař, rekordní alpinista — oč více jsou básníky?!

Poetismus je především modus vivendi. Je funkcí života a zároveň naplněním jeho smyslu. Je strůjcem obecného lidského štěstí a krásné pohody, beznáročně pacifický. Štěstím je komfortní byt, střecha nad hlavou,

ale i láska, výborná zábava, smích a tanec. Je vznešenou výchovou. Dráždídem života. Ventiluje deprese, starosti, rozmrzelost. Je duchovní a morální hygienou.

Život sám o sobě, v únavě práce a jednotvárnosti dní, byl by prázdou nesmyslnou formou, kdyby mu chybělo oživující srdce, pružná senzibilita, tak stala se poezie jediným účelem soběúčelného života.

Nepochopit poetismu znamená nepochopit života!

Z války vyšlo lidstvo znaveno, zneklidněno, hořce zbaveno iluzí, nemohoucí toužit, milovat a vést nový, lepší život. Poetismus (v mezích svých možností) chce vyléčit tuto morální kocovinu a mentální otřesy i choroby z ní plynoucí, jimiž se vyznačoval např. expresionismus. Vyrůstá z konstantních potřeb člověka, bez pretenzí a uměleckého humbuku. Ví, že největší hodnotou lidstva je především člověk sám, jeho individuální svoboda podřízená kázní kolektivní sounáležitosti, jeho štěstí, harmonie vnitřního života. Reviduje historický ideál štěstí. Reviduje hodnoty a v době soumraku model postavil lyrickou hodnotu jako svůj vlastní a pravý zlatý poklad.

Je třeba žít moderní životní názor až do posledních konsekvencí. Jen vpravdě moderní člověk je celý člověk. Romantičtí umělci jsou defektní individua. Etre de son temps. A umění je bezprostředním rukopisem života.

Svět je dnes ovládán penězi, kapitalismem. Socialismus znamená, že svět má být ovládán rozumem a moudrostí, ekonomicky, cílevědomě, užitečně. Metodou této vlády je konstruktivismus. Ale rozum by přestal být moudrý, kdyby, ovládaje svět, potlačoval oblasti senzibility: místo znásobení znamenalo by to ochuzení života, neboť jediné

bohatství, které má pro naše štěstí cenu, je bohatství pocitů, obsáhlost senzibility. A zde intervenuje poetismus k záchraně a obnově citového života, radosti, fantazie.

Těmito řádkami pokoušíme se poprvé zhruba formulovat hnutí, které oživuje několik českých moderních autorů. Zdá se, že bylo na čase říci, co to poetismus je, neboť toto slovo, jež za rok svého trvání se již vžilo, bylo často užíváno a zneužíváno kritiky, kteří často neměli tušení, oč jde.

Poetismus zrodil se při vzájemné spolupráci některých autorů z Devětsilu. Byl především reakcí proti u nás vládnoucí ideologické poezii. Odporem proti romantickému estétství a tradicionalismu. Opuštěním dosavadních útvarů „uměleckých“. Možnosti, jež nám neposkytovaly obrazy a básně, jali jsme se hledat ve filmu, v cirku, sportu, turistice a v životě samotném. A tak vznikly obrazové básně, básnické hádanky a anekdoty, lyrické filmy. Autoři těchto experimentů: Nezval, Seifert, Voskovec, a s dovolením, Teige chtěli by obsáhnout všechny květy poezie, zcela odpoutané od literatury, již házíme do starého železa, poezie nedělních odpůldní, výletů, zářících kaváren, opojných alkoholů, oživených bulvárů a lázeňských promenád i poezii ticha, noci, klidu a míru.

(Host III, str. 197–204, červenec 1924)

## POETISMUS ZBLÍZKA

V letech, která popisují, totiž mezi třidvacátým a šestadvacátým rokem, vyvíjel Devětsil velkou aktivitu. K. Teige využíval známostí se zahraničními umělci a intelektuálními centry, jaké získal návštěvou Paříže v roce 1922 a návštěvou Sovětského svazu v roce 1925.

Jakmile bylo nutno na schůzích domluvit důležité věci, začalo se dbát na prezence. 4 Kč pokuta za neomluvenou nepřítomnost, 2 Kč za zdržení. Samozřejmě, že tato penále byla většinou nedobytná. Bylo však co projednávat.

Na jaře 1923 Archipenkova výstava. (Elegantní tvary stavené na police před zrcadla, aby se umožnilo synoptické vnímání.) V zimě návštěva Ilji Erenburga v Praze (21. XII.). Koncem prosince se projednává vznik brněnské odbočky Devětsilu. Její působnost byla zahájena počátkem r. 1924. Brněnská odbočka začala vydávat Pásmo. (Časopis se měl původně jmenovat Avion.) Adresa: Artuš Černík, Brno-Juliánov. Stala se bezmála tak známou jako Praha II, Černá 12a. V roce 1923 účast členů Devětsilu na mezinárodní výstavě architektury ve výmarském Bauhausu. První souborná výstava konstruktivistů. Politická činnost Devětsilu: Protest proti zákonu na ochranu republiky. Účast na založení Klubu za novou Prahu. Účast na přípravě přednáškového cyklu zahraničních architektů v roce 1924. (A. Loos, J. J. P. Oud, Walter Gropius, H. P. Berlage, Theo van Doesburg, Le Corbusier, A. Ozenfant.) A mezitím stále běžná agenda. Styk se zahraničními redakcemi. Účast na výstavách.

Teige sbíral od členů nové práce, které rozesílal do nejrůznějších domácích i zahraničních redakcí. Sestavoval z nich putovní výstavy. Pomáhali mu ponejvíce Krejcar a Mrkvička.

Sbírali obrazové básně, foto- a typomontáže, koláže, architektonické náměty a skici. Jestliže nebyly nové práce, zhotovovaly se pro výstavu. I architektury: hotely, kavárny, bytové a rodinné domy. Říkali jsme jim „kouzelníci“.

Akce, která vyvolala největší vnitřní ruch, byla výstava Bazar moderního umění, zahájená v zimě 1923 v sálech Krasoumné jednoty (Rudolfinum).

Bylo mnoho diskusí už kolem samého titulu výstavy. Osten-

tativně zvolený název Bazar hlásal, že nejde o žádnou konvenční uměleckou výstavu. Dokonce slovo „umění“ mělo být zprvu vynecháno. Bazar moderní aktivity nebo tvorby. Vystavená díla totiž nebyla pouze umělecké povahy, aspoň ne v dosavadním smyslu. Tak například hlavním demonstrativním exponátem byla kuličková ložiska, dále vosková panna do kadeřnické výlohy. Nechtě se diváci diví poezii zrozené mimo pole umění! Mikro- a makrofotografie, fotografie. Vedle obrazových básní a koláží ve smyslu i-Kunst zaujímal na Bazaru přední místo architektura. Puristicko-poetistické návrhy úzkého kruhu architektů Devětsilu. (J. Fragner, K. Honzík, J. Krejcar, E. Linhart, V. Obrtel a čestní členové B. Feuerstein a J. Chochol.)

Výstava v roce 1926 (taktéž v sálech Krasoumné jednoty) byla v podstatě stejně zaměřena. Pod velkým zrcadlem u vchodu byl nápis: „Váš portrét, diváci!“ Mezi exponáty byl sádrový odlietek nohy tanečnice Miroslavy Holzbachové.

Kruh vystavujících architektů se rozšířil o další autory: F. M. Černý, Josef Havlíček, Antonín Heythum, J. E. Koula, Karel Seifert, Pavel Smetana, Karel Stráník.

Protože tak narůstal počet členů a stoupců, nezbyvalo než zakládat sekce. Navrhl jsem Teigovi zřízení sekce architektů Devětsilu. O názvu se dlouho rozhodovalo. Nakonec zvolen ARDEV. Byl jsem jeho předsedou až do nedaleké doby (1929), kdy většina členů byla odváděna od společných setkání vyčerpávající projektační prací. Ostatně část členů tehdy přešla do architektonické sekce Levé fronty.

Velký podíl na výstavě 1926 mělo divadelnictví. Divadelní konstrukce Feuersteinovy, Heythumovy, Obrtelovy, pak i Zelenkovy.

Divadlo vůbec vtrhlo do Devětsilu. V roce 1925 se sdružili ve zvláštní sekci mladí autoři, hudebníci, tanečníci a herci za vedení režiséru Jindřicha Honzla a Jiřího Frejky. Sekce brzy přijala jméno Osvobozené divadlo. Hráli hry Aristofanovy, Molièrovny, Ribémont-Dessaignesovy, Apollinairovy, Nezvalovy, Hoffmeisterovy. Snad se najde pamětník zasvěcenější do této historie, o které jsou mezi bývalými herci a herečkami OD zachovány mnohé dokumenty. U Miroslavy Holzbachové jsem nedávno viděl celou knihu výstřížků. Jenže tato bývalá hvězda Divadla mladých a Osvobozeného divadla píše místo

vzpomínek knihu o Indiánech, jak je poznala v jejich rezervacích.

Vedle obrazových básní (Remo, Štýrský, Voskovec, Toyen) byly na výstavě Devětsilu z r. 1926 mnohé obrazy: malířské umění se tedy opět vracelo ke své vládě, jako ostatně ani básníci nezemřeli s hvězdami. Múzy nerozpustily své vlasy ze zármutku nad mrtvolou umění. Jestliže tak učinily na Seifertovu výzvu v roce 1923, nejspíše je teď — po třech letech — opět uvázaly do uzlu. Neboť umění opět žilo, slavilo zmrtyvýchvstání.

Chtěl bych vzpomenout těch dvou tří let, kdy obrazová básně byla v Devětsilu na čas oblíbena jako téměř jediná vyjadřovací forma.

Picasso jistě netušil, jakou éru zahajuje, když v roce 1911 začal vlepovat do svých kubistických obrazů reálné navštívenky, nálepky z tabákových balíčků, viněty lahví, kusy novin. U něho to byla ještě kontrapozice abstraktních tvarů a reality. (Např. obraz zátiší s lahví Bassu.) Ale bylo to nepochybně zrození koláže.

Navštívil jsem několikrát Jindřicha Štýrského, abych zhlédl ateliér, v němž lepidlo a nůžky nahradily štětec.

Za materiál sloužily neuvěřitelné poklady, jaké našel ve starých i nových skladech papírnických, v dílnách kartonážních a knihvazačských. Byly to lesklé i matné papíry všech barev, které tak přitahují děti. Ale také předsádkové a tapetové materiály. Nejrůznější typy písmen určených k nalepování nápisů. Papíry lisované, vykrajované strojem do podoby krajek, jakými se zdobily podnosy dortů. Papíry s nátiskem drobných i velkých šachovnic, barevných pruhů a vln.

Z těchto materiálů vykrajovaných do nejrůznějších obrazců skládal Štýrský své obrazové básně nebo — jak tomu říkal Heythum — „aranžované obrazy“. Někde byly doplněny fotografií nebo reprodukcí fotografie, vystřiženou z časopisu, nálepkami ze zápalek, tramvajovými lístky, rytinou z časopisu, reklamou, reklamní značkou, poštovní známkou s razítkem.

Barvy papírů měly význam symbolů, právě tak jako jejich různé nátičky. Ze šachovnice se stala dlažba, z pruhů plachta nad kavárnou, z lemu koláčové mísy pikantní krajka.

Byl to tedy postup konkretizační, protichůdný onomu postupu, jaký vede k abstraktní malbě. Teige se o podobném

postupu zmiňuje v knize Stavba a báseň těmito slovy: „Ve Francii od kulminačního bodu abstrakce nastoupena *cesta opačná*, cesta konkretizace. Cézanne udělal z láhve válec, aby láhev zdeformována a zjednodušena vyhověla obrazové kompozici. Juan Gris zrobí z válce daného obrazovou strojbou láhev, aby obdržel kontakt s realitou.“ Celá tvorba našeho poetického období se mi zdá být charakteristická právě tímto konkretizačním úsilím. . .

Aranžované obrazy se staly svůdným způsobem sebevyjádření pro nemalíře. Jako by se tu opakovala touha diletantů a neprofesionálů promluvit obrazem, vyjádřit nějaký úžas z nově viděného světa, touha, jaká se projevila už dva tři roky dříve, v období poetického naivismu, v období „předobrazů“. F. X. Šalda řekl ve své studii o poetismu, že se mu zdá, že „zde nikdo nebásní, zde se básní jako venku hřmí nebo mrzne a taje, slunce svítí a duje vítr. . .“ Podle Šaldy vede tato metoda ke zrušení professionalismismu v poezii: „Kdo dovede tyto básně číst, dovede je i napsat. Tato metoda nechce tvořit umění, ale učit žít i prožívat. Mezi konzumentem a profesionálem padá přehrada.“

Marně dnes pátrám po reprodukcích aranžovaných obrazů, které mi utkvěly v paměti svou zvláštní poezií. Několik obrazových básní v ReDu, v Pásmu neukazuje zdaleka celý rozsah této tvorby. Jsou to foto- a typomontáže spíše nežli koláže, jaké jsem popsal. Je pravděpodobné, že se většinou brzy rozklížily, nebo že se ztratily na poutích výstavami a redakcemi.

Éra obrazových básní minula dost brzy, ale nepominula zcela. Zejména forma projevu používající foto- a typomontáž nebo koláží pokračovala v dílech jiného druhu, nejen ve světové produkci, ale i u nás. Byly to například karikaturní koláže Adolfa Hoffmeistra nebo politickoagitační grafy na Výstavě proletářského bydlení, na tabulích sociologického fragmentu Krohova. Ale v šedesátých letech vidíme obrození poetických typomontáží v obrazech Hoffmeisterových, v nichž se ožívá i magický realismus dvacátých let. Typomontáž ožila doslova v podivuhodném filmovém zpracování Vynálezu zkázy od Karla Zemana. Vznikají i obměny koláží jako „roláž“ a jiné formy vynalézané básníkem Jiřím Kolářem.

Zamýšlím-li se nad tímto obdobím poetických koláží v malířství, vidím, jak podobným úsilím se nesly souběžně



pokusy o architekturu. Nechtěli jsme vymýšlet ony části staveb, které dospěly ke standardu v jiných technických dílech nebo na různých běžných zařízeních. Byli jsme ochotni převzít zábradlí z parníků, vyplétaná drátěnými sítěmi nebo provazy. Sluneční plachty kaváren se nám zdály důmyslně vynalezeny i s barevnými pruhy, které nějak zdůrazňují textilní materiál a zpestřují prostředí. Ale také patentní okna (kruhová kovová okna lodí) nebo osvětlovací tělesa vynalezená inženýry pro průmyslové stavby se nám zdála tak dokonalá, že jsme je chtěli aplikovat ve svých návrzích. A pak vlajky! Vlajky měly dovršovat stavbu — a co možno vlát! Šlo vlastně i tady o jakýsi druh i-Kunst, to jest komponování z prvků, které jsou nositeli mimouměleckých estetických hodnot. Cílem nám byla poezie, i když jsme se hlásili ke konstruktivismu. Bylo to tedy zaměření značně odlišné od vyznání druhých konstruktivistů, jejichž heslem byl „racionalismus“ a kteří byli sdružení nejvíce v Klubu architektů, později i v jiných odborných spolicích inženýrů-architektů. Ti totiž viděli svůj cíl většinou v úplném splnění účelu, přičemž věřili, že estetická hodnota jim samovolně vyplyne.

Je dnes věru obtížné dokumentovat tento rozdíl na projektech, protože těch, které nebyly deformovány kompromisem nebo vynucenými úpravami, je zachováno pramálo. Dnes jsou z ideálních návrhů „kouzelníků“ k nalezení pouze reprodukce, často značně vybledlé, které ovšem neukazují barevná řešení. V realizacích bylo možno uskutečnit jen část onoho „obrazu“, jaký tanul na mysli poetistům. Mohu jej toliko popsat slovy. Ale i to je jistě oprávněné, ve smyslu Loosově. (Adolf Loos vyslovil právě v Praze 1924 svá památná slova „Parthenon je možno psát“.)

Původní koncepty Evžena Linharta byly barevné, např. kombinace blankytné modři s bělobou. Jeho společný soutěžní návrh na divadlo v Olomouci byl komponován v tabákové hnědi a krémové barvě, takzvané „slonové kosti“. Při náletu v r. 1945 mi shořel návrh hotelu a restaurace, na kterém jsem v r. 1923 zkoušel vybarvení jižních ploch světla růžovou barvou, zatímco kolmé stěny byly v komplementární zelené. Chtěl jsem tak vyvolat za každého počasí dojem ozáření. Tehdy ovšem nebyly ještě dosažitelné barvy odolné proti povětrnosti, které by bylo bývalo možno provést na velkých

holých plochách. Teprve o více než deset let později se objevily barvy-membrány, jakých použil architekt Kotas na některých pražských domech (Žitná, Ječná, Újezd), a to ještě ne vždy plně úspěšně, neboť barvy zvětrávaly. V jednom z prvních návrhů Všeobecného penzijního ústavu (ROH) jsme s Havlíčkem navrhli komplementární vybarvení fasád (růžová-zelená). Dnes v šedesátých letech víme, že barva se stává stále významnější komponentou v architektonickém účinu, díky nově vynalezeným hmotám.

Barevné kompozice nás v roce třiadvacátém zajímaly právě ve spojení s puristickým obnažením elementárních stavebních prvků. Přirovnávali jsme je k blokům zmrzliny, které jsou na průřezu zbarveny jinak než na povrchu. Hovořím o takových detailech proto, abych vysvětlil, že nám šlo o více než o účelnost, lépe řečeno, že nám šlo také o účelnost esteticko-výtvarného působení, kterému jsme věnovali mnoho času a pozornosti. Jestliže se v nedávné době často kladlo rovnítko mezi konstruktivismem a umělecko-estetický nihilismus, pak se to týkalo jen určité větve konstruktivistů. Ale architekti Devětsilu viděli před sebou jako cíl své práce — poezii, to je nutno zdůraznit.

Řekl jsem, že se jejich pokusy lišily od děl sovětských konstruktivistů i francouzských puristů. Sovětský konstruktivismus se vyznačoval obvykle zjevným zdůrazňováním betonových rámu a ocelových příhradovin. Někde to byly důmyslné spleti konstruktivních detailů, které dodávaly stavbám a projektům technicko-utopický charakter. Francouzský purismus operoval spíše lapidárními tělesy ve světle. Odpovídalo to přímo jedné z hlavních Le Corbusierových pouček: „Architektura je plastické seskupení objemů pod světlem.“ (Život II.)

Co se týče německého konstruktivismu, vidíme v něm převažovat racionální záměry, od výtvarně působivých kompozic Gropiových až po ekonomicko-účelové skladby H. Meyera.

Koncepty architektů Devětsilu měly odlišný charakter v tom, že se snažily vytvořit poetické prostředí, nebo že usilovaly o sublimaci standardních a technických prvků až k subtilnosti Geisslerových trubic. To byl nepochybně důsledek úzkého sepětí s poetismem. Zcela ve smyslu Nezvalovy „ultrafialové skutečnosti“ jsme snili o ultrafialové architektuře, o zářících tvarech.

Tímto poetickým zaměřením lze jistě také vysvětlit, proč jsme byli schopni se spolu s básníky rozněžnit nad lázeňskými domy-dorty, s balkóny jako mušlemi, protože jsme odvrhli ornamentiku pro její neúčinnost, prostě jako neživý balast, nikoliv z nějaké zarputilé zásady.

Jakým způsobem byla propagována tvorba a její principy? Typomontážní a kaligramatický styl se přenášel z básní i do článků, které měly povahu manifestů, proklamací.

## ESEJ = FILOSOFIE + PLAKÁT

Autor je oprávněn použít nejrůznějších akcentů obvyklých v reklamě, v jízdnicích rádech atd. Šipky, ukazující ruce, vykřičníky, terče byly v oblibě.

## VYJADŘOVATI SE TELEGRAFICKY

bylo zásadou hodnou 20. století, přičemž ale složitost pravdy měla být plně postižena, co možno obrazově, vizuálně.

## ! ODHODITI BALAST ZBYTEČNÝCH SLOV !

Vyloučit slova kulhající, slova kostlivce. A naopak ta, která jsou dosud živoucí, ale na která jsme si příliš zvykli, učinit nápadnými tím, že je podáme v nezvyklých typech nebo i hlavou dolů. Novou pravdu je možno opakovat třeba stokrát za sebou, aby se vnutila oku a mysli. Bylo to poučení z dadaismu. Platilo jaksí za samozřejmé, že

## TEORETICKÁ STAŤ MÁ BÝT UMĚLECKÝM DÍLEM, NIKOLIV ÚŘEDNÍM SPISEM

ať vychází ze sebevědečtějších základů.

Chtěl bych ještě vzpomínat na úzké sepětí mezi umělci všech oborů, jaké panovalo v tom malém devětsilovském kruhu v polovině dvacátých let.

E. F. Burian se jednoho dne na mne obrátil, abych mu pomohl navrhnout nové hudební nástroje. Věděl asi o mých malých vynálezceckých pokusech pro vnitřní zařízení bytů. (Při této příležitosti odbočím do trochu pozdější doby. Asi ve

třicátém roce jsem přišel na nápad použít otáčivých trojbokých hranolů pro denní pohyblivou reklamu. Když jsem podal patentní přihlášku, bylo zjištěno, že tentýž vynález přihlásil v Londýně asi o rok dříve jeden Iránec, jehož jméno si již nepamatuji.)

E. F. Burian si sliboval, že bych mohl vynalézat v oboru hrmotičů, jako futurista Russolo. V hudbě se také hledalo oživení nebo obrození přijetím prvků, jaké plodila strojová civilizace. Proto byl džez, zejména pravý negerský džez předmětem kultu. S jakousi neakademickou a dětinskou hravostí byli skladatelé džezu očarováni zvuky, jaké vydává pouhá ocelová vzpružina nebo třeba krabice plná šroubů. A rytmus běžícího motoru inspiroval mnohé skladby. Přemýšleli jsme o tom s E F B několik večerů. Uvádět elektrickými knoflíky v chod nejrůznější zvukotvorné stroje bylo programem naší společné práce. Měli jsme řadu námětů: mechanické sirény nebo flexatony, syčení páry, vrčení různých hmot, které se dotknou otáčejících se loukotí kola v různém stupni rychlosti. Nakonec jsme ale své plány nerozvinuli pro naléhavost jiných prací.

E. F. Burian mne vyzval ještě k jiné akci: chtěl, abychom společnou propagací docílili obnovení zaniklého korza na Národní třídě. Navrhoval, aby tam členové Devětsilu promenovali ve zvláštních barevných úborech. Měla to být ultramarínová saka, žluté kalhoty a červené vesty (v tradici Gautierovy rudé vesty na premiéře Hernaniho). Zkrátka E F B chtěl vnést divadlo do ulice. Vedli jsme o tom řadu diskusí. Někteří účastníci namítali, že by se tak vytvořil jen velmi pomíjivý karneval, který by nebyl sledován širšími kruhy, z toho prostého důvodu, že životní formy rostou ze široké společenské potřeby, ze standardů, které jsou vytvářeny účelnou výrobou svršků.

Diskuse (jako ostatně i jiné) ukázala, že přes shodné citění nejsou naše názory úplně jednotné. Čím déle trvala naše výměna koncepcí, čím více se rozšiřoval kruh Devětsilu a přirozeně — čím více se měnil svět kolem nás, tím víc a více sporů a rozporů narůstalo. A o tom je třeba pohovořit podrobněji.

NA PAMĚT VLADISLAVA VANČURY, JOSEF TRÄGER, 1947,  
UMĚLECKÁ BĚSEDA, SBORNÍK KE DNU U-VANČURY, 1947, 1. ČERVNA, V MLADÉ BOLESLAVI

## VLADISLAV VANČURA DRAMATIK

31

Dnes večer se před vámi rozhrne opona nad příběhem, v němž se Vladislav Vančura už po třetí pokoušel o dobytí jeviště a divadla. Ten jeho zápas o dramatický výraz je sám o sobě pozoruhodným a dráždivým dramatem. Svěrázný epik vstoupil na divadelní půdu dramatickou básní »Učitel a žák« po prvé: zaútočil směle a vyzývavě proti vši ztuhlé konvenci, která zalehla a dusila skutečnou divadelní poesii. Nešlo mu o vyzkoušenou dramatickou stavbu, kterou ovládli divadelní řemeslníci, chtěl okouzlit posluchače nezvykle znějícím slovem, odvážným básnickým obrazem, přeludnou atmosférou, jakou umí navodit básník. A zároveň předestřel odvěký svár mládí a stáří, mezi dvacetiletým Janem a padesátiletým učitelem. Jinošský Jan žene se za dobrodružstvím zneklidnělého ducha, lákán dálkami a váben neohraňčeným sněním. Odchází z maloměstského rodinného prostředí, unikaje stejně dívce, která v něm chce mít manžela, jako dobrodružce, která v něm posiluje hrdinu. Jan vyspěl k tomu životnímu rozmezí, kde se musí vzepřít dusivému okolí, kde se mu chce zkušeností, které mu nikdo nemůže sdělit, a kde touží dobýt života činem. Ale na první křižovatce zestřízliví: umírá před ním strýc, který v sobě nesl se sebezapíravou hrdinskostí zákeřnou nemoc a který trpěl beze slov. I v něm byla a žila touha, aby jeho jmenovec Jan šel uskutečňovat sny mladistvé vzpoury. Ale Jan se vrací domů, jako Dykův Don Quijot zmoudřelý setkáním se smrtí. A jeho učitel putuje zas k jinému mládí, aby je učil lásce k zákonům života a úctě k řádu světa. »Chtěje všecko, nechceš nic! Nezvolic směru, nedojdeš nikam!« a na jiném místě: »Čin není než práce. Nic víc, nic míň« — těmito dvěma příkazy obracel se Vladislav Vančura k mládí, jež v jeho dramatické básni našlo podobenství o činu, při němž se básník zároveň vyznal z horoucí víry v neustávající koloběh života. Objevovat zákonitost životního proudění, sledovat cíl, jímž je obrození lidského života, obohacovat svět na svém skromném pracovním úseku, shledávat hrdinnost v průměrných lidech a v typických osudech, odkazovat od osobních prožitků k velkým podobenstvím kolektivního lidského údělu — to všecko je už naznačeno Vančurovou prvotinou.

Už v první své dramatické práci má Vančura scénu několika zlo-

dějů, která ukazuje na Vančurův sklon k satirické kresbě. Také ve své druhé hře, kterou je tříobrazová »Nemocná dívka«, rozvádí vlastní příběh o děvčeti, zasvěceném smrti, satirickým sborem pekařů, řezníků a studentů, rozdělených ve strany hlavních osob. Střídá pijácky veselými, až nevázanými scénami drama dívky, kterou ohrožuje sarkom žebra. Ale nejbohatěji vybavenou postavou je otec nemocné Idy: jeho obžerství v bolesti, zoufalství a nejistotě nemá tak hned v naší dramatické literatuře obdoby. Jako u Shakespeara chrlí tento sedlák, zaskočený nemocí své dcery ve své lásce k životu, patetické kletby, vášnivé nadávky a rouhavé výkřiky, aby dal průchod svému strachu před smrtí. Jako v pozdějším Jezeru Ukereve už v Nemocné dívce vede se válka se smrtí, zbrojí se proti zákeřnostem nemocí a svádí se boj s krutostí náказы. Celé drama je prostoupeno úděsnou atmosférou hrozící smrti. Motiv smrti, příznačný pro dramatika, civilním povoláním lékaře, vystupuje tu do popředí a opět je viděn i zpodoběn jako závažný zážitek celého pokolení. Krátce před Nemocnou dívkou ztrácí divadelní avantgarda nezapomenutelnou Jarmilu Horákovou, herečku, která mladému divadlu objevila krásu a milostnost tělesnosti. Z paměti na válečnou dobu, poznamenanou stálou střídou smrti, roste odpor mladých lidí ke smrti, tak blízké a hrozivé ve chvíli, kdy vyvléká z jejich středu herečku jarně kvetoucího vzhledu. Zde se Vančura dotýká tragických citů moderního člověka. Nad antické fatum je krutší zákeřná nemoc rakovinná, která zachvátí tělo a z jejíhož objetí už nic nedovede odsouzence vysvobodit. Bezmocnost člověka, jehož všemohoucnost hlásá právě nové drama, rodí tragickou hru, jež se však nikdy nekončí ve fatalismu antických dramatiků, nýbrž se zachraňuje ve víře v pokrok a vynalézavost lidského ducha.

Třetím dramatem — Alchymistou — Vančura zvláště překvapil, protože jeho námět byl vyvážen z historie. K historické minulosti se vrací divadelníci nové generace vždy znovu: nejen proto, aby objevovali styčné body souhlasného lidského chtění, ale především proto, že minulost je divadelnější než nezvládnutá přítomnost. Nad to noví dramatikové mají vzácnou příležitost v historickém rámci rozpoutat básnický pathos, který z moderního prostředí mizel. Klade-li Vančura děj Alchymisty do doby Rudolfa II., v Prahu hvězdářů, dobrodruhů a alchymistů, je to jen přitažlivá dekorace příběhu, v němž je opsán básnický problém nadčasové platnosti. Titulní roli nese dvacetišestiletý Ital Alessandro del Morone, který přichází jako Dykův Posel z jiné duchovní i životní krajiny a cítí se nespůj v zamračeném podnebí českých hloubavečů. V závěru se nalezne nejlepší charakteristika celé odlišnosti dvou světů: jižního, proplepeného sluncem, rozjásaného životní lačností a hazardérského z pře-

tlaku vášnivé krve. — a severského, zapředeného v zoufalou touhu po poznání, po jistotě, po smyslu všeho života. Alessandroví se stýská po rodné Lombardii. »Stýská se mi v těch chmurných Čechách, v té zemi bez vzletu a bez lásky, mezi lidmi, již věčně uvažují, kteří se trápí a vedou pro slovíčko války... Jste chladní a přísní a žádná vášeň se vás nedotkla, mimo jediné a právě nejzhooubnější, mimo vášeň rozumu. Mě pobláží život, vás úvaha.«

Šílenstvím po zlatě jsou posedlí všichni lidé kolem mladého Itala; ale v jejich touze po nalezení tajemství výroby zlata je víc než přízemní chamtivost: našli by tak potvrzení, že i člověk může zvládnout přírodní zákony, že není jejich hříčkou, že vládne světu. Ale zároveň je tu zběsilost po moci, jaká je ztajena ve zlatě, kdežto Alessandro vidí v děláni zlata jen hru, umění. Nechce ani znát smysl věci, stačí mu, že si hraje se životem a na život. A přece i tento větroplach, jakoby nakažen českým prostředím, se uspokojí, až když se mu potvrdí výpočty předvídaného zatmění slunce. Tento italský dobrodruh nalézá smysl života v tom, když opisuje jeho řád, kdežto čeští lidé šlí potřebou prohlédnout v soustavu světa a života. Vančura vždycky v každé své hře zvažuje věci života a smrti; v Alchymistovi dosáhl krásné dramatické plastičnosti zejména v mohutném a nekřečovitém básnickém pathosu, který se objevil v naší mladé dramatické literatuře jako zázrakem. Tají-li »Učitel a žák« v ironickém prosvětlení doktorovy povahy nejeden typicky český rys, je »Alchymista« dramatem české národní povahy, jež je tu zpodobněna s velkým básnickým uměním.

Motiv zlata se vrací ve Vančurově jevištní adaptaci Stevensonova románu »Poklad na ostrově«, určené především dětským posluchačům. Vančura vychutnal romantickou příchut příběhu, kde ještě vládne vražedná nenávisť, úskok a útok, zákeřnost a faleš. Všecko toto haraburdí ožívá pod básníkovými rukama a vytváří přízračnou atmosféru kolem lidí, oslněných vidinou zlata. Tu Vančura nejplněji mohl vyslovit své etické ponaučení. Tak v závěru, kde se vlastně pirátem stává anglický šlechtic, ztrácející rozvahu i rozum při pohledu na objevený poklad. Jak v sovětských hrách odsuzuje se tadý individuální touha po zisku, po moci, aby nad ní vítězilo vědomí vespolečné solidarity a společného majetnictví. Malý hrdina Jim nechce zachraňovat poklad, když vidí lidi v nebezpečí. Zapomíná se na nepřátelství, které je rozdělilo, a všecko se obětuje odhodláním zachránit lidské životy.

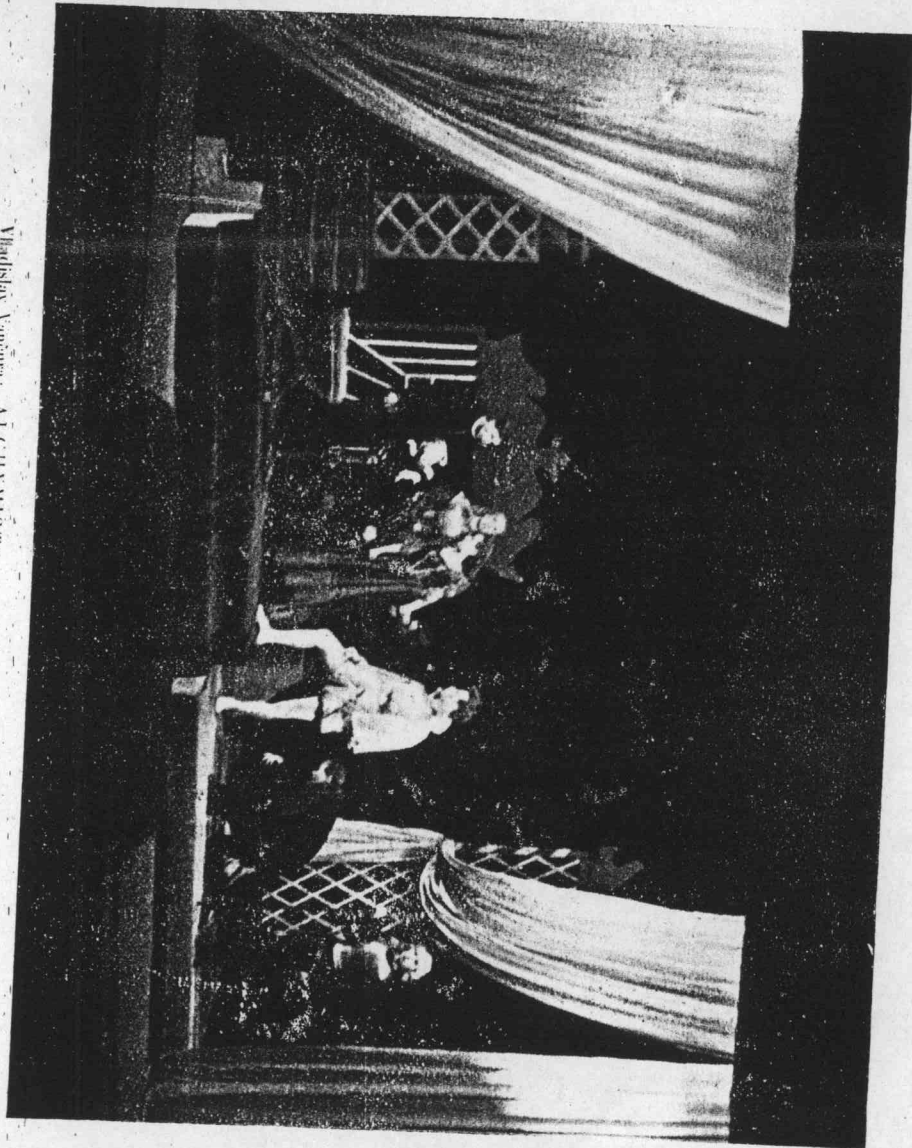
Tak najdeme logický přechod k další Vančurově hře, již je »Jezero Ukereve«. Také v tomto nejzralejším Vančurově dramatickém díle proklamuje se víra v solidaritu všeho lidstva, které nad válečné rozmíšky



vznese společnou práci o léčbě strádajícího lidstva. Nemohlo být nikdy jindy napsáno toto zoufalé naléhavé volání po sblížení lidí všech plemen, než právě v naší době rozpoutané rasové nenávisti, která vrací lidstvo do jeho necivilisovaného stavu. Vančura nezamítá civilizaci, jak to dělali naivní revolucionáři ještě nedávných časů. Dovede odhadnout, jak je možno jejích výbojů užít pro zlepšení života, pro jeho spravedlivější a lidštější podobu. Jako hrdinu tu Vančura vytyčil neznámého francouzského lékaře, který živoří kdesi v zapadlém koutu Afriky a přece neztrácí vědomí potřebnosti své práce. Bojuje se spavou nemocí a trpělivě hledá její příčiny i možnost jejího léčení. Nezoufá ani nad nepochopením domorodců ani nad nedostatkem nejpotřebnějších léků, udržuje se vírou v solidaritu vědeckého světa. »Věřím v lékařství... věřím v civilizaci, věřím v lidského ducha!« A když stojí u mlčícího telegrafního přístroje, který mu má přinést záchranu, zase opětuje: »Slyším řeč universit, slyším proměnné jazyky národů, slyším mateřštinu solidarity, slyším sotva znatelný šelest zdoluhavé práce, která se končí činem útěchy! Činem spásy! Nádherným skutkem, vítězstvím, pomocí, bratrstvím!« A když se ozve hlas vítězné vědy, skoro dodávající obětavý lékař ještě šeptá: »Po vřavě ručnic hlas práce, hlas solidarity, znamená ducha, znamená soudružství, jež vyhladí války.«

V tomto svém dramatu dospěl už Vančura k poznání, že divadlo je nástrojem básnického poselství a že je místem zápasu o lidskou duši. V předvečer nového válečného běsnění volal v něm k svědomí lidstva český básník a odkazoval k solidaritě vědy, ducha a práce. A z osudové ironie vpojil do své hry německého učence Roberta Kocha, který je v ní nejobětavějším spolupracovníkem francouzského lékaře. Právě z německého národa za několik let povstali vrazi, v jejichž rukou Vladislav Vančura dodýchal, jako na krvavý výsměch ušlechtilé myšlenky všelidského sbratření, které Vančura svým dílem i svým životem sloužil.

Za okupace se Vladislav Vančura vrátil opět k dramatické práci. Psal komedii, jež nese název »Josefina«. Titulní postava je prosté, nevzdělané děvče, které se svými pěstouny chodí zpívat po ulicích a dvorech. Její přirozeně skvělý a bohatý hlas upoutá profesora hudební konservatoře, který Josefínu školí a chce z ní udělat zpěvačku. Tento pygmalionský motiv je prohlouben Josefininým přerodem z prosté bytosti ve vzdělaného člověka, jemuž byla vzata jeho přirozenost a který se stává jen pokusným králíkem bez ohledu na probuzenou a prohloubenou citlivost i citovost. Vladislav Vančura nebyl s hrůu spokojen, chtěl ji přepracovat a patrně rozvést do dalšího aktu, takže Josefina představuje vlastně torso. Zas tu Vančuru zajímá především slovo; mohl se pohroužit



do lidové podoby předměstského žargonu, do plastičnosti periferního vyjadřování, do svěžesti studentského slangu, jaký odposlouchal od své dcery Aleny. Touto hrou se končí setkání Vladislava Vančury s divadlem: od »Učitele a žáka«, který je popřením vši divadelní konvence a který nastoluje na jevišti poesii, jde Vančurova cesta za divadelním výrazem k historickému dramatu o »Alchymistovi«, k myšlenkovému pathosu »Jezera Ukereve« a odtud k lidské a komorní komedii o Josefině a představuje se v několika zastávkách, které zápasí o sdělnost divadelního projevu. Měl jsem příležitost asi měsíc před Vančurovým zatčením hovořit s ním právě o Josefině: odtud jsme se dostali k otázce, která nikdy nepřestala Vladislava Vančuru pokoušet: může se divadlo měřit s filmem v sdělnosti, jakou působí na diváka? Film Vladislava Vančuru stále a stále lákal, snad vědeckým postupem technického uskutečňování, snad bohatstvím výrazových možností, ale jistě svou schopností zmocnit se duše skoro neomezeně velkého počtu diváků. To hledal Vladislav Vančura také v divadle: stýskalo se mu po onom mocném ohlasu, jaký provází filmové dílo a chtěl rozeznít i na divadle tak otřásající odezvu, jaké někdy dosahuje film. Divadlo mělo znamenat možnost úniku z izolovanosti uměleckého tvůrce, který se nespokojuje už jen s vytvořením uměleckého díla, ale který chce, aby se stalo živnou potřebou co největšího počtu hladovějících. Také Vladislav Vančura, který české próze rozproštěl perspektivy nejzazší a který otevřel nové zdroje básnické české řeči, toužil, aby jeho dílo mluvilo k otevřeným srdcím a k vnímavým myslím nejširšího národního celku. Svou hrdinskou smrtí vstoupil do dějin našeho národa: svým dílem promlouvá k nám dál a jen na nás je, jak mu dovedeme záníceně naslouchat. Jeho »Alchymista« nechť vám dnes připomene nejen statečnou obětavost vlastence Vladislava Vančury, ale i jeho úspěšný a vítězný zápas o nový dramatický projev!

JOSEF TRÄGER

Před premiérou »Alchymisty« v Mladé Boleslavi 31. ledna 1947.

# Středočeské divadlo

---

10. premiéra v sezóně 1946-47

Vladislav Vančura:

## Alchymista

„Nešťastné umění, které ztratilo Vladislava Vančuru,  
šťastná země, která ho zrodila.“ *Josef Toman.*

„V kterékoli chvíli, kdy nás přepadne nerozhodnost, v každém okamžiku váhání o směru, kterým jest třeba se brát za novým filmem, za novým divadlem, za novou literaturou, za novou vědou, za novou výchovou, vždy je třeba si jen zpřítomnit Vladislava Vančuru, jeho klidné, ale nevývratné věty, jeho názorovou bezpečnost, která — nevíme odkud a nevíme jak, snad z jakési odvěké hlubiny bezpečnosti — dovedla vždy formulovat věc tak, že problém se stal jasným i největším pochybovačům i nejomezenějším zmatencům. Rozhodnutí Vladislava Vančury bylo jako poslední soud, zdálo se vycházet z moudrosti starých rodů a zkušeností. Jeho moudrost se však neobrácela do minulosti, zírala daleko dopředu, viděla budoucí souvislosti, které nám zůstávaly zastřeny, viděla radit se události v celek, z něhož ostatní spátřovali jen malou, nevýznamnou část. Jen velicí organizátoři a geniální umělci obsáhnou takto děje světa.“ *Jindřich Honzl.*

Vladislav Vančura:  
**Alchymista**

Hra o 3 dějstvích s epilogem.

Režie: Antonín Dvořák.

Scéna: Josef Raban.

OSOBY:

Alessandro del Morone . . . . .	<i>Josef Miza</i>
Martin Koryčan . . . . .	<i>Miroslav Horák</i>
Michael Koryčan . . . . .	<i>Jaroslav Radimcecký</i>
Anna Koryčanová . . . . .	<i>Eva Chvalovská</i>
Eva Koryčanová . . . . .	<i>Helena Sedivková</i>
Ondřej Buben . . . . .	<i>Milan Koutný</i>
Třešť . . . . .	<i>Antonín Ženčák</i>
Sány . . . . .	<i>Václav Beránek</i>
Kisch . . . . .	<i>Karel Leschinger</i>
Rudolf II. . . . .	<i>Benjamin Smola</i>
Chůva Alžběta . . . . .	<i>Marie Müllerová</i>
Vratislav Budény (2. měšťan) . . . . .	<i>Václav Babka</i>
1. měšťan . . . . .	<i>Jaroslav Kubát</i>
3. měšťan . . . . .	<i>Miloslav Hýbl</i>
1. služka . . . . .	<i>Lída Roubíková</i>
2. služka . . . . .	<i>Marie Pilná</i>
3. služka . . . . .	<i>Jarmila Krulišová</i>
Sluha . . . . .	<i>Jiří Lhota</i>
Hlasatel . . . . .	<i>Božena Franková</i>
Andrea Caravaggio . . . . .	<i>Rudolf Křivánek</i>
Tycho de Brahe . . . . .	<i>Jaroslav Kubát</i>
Dr John Dee . . . . .	<i>Jiří Lhota</i>
Michal Sedziwoj ze Skórska . . . . .	<i>Karel Leschinger</i>
Edvard Kelley . . . . .	<i>Miloslav Hýbl</i>
Filip Jakub Gürsterhöfer . . . . .	<i>Jan Pilný</i>
Jan Kepler . . . . .	<i>Václav Babka</i>

Pomocná režie: Václav Beránek. — Inspicie: Jan Pilný.

Premiéra 31. ledna 1947 v Městském divadle v Ml. Boleslavi.

Úvodní proslov: Dr Josef Träger.

VLADISLAV VANČURA A DIVADLO.

Říci, že Vladislav Vančura byl spisovatel, bylo by jistě žalostně málo o umělci, jehož dílem dospěla česká próza cílů nejvyšších. Vladislav Vančura byl především výsostný a bytostný umělec, a v jeho případě bylo by jistě na místě, aby takové substantivum bylo psáno začátečním velikým písmenem.

Je jisto, že Vančura je především básníkem slova, básníkem slova zá- vratné a opojivé krásy. A přece oblast slov není výlučná pro Vančurovu tvorbu nebo alespoň pro jeho záměry a umělecká čhtění. Je dostatečně známo, že Vančura věnoval ve zvýšené míře zájem filmu. Film „byl Vančurovi křížovatkou, na které se setkávala jeho básnická fantazie s malířským viděním scén“, říká Jan Mukařovský.

Básník, který tolik viděl, básník, jehož představy jsou vlastně vidění a jehož představy jsou vlastně rozsáhlé sledy obrazů, nemohl přejíti mlčením film a filmové umění, zvláště uvědomíme-li si, že Vančura, a ani jinak být u něho nemohlo, byl také důsažný myslitel s cílem konečného osvobození lidské společnosti. Nebyla to tedy pouhá metoda a postupy filmové tvorby, které se nám zdají, a právem, tolik příbuzné s Vančurovým tkáním a osnováním a řazením příběhů, nýbrž také jedinečná schopnost masové působnosti filmu, která tolik Vančuru přitahovala k nejmladšímu umění. Žel, že v českých předválečných výrobních filmových poměrech nemohl se uplatnit skutečný básník a skutečný umělec jako byl Vladislav Vančura, leč za cenu ztráty valné většiny záměrů a představ. Kolik asi trpělivosti a opravdového odhodlání bylo zapotřebí Vančurovi, aby v tehdejších filmových poměrech dokončil svou režisérskou práci.

Ani film nevyčerpal úplně okruh Vančurových zájmů: Vančura studoval v mládí malířství na Umělecko-průmyslové škole, prozrazuje Mukařovský a dokládá, že „způsob... jakým (Vančura) vládí technikou malířského umění byl více než diletantský“. Sám jsem měl příležitost vidět v rukou Jindřicha Plachty Vančurovu kresbu. Byl to kostymní návrh s podrobnou kresbou Plachtovou, a lze skutečně říci, že Vančura tužku dobře ovládal.

„Ve Vladislavu Vančurovi nebyl však jen potlačený malíř,“ pokračuje Mukařovský ve svých vzpomínkách, „nýbrž žil v něm, a stejně intensivně, i nepřiznaný architekt. Při prohlížení básníkovi literární pozůstalosti, našel



Vladislav Vančura:  
**Alchymista**

Hra o 3 dějstvích s epilogem.

Režie: Antonín Dvořák.

Scéna: Josef Raban.

OSOBY:

Alessandro del Morone . . . . .	Josef Miza
Martin Koryčan . . . . .	Miroslav Horák
Michael Koryčan . . . . .	Jaroslav Radimcecký
Anna Koryčanová . . . . .	Eva Chvalovská
Eva Koryčanová . . . . .	Helena Šedivková
Ondřej Buben . . . . .	Milan Koutný
Třešť . . . . .	Antonín Ženčák
Sány . . . . .	Václav Beránek
Kisch . . . . .	Karel Leschinger
Rudolf II. . . . .	Benjamin Smola
Chůva Alžběta . . . . .	Marie Müllerová
Vratislav Budény (2. měšťan) . . . . .	Václav Babka
1. měšťan . . . . .	Jaroslav Kubát
3. měšťan . . . . .	Miloslav Hýbl
1. služka . . . . .	Lida Roubíková
2. služka . . . . .	Marie Pilná
3. služka . . . . .	Jarmila Krulišová
Sluha . . . . .	Jiří Lhota
Hlasatel . . . . .	Božena Franková
Andrea Caravaggio . . . . .	Rudolf Křivánek
Tycho de Brahe . . . . .	Jaroslav Kubát
Dr John Dee . . . . .	Jiří Lhota
Michal Sedziwoj ze Skórska . . . . .	Karel Leschinger
Edvard Kelley . . . . .	Miloslav Hýbl
Filip Jakub Gürsterhöfer . . . . .	Jan Pilný
Jan Kepler . . . . .	Václav Babka

Pomocná režie: Václav Beránek. — Inspicje: Jan Pilný.

Premiéra 31. ledna 1947 v Městském divadle v Ml. Boleslavi.

Úvodní proslov: Dr Josef Träger.

VLADISLAV VANČURA A DIVADLO.

Říci, že Vladislav Vančura byl spisovatel, bylo by jistě žalostně málo o umělci, jehož dílem dospěla česká próza cílů nejvyšších. Vladislav Vančura byl především výsostný a bytostný umělec, a v jeho případě bylo by jistě na místě, aby takové substantivum bylo psáno začátečním velikým písmenem.

Je jisto, že Vančura je především básníkem slova, básníkem slova závatné a opojivé krásy. A přece oblast slov není výlučná pro Vančurovu tvorbu nebo alespoň pro jeho záměry a umělecká chtění. Je dostatečně známo, že Vančura věnoval ve zvýšené míře zájem filmu. Film „byl Vančurovi křížovatkou, na které se setkávala jeho básnická fantazie s malířským viděním scén“, říká Jan Mukařovský.

Básník, který tolik viděl, básník, jehož představy jsou vlastně vidění a jehož představy jsou vlastně rozsáhlé sledy obrazů, nemohl přejíti mlčením film a filmové umění, zvláště uvědomíme-li si, že Vančura, a ani jinak být u něho nemohlo, byl také důsažný myslitel s cílem konečného osvobození lidské společnosti. Nebyla to tedy pouhá metoda a postupy filmové tvorby, které se nám zdají, a právem, tolik příbuzné s Vančurovým tkáním a osnováním a řazením příběhů, nýbrž také jedinečná schopnost masové působnosti filmu, která tolik Vančuru přitahovala k nejmladšímu umění. Žel, že v českých předválečných výrobních filmových poměrech nemohl se uplatnit skutečný básník a skutečný umělec jako byl Vladislav Vančura, leč za cenu ztráty valné většiny záměrů a představ. Kolik asi trpělivosti a opravdového odhodlání bylo zapotřebí Vančurovi, aby v tehdejších filmových poměrech dokončil svou režisérskou práci.

Ani film nevyčerpal úplně okruh Vančurových zájmů: Vančura studoval v mládí malířství na Umělecko-průmyslové škole, prozrazuje Mukařovský a dokládá, že „způsob... jakým (Vančura) vládl technikou malířského umění byl více než diletantský“. Sám jsem měl příležitost vidět v rukou Jindřicha Plachty Vančurovu kresbu. Byl to kostymní návrh s podrobnou kresbou Plachtovou, a lze skutečně říci, že Vančura tužku dobře ovládal.

„Ve Vladislavu Vančurovi nebyl však jen potlačený malíř,“ pokračuje Mukařovský ve svých vzpomínkách, „nýbrž žil v něm, a stejně intenzivně, i nepříznaný architekt. Při prohlížení básníkovi literární pozůstalosti, našel

Vladislav Vančura:  
**Alchymista**

Hra o 3 dějstvích s epilogem.

Režie: Antonín Dvořák.

Scéna: Josef Raban.

OSOBY:

Alessandro del Morone . . . . .	Josef Mixa
Martin Koryčan . . . . .	Miroslav Horák
Michael Koryčan . . . . .	Jaroslav Radimcecký
Anna Koryčanová . . . . .	Eva Chvalovská
Eva Koryčanová . . . . .	Helena Šedivková
Ondřej Buben . . . . .	Milan Koutný
Třešť . . . . .	Antonín Ženčák
Sány . . . . .	Václav Beránek
Kisch . . . . .	Karel Leschinger
Rudolf II. . . . .	Benjamin Smola
Chůva Alžběta . . . . .	Marie Müllerová
Vratislav Budény (2. měšťan) . . . . .	Václav Babka
1. měšťan . . . . .	Jaroslav Kubát
3. měšťan . . . . .	Miloslav Hýbl
1. služka . . . . .	Lída Roubíková
2. služka . . . . .	Marie Pilná
3. služka . . . . .	Jarmila Krulišová
Sluha . . . . .	Jiří Lhota
Hlasatel . . . . .	Božena Franková
Andrea Caravaggio . . . . .	Rudolf Křivánek
Tycho de Brahe . . . . .	Jaroslav Kubát
Dr John Dee . . . . .	Jiří Lhota
Michal Sedziwoj ze Skórska . . . . .	Karel Leschinger
Edvard Kelley . . . . .	Miloslav Hýbl
Filip Jakub Gürsterhöfer . . . . .	Jan Pilný
Jan Kepler . . . . .	Václav Babka

Pomocná režie: Václav Beránek. — Inspicie: Jan Pilný.

Premiéra 31. ledna 1947 v Městském divadle v Ml. Boleslavi.

Úvodní proslov: Dr Josef Träger.

VLADISLAV VANČURA A DIVADLO.

Ríci, že Vladislav Vančura byl spisovatel, bylo by jistě žalostně málo o umělci, jehož dílem dospěla česká próza cílů nejvyšších. Vladislav Vančura byl především výsostný a bytostný umělec, a v jeho případě bylo by jistě na místě, aby takové substantivum bylo psáno začátečním velikým písmenem.

Je jisto, že Vančura je především básníkem slova, básníkem slova závatné a opojivé krásy. A přece oblast slov není výlučná pro Vančurovu tvorbu nebo alespoň pro jeho záměry a umělecká chtění. Je dostatečně známo, že Vančura věnoval ve zvýšené míře zájem filmu. Film „byl Vančurovi křížovatkou, na které se setkávala jeho básnická fantazie s malířským viděním scén“, říká Jan Mukařovský.

Básník, který tolik viděl, básník, jehož představy jsou vlastně vidění a jehož představy jsou vlastně rozsáhlé sledy obrazů, nemohl přejíti mlčením film a filmové umění, zvláště uvědomíme-li si, že Vančura, a ani jinak být u něho nemohlo, byl také důsažný myslitel s cílem konečného osvobození lidské společnosti. Nebyla to tedy pouhá metoda a postupy filmové tvorby, které se nám zdají, a právem, tolik příbuzné s Vančurovým tkáním a osnováním a řazením příběhů, nýbrž také jedinečná schopnost masové působnosti filmu, která tolik Vančuru přitahovala k nejmladšímu umění. Žel, že v českých předválečných výrobních filmových poměrech nemohl se uplatnit skutečný básník a skutečný umělec jako byl Vladislav Vančura, leč za cenu ztráty valné většiny záměrů a představ. Kolik asi trpělivosti a opravdového odhodlání bylo zapotřebí Vančurovi, aby v tehdejších filmových poměrech dokončil svou režisérskou práci.

Ani film nevyčerpal úplně okruh Vančurových zájmů: Vančura studoval v mládí malířství na Umělecko-průmyslové škole, prozrazuje Mukařovský a dokládá, že „způsob... jakým (Vančura) vládl technikou malířského umění byl více než diletantský“. Sám jsem měl příležitost vidět v rukou Jindřicha Plachty Vančurovu kresbu. Byl to kostymní návrh s podrobnou kresbou Plachtovou, a lze skutečně říci, že Vančura tužku dobře ovládal.

„Ve Vladislavu Vančurovi nebyl však jen potlačený malíř,“ pokračuje Mukařovský ve svých vzpomínkách, „nýbrž žil v něm, a stejně intenzivně, i nepříznaný architekt. Při prohlášení básníkovi literární pozůstalosti, našel

jsem na rubu kteréhosi rukopisu zvláštní věc: půdorys patra jakési vily s vkresleným rozestavením nábytku. Básníková choť mne ujistila, že to bývala u Vančury věc běžná: často hledaje rozptýlení mezi prací, čírtl na rub a na okraje svých rukopisů plány staveb. Vančurova stavitelská vášeň hledala si však ukoujení i v básnickové domě a zahradě.“ (Jan Mukařovský: O Vladislavu Vančurovi, básníku a člověku.)

A ještě jiný důkaz pro Vančurův výtvarný smysl i pro architektonickou vášeň bychom našli přímo v jeho díle: jsou to jeho dramata.

Zpravidla bývají jeho dramata pokládána za zcela vedlejší práce celého díla a literárními historiky bývají odsouvána na jeho periferii.

A přece Vančurovy dramatické práce: „Učitel a žák“, „Nemocná dívka“, „Alchymista“ a „Jezero Ukereve“\*) jsou netoliko pevnými kameny ve stavbě básníkovy díla, nýbrž nabízejí také ne jeden klíč k poznání díla celého a pak ne jednu zajímavost o tvůrčích postupech a zájmech Vančury umělce i člověka.

Nadhodili jsme již myšlenku, že Vančura jako malíř a architekt je důsazně postihnuteľný právě ve svých dramatických pracích. Bylo by ovšem zapotřebí studie, na př. o tom, jak třeba Vančura v Učiteli a žáku zachází s prostorem; zjistili bychom, že Vančura buduje vlastně prostor již slovy, která vkládá do úst dramatických osob. I to by zajisté nebylo nic neobvyklého, nebo alespoň neznámého. Stačí, vzpomeneme-li na alžbětinské drama, kde slovní líčení substituují místo i čas děje. Ale přece u Vančury bychom shledali víc i něco jiného: Vančurovi nejde o to, aby vytvářel dojem prostoru nebo času v souvislosti s technickými možnostmi jeviště, nýbrž jemu jde o umělecký tvar a řekli bychom, že jako vytváří osobitý děj tak také současně vytváří osobitý prostor.

Architekta i malíře vycítíme také z Vančurova Alchymisty. Drama z rudolfínské doby píše Vančura především pro divadlo s otáčecím jevištěm.\*\*\*) Jeho scénické poznámky: „jeviště se otáčí, herci jdou, nesouce Kischovo

\*) To jsou alespoň práce známé, tištěné i jevištně provedené; není nikterak vyloučeno, že se naleznou v básnickově pozůstalosti, když ne úplně pátá dramatická práce, tedy alespoň její rozvrh nebo náčrtky. Vančura se totiž zabýval, a velmi intenzivně, záměrem, napsat veselohru přímo pro Jindřicha Plachtu. Nedávno také uveřejnil Jindřich Honzl v Otázkách divadla a filmu, 6/I, Vančurovu jednoaktovou komedii ze studentských let, „Latinští klasikové“.

\*\*) Takový poznatek je ovšem pro naši inscenaci velmi závažný, neboť jsme nuceni vzhledem k technickým nedostatkům inscenovat Vančurova Alchymistu právě na jevišti bez otáčecí plotny.

zboží“ (str. 50), (vydání Družstevní práce z r. 1932), nebo: „nastává tma a jeviště se zvolna otáčí“, nebo: „na dveře dopadá rána za ranou, je styšeti ztlumené zvolání: »Otevři, otevři hraběti, jeviště se otáčí«“ (str. 71), nevznikly jistě proto, že by autor býval okouzlen mašinerií otáčivého jeviště, nýbrž zcela organicky jako dramatický záměr toho, kdo dovedl vidět v jevištní prostor, a prostor především. Vždyť jinak je Vančura jako dramatický autor až asketický ve svých scénických poznámkách. Vždyť třeba jako Shakespeare nadepisuje toliko scény bez jakýchkoli požadavků, na př.: „scéna pátá, světnice Alessandrova“. (Str. 71.)

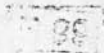
I jinak vymyká se ovšem Vančurovo divadlo běžným představám o dramatu či divadelní hře. Básník Vančurova významu i slohu nemohl přece pro jeviště psát jinak a jinými obrazy než jakými stavěl a maloval svá díla prózy.

Ostatně Vančura sám vyjádřil jednou theoreticky své představy o moderním dramatu a vlastně také charakterisoval stavbu i postupy dramatu svých. „Divadlo je organisovaná náhoda,“ říká Vančura, „překvapení a výjimečnost, jehož asociace a logičnost jsou vymezeny básnickou hranicí. Je tedy zbytečno vymýšlet si vzestupný příběh o lásce, lidských právech, osudu, vině, či zlu a spravedlnosti, ale bez expozice tvořit takové scénické kony, jež by vyvěraly z lásky, zla atd., v pohnutém sledu antithese. Nové drama bude počínati tam, kde končí dnešní, když nás ve třetím aktu dokonale přesvědčilo o mravní bezúhonnosti, lásce či zlobě svého hrdiny. Ať je fabule starého dramatu jakkoli gradována, bývá přece v podstatě lineární. Drama nové bude zníti současně několika kony jevištními, jež budou v žádoucím poměru k vlastnímu dějství, aby je podepřely buď kontrastem nebo obdobou.“ (Vladislav Vančura: Poznámka o novém divadle, Nová scéna, I, str. 19.)

Což není Vančurovo drama Alchymista vytvářeno právě na takových základech? Vždyť Vančura si nevymyslel příběh o podvodném italském alchymistovi, který hledá smysl života i světa a střetává se svým životem vášně a posedlosti lásky Martina Koryčana, nýbrž on vytvořil, básnicky vybudoval výjevy, v nichž vystupuje Alessandro del Morone cele zaujatý svým životem, v nichž vystupuje Anna Koryčanová s duší, jež dává Bohu a tělem, jež dává nebo musí dát peklu. Vančura vytvořil drama jako scény znějící láskou, jako obrazy znějící zlem, jako příběhy znějící vášní srdci i vášní rozumem.

Vladislav Vančura s posvěcením velkého umělce vytvořil báseň, kde řeč má však plynouti ze hry. A to je také nejzávažnější požadavek, který pro režiséry i herce vyslovil Vladislav Vančura svým dramatickým dílem. A takový požadavek také vzdaloval české divadlo jednomu z nejryzejších jeho básníků, neboť bylo české divadlo s to plnit právě takový požadavek? Zatím to dokázal toliko režisér Jindřich Honzl... Antonín Dvořák.

Vančurův Alchymista byl po prvé proveden v Národním divadle v Praze dne 8. listopadu 1932 v pohostinské režii Jindřicha Honzla, ve výpravě Františka Muziky a s hudbou Miroslava Ponce. Premiérou Středočeského divadla v Ml. Boleslavi dne 31. ledna 1947 v režii Antonína Dvořáka, ve výpravě Josefa Rabana (s laskavým svolením ředitelství divadla D 47 v Praze) je Vančurův Alchymista proveden po druhé.



V. VANČURA, MEZI DRAMATEM A FILMEM

Arthur

RECEZENTI DR. VIKTOR FICEK a MILOŠ ZBAVITEL  
Slezské muzeum pomátek Petra Bermane v Opavě 1973

Vraťme se na okamžik ještě k Československé filmové společnosti. Ta hledala cesty k uskutečnění jednotlivých částí svého programu. Jindřich Honzl, který se zabýval také filmem prakticky i teoreticky (režíroval dva filmy Voskovce a Wericha: Pudr a benzin, 1931; Peníze nebo život, 1932), vypracoval osnovy dvouleté školy filmového herectví, založené na metodě K. S. Stanislavského. Poté společně s Otakarem Vávrou navrhl osnovy jednoleté školy pro výchovu filmových režisérů, která by byla jejím pokračováním, a posléze i osnovy jednoletého scenáristického kursu.<sup>16)</sup> Válka, nacistická okupace realizaci jejich návrhů znemožnila. Uplatnily se až r. 1947, kdy byla v Praze otevřena FAMU.

Nejzáslušnějším činem Československé filmové společnosti bylo r. 1942 ilegální vypracování plánu budoucího znárodnění československého filmu. A zde jsme přímo u práce Vladislava Vančury.

Po rozpuštění Československé (za okupace České) filmové společnosti se pevný kádr jejích členů nadále scházel v pražském Mánesu — na půdě Klubu umělců, jehož byl tehdy Lubomír Linhart tajemníkem a spojkou s ilegálním vedením KSČ. Odtud vyšel na podzim roku 1941 podnět k vytvoření Národně revolučního výboru inteligence. Vančura bez váhání přijal jeho předsednictví. Výbor byl organizován na základě zkušeností někdejší Levé fronty. Byl rozdělen podle oborů do řady skupin. Členové těchto skupin se většinou vzájemně neznali, aby se tak nebezpečí vyražení zmenšilo na minimum. Vančura byl vedle předsednictví celého výboru i vedoucím jeho literární sekce. Za film byl členem výboru Jindřich Elbl, předseda filmové skupiny.

Existence výboru byla na jaře r. 1942 prozrazena. Vančura a Elbl byli zatčeni. Linhart unikl pronásledování včasným odchodem do ilegality na Slovensko. Krutým represáliím, k nimž nacisté po atentátu na Heydricha přikročili, padl za oběť mezi prvními Vladislav Vančura (1. června 1942).

Vančurovy zásluhy o český film jsou veliké. Jeho jméno musejí naši filmáři vyslovovat s nejvyšším uznáním a s úctou. Tím více bije do očí nepřijemná skutečnost, že žádný román, žádná povídka, žádné drama Vladislava Vančury nebylo za jeho života zfilmováno. Teprve v posledních letech naše kinematografie splatila tento dluh k jeho dílu. Ale jenom zčásti. Byla zfilmována Markéta Lazarová, Rozmarné léto a Luk královny Dorotky. Dříve či později měl by se náš film vyrovnat s Vančurovým dílem Obrazy z dějin národa českého.

7

Patrně touha promlouvat svým dílem k přítomným lidem přímo, vyvolat odezvu, jaké dosahuje u lidového publika film, vedla Vladislava Vančuru k pokusům o drama a k zájmu o divadlo. A byla to bezpochyby také Vančurova schopnost zpřítomňovat si děje a nazírat osoby díla jako živé bytosti, které stojí blízko (což je základní talentový předpoklad každého opravdového dramatika — vzpomeňme jenom slov V. K. Klicpery o tom, že se mu všechno, co vidí nebo čte, bezděčně mění v divadlo), která vedla Vančuru k dramatu a k divadlu.

Pokusím se v hrubých rysech načrtnout dvacet let Vančurových snah o drama a moderní divadlo,<sup>17)</sup> přičemž budu postupovat zhruba chronologicky a hlavní pozornost chci věnovat ve spisovatelově díle vztahům mezi filmem, dramatem a divadlem. Podkladem k poznání Vančurovy dra-

matiky nám bude 14. svazek spisů Vladislava Vančury — Hry, který k vydání připravil Rudolf Havel a k němuž doslov napsal Jan Mukařovský.

Hned předem nutno konstatovat, že svazek Hry neobsahuje všechny dramatické texty, které Vančura napsal. Ve spisovatelově pozůstalosti našel jsem veršované drama Iason, o němž píše také Ludmila Vančurová ve svých vzpomínkách, a torzo nenazvané komedie. Do souvislosti Vančurovy dramatiky musíme také zařadit úpravu hry Josefa Jiřího Kolára Pražský žid.

Prvním Vančurovým pokusem v oblasti dramatiky byl Iason, veršovaná hra z mytologie. Je to básnická tragédie a měla to být zřejmě jistá obdoba Euripidovy Medey. Vystupují tu Iason, krétský král, jeho manželka Eurykleia, Heres, syn Iasonův, Herakles, Theseus, Medea, princezna kolchidská, její otec, Iasonovi plavci, Argonauti a lid valchářů, koželuhů a barvířů v Kolchidě. Dochoval se sešit, v němž jsou Vančurovou rukou napsány 4 scény. Tento neukončený pokus o tragédii musíme klást někam do let 1916—1917.<sup>16)</sup>

Teprve po Iasonovi následují Latinští klasikové, které Jindřich Honzl otiskl v 1. ročníku časopisu Otázky divadla a filmu. Děj této hry probíhá na dvoře římského císaře Augusta, kde básníci Vergilius, Horatius a Ovidius závodí o přízeň císaře a císařovny. Na přimluvu dvorní dámy Corinny, která je milenkou Ovidiovou, vymůže císařovna literární cenu tomuto básníkovi. Ale pak žárlí na Corinnu a přemluví Augusta, aby Ovidia vypověděl z Říma. Tato jednoaktovka je persifláží studentské čtyry starých klasiků a římských postav (Cicero zemře tím, že mu, když nepřestane mluvit, zavážou ústa). V dialogu, který má spád, najdou se slovní hříčky. Např. Cicero praví: „Nam iam dám vám . . .“ Jako by z této Vančurovy persifláže dýchlo na čtenáře něco, co později, počátkem třicátých let, naplno zaznělo z Caesara v Osvobozeném divadle.

Další Vančurův dramatický pokus se jmenuje Několikerá zasnoubení. Vančura ho uveřejnil r. 1920 v 2. ročníku Šibeniček. Na malé ploše aktovky spojil tři páry, přičemž se v dialogu psaném shakespearovským blankversem vysmál soudobým kefasům.

V 2. ročníku časopisu Cesta (1920) vyšla Satyrská komedie. I když tu vystupují antičtí bohové Dionýsos (oděný jako cikán) a Silén (vévodův zpovědník), odehrává se děj v Itálii za renesance. Starý vladař Gonzaga se snaží překazit vévodovi Farnesemu sňatek, kterým by získal zletilost. Vévoda sám se zesměšní, myslí ve svých šedesáti letech na lásku. Oslava mládí, vína a veselí je hlavním tématem této komedie. Právem tu vyzývá dívka:

*Zpívej, komu slouží hlas!  
Blah ten, kdo myslí na radost  
prost  
myšlenek a přání chamtivých.*

Hudbu k této lyrické komedii, jak ve své knize vzpomíná Ludmila Vančurová, složil student Vladimír Polívka. Vančura tedy zřejmě pomýšlel na provedení hry.

Ve Vančurově pozůstalosti je torzo (13 stran strojopisu) komedie, která nemá název. Námět se váže k lékařské praxi. Jsme v čekárně ordinace, kde rozmlouvají o svých neduzích různí pacienti, mezi nimi také sedlák. Dostaví se i babička, o níž se praví, že je dcera poslance. Přijde nikoli jako pacientka, ale aby doktora Valentina odvedla k svatbě. Torzo hry je psáno jambickými verši 11—14slabičnými, sdruženě rýmovanými.

Torzo můžeme datovat pravděpodobně rokem 1924 či 1925 a situovat časově před dvě poetické hry, jimiž se Vančura pokoušel dobýt divadla — před Učitele a žáka a Nemocnou dívku.

Do r. 1924 spadá Vančurova činnost **divadelně recenzentská**. Pojednal jsem o Vančurcvi divadelním kritikovi a divadelním teoretikovi na vančurovském večeru pořádaném pobočkou Literárněvědné společnosti v Olomouci u příležitosti Václavkovy Olomouce r. 1967. Tento referát je otištěn spolu s dalšími dvěma od jiných autorů v brožuře *Tři studie o V. Vančurcvi*.<sup>18)</sup> Odkazují na něj a zde Vančurovy divadelně kritické názory jenom shrnu.

Vančura odlišoval drama (neboli — jak je ve dvacátých letech pojímal — scénickou báseň) od divadla, které drama přeměňuje na jevišti v nový, syntetický tvar umělecký. Přitom mu vždy šlo o to, aby vznikaly inscenačně moderní, soudobé hodnoty, lhostejno, zdali se tak děje na základě textů starých či úplně nových. Vančura pohlížel na divadlo jako na instituci, která slouží umění, která neposluhuje úkolům vzdělávacím, natož aby vegetovala v trapném područí finančníků. Divadlo, nemá-li zůstávat za vývojem, musí podle něho neustále umělecky experimentovat.

Ve svých článcích (napsal 17 referátů a 2 glosy) věnoval Vančura pozornost všem základním složkám inscenace (dramaturgii, autorovi textu, režii, jevištnímu výtvarníkovi, hercům). Zajisté nikoli pokaždé ve stejném rozsahu. Ale vždycky tak, aby vynikl základní problém té které inscenace.

Přísně posuzoval Vančura dramaturgický výběr her. Ptal se, proč ta či ona hra přichází na scénu, jaký záměr byl s ní sledován. Na drama kladl tyto požadavky: aby bylo dramatickou básní, aby se v něm charakter postav projevil činy, neboť nálada drama nevytvoří. Vančura dovedl bystře zhodnotit kvality režie, ocenil K. H. Hilara a poznal počínající úpadek Jaroslava Kvapila. Vančura, který byl výtvarně nadán, uměl ovšem posoudit scénografii. Od herců požadoval, aby měli smysl pro prostor, čas a patřičnou dikci. Jejich tvorbou se Vančura obšírněji nezabýval, i když víme, že ji — jako v případě Eduarda Vojana — vysoko oceňoval. Při vši subjektivnosti Vančurových divadelně kritických soudů nemůžeme nevidět, že vyslovovaly více nežli názor jedné osoby: srovnejme např. Vančurův nepřilíš velký respekt před komediemi Shawovými nebo jeho úctu k renesanční plnosti Shakespearově.

Vančura uměl statečně nazvat věci pravým jménem (tak tomu bylo v případě slavené Anny Sedláčkové, u níž postrádal kázeň a řád) a chabou úroveň některé složky, zejména dramatu, s ironií doslova popravil (při uvedení Sardouovy hry na Vinohradech se táže: „jest české divadlo v takové louži, aby nesmyslná Fedora mohla něco znamenati?“).

Divadelní kritiky, jimiž navázal na svoje kritiky týkající se výtvarnictví, psal Vančura zkratkovitou, hutnou formou a někdy je vyhrocoval do aforismu. Je škoda, že Vančura novinovou divadelní kritiku po květnu r. 1924 opustil. Byl by na tomto poli nepochybně vykonal užitečnou práci. Nicméně Vančura se jako esejista později vracel k otázkám dramatu a divadla. V článku *Hospodaření s věcmi umění*<sup>20)</sup> ohradil se proti simplifikujícímu názoru, který by chtěl považovat divadlo za osvětový ústav nebo muzeum, a zdůraznil nutnost pokusných scén, přesvědčen, že „každé nové představení je experiment, a pokud jím není, je zhola zbytečné“.

V druhé polovině třicátých let vracel se Vančura — s výjimkou příležitostných zásahů do divadelního dění (např. v otázce nástupce K. H. Hilara v Národním divadle<sup>21)</sup> nebo v případě útoku Miroslava Rutteho

na Honzla a Vančuru, jen k zásadním problémům divadelním. Tak např. se zamyslel nad vztahy jeviště a publika a připomněl, že divadlo bylo vždy skutečností sociální,<sup>23)</sup> vyzvedl význam malých divadel (především Burianova D a Osvobozeného divadla) jakožto podnikatelů vývoje,<sup>24)</sup> v Poznámce o humoru Osvobozeného divadla<sup>25)</sup> bystře ukázal, že v revuích Voskovce a Wericha se vedle základní dramatické koncepce vyskytuje plán porušování této koncepce, který obnažuje divadelní mechanismus, a podtrhl nutnost předscén v tvaru jejich inscenací.

Chceme-li vyšetřovat poměr filmových postupů ve Vančurových dramatech, bude dobré, když si alespoň letmo připomeneme situaci divadla dvacátých a třicátých let v tomto ohledu.

V čele pokusů o uplatnění filmu na divadelní scéně stál v Evropě Erwin Piscator, tvůrce politického divadla. Zavedl na scénu pohyblivý pás. Kinematografický přístroj se mu stal důležitým prostředkem inscenace. Bertolt Brecht zprvu zařazoval do svých inscenací významný prvek němého filmu — titulek, promítaný před každým obrazem hry. Filmových titulků užíval i sovětský divadelník Vsevolod Mejerchold. Z našich divadelníků uplatnil filmovou projekci E. F. Burian — např. r. 1934 v inscenaci hry Chceme žít (podle románu Karla Nového); nebyla to však fotografická projekce a film nebyl jenom prostředkem ilustrujícím, ale rovnocennou složkou, stmelující se s ostatními složkami v organickou jednotu. Obrození divadla filmem postuloval u nás v článku z r. 1931 Film spasí divadlo Václav Tille.<sup>26)</sup>

Film ovlivnil herecké a režijní výkony. Uvědomil si to poměrně záhy Jiří Mahen. (V jeho Režisérově zápisníku z r. 1922 jsou o tom doklady.) Mahen posílá např. herce do kina, aby poznali, jak se pracuje s detailem, jak vypadá dobrá hra očima apod.

Tecie poetismu, okouzlení mladé generace filmem, projevíly se také na Vančurových básnických dramatech, jimiž vstoupil na scénu. Bylo to 14. října 1927 hrou Učitel a žák — pro Osvobozené divadlo režijně nastudoval Jindřich Honzl, Vančurův přítel, s nímž mimo jiné navštívil koncem r. 1924 a v lednu 1925 Paříž, a za necelý rok — opět na scéně Osvobozeného divadla a zase v režii Honzlově — hrou Nemocná dívka.

Představu dramatu, kterou uskutečňoval Vančura v těchto svých hrách, podrobně vypsál v článku Poznámka o novém divadle.<sup>27)</sup> Pro pochopení tehdejší Vančurovy poetiky dramatu stojí zato ocitovat z tohoto článku dlouhé pasáže:

„Tvary nového divadla naznačuje ruská tvorba, avšak drama čeká doposud na svého básníka. Opakujíc to, co bylo v divadle již vykonáno, snad aspoň zdaleka se dobereme základních předpokladů budoucího dramatu. Divadlo je organizovaná náhoda, překvapení a výjimečnost, jehož asociace a logičnost jsou vymezeny básnickou hranicí. Je tedy zbytečno vymýšlet si vzestupný průběh o lásce, lidských právech, osudu, vině či zlu a spravedlnosti, ale bez expozice je tvořiti takové scénické kony, jež by vyvěraly z lásky, zla atd., v pohnutém sledu antithese. Nové drama bude počínati tam, kde končí dnešní, když nás ve třetím aktu dokonale přesvědčilo o mravní bezúhonnosti, lásce či zlobě svého hrdiny. Ať je fabule starého dramatu jakkoliv gradována, bývá přece v podstatě lineární. Drama nové bude zníti současně několika kony jevištními, jež budou v žádoucím poměru k vlastnímu dějství, aby je podepřely buď kontrastem nebo obdobou. Tento požadavek vyplývá z prostrannosti scény zbažené všech dekorací, z potřeby diváků viděti půvab tělesných pohybů, dovednost a krásu.“



„Nové divadlo lze si představit jako dynamický kolektiv, jenž má svrchovanou schopnost jednati v jednohlasné scéně a opět zníti jako orchestr mnohohlasnými proměnami a asociacemi. Řeč dramatu nemůže se pcdobati řeči jevištní pře, ale bude to báseň apostrofující diváká, báseň vytvářející děj, v němž vše, co se nedá demonstrovati, bude zavrženo. Zdá se býti pravděpodobno, že nová scéna se opětně rozhodne pro rytmovanou řeč již proto, že je spádná a nevšední. To nemluví pro lyrické drama, ale tam, kde lyrika sama bude hrát, stane se důležitou složkou divadelní právě tak jako všechny hodnoty, jež v mohutném proudu pří-  
náší život.“

Učitel i žák i Nemocné dívce věnoval Vladimír Dostál studii Dvoji dramatické „pcdobenství o činu“.<sup>28)</sup> Jeho výklad, že v Učitel i žák šlo o básnickou polemiku s určitou skupinou v naší avantgardě (jmenovitě s Karlem Teigem), vyvrátil Josef Galík na vančurovském večeru r. 1967 v Olomouci.<sup>29)</sup> Galík pěkně dovedl, že Vančura přejal po formální stránce podobenství Čapkova Loupežníka a svým Učitelem a žákem oponoval Čapkovu Adamu stvořiteli, v nějž zatím zmoudřel někdejší Loupežník.

Učitel a žák je báseň o sedmi scénách, z nichž jenom čtvrtá (domnělá vražda z rukcu Janových), jinak klíčové místo hry, je předvedena v divadelní akci. V Nemocné dívce jde o záchranu lidského života. Hra se nerozplývá do neurčité budoucnosti jako Učitel a žák, ale končí úspěchem lékařů, kteří jsou zde zastoupeni trojicí: panovačným profesorem, který je představitelem zaběhaného chodu světa, fanfarónským Křikavcu, který věří v čin a meč, a lékařem-básníkem Kolovratem, který obě stanoviska vyrovná. Drama je soustředěno k jedné zápletce a uskutečňuje pcžadavek jednoty času a místa. Pokus rozbít tuto jednotu na konci druhého a na začátku třetího dějství uvedením lidového živlu řečníků a pekařů, event. studentů v přednáškovém sále se příliš nezdařil. Tyto výjevy patří k hluchým místům hry. Vítězslav Nezval si povšimnul už při premiéře hry, že Vančura se snaží uplatnit zde některé filmové postupy. Napsal: „V druhém jednání užívá Vančura vymožeností, jež objevil film: směšování a prolínání skutečnosti reálné se skutečností, jež znázorňuje představy.“<sup>30)</sup>

Obě Vančurovy hry vynikají básnickým jazykem, který často přechází v hyperbolizovaný patos. Dialog je stále nedivadelní, řeč postav výrazově nediferencovaná.

Ukázalo se, že Vančura, chce-li pokračovat v tvorbě dramát, musí změnit metodu. Vančura si to uvědomil r. 1930, když zhlédl Honzlovo nastudování Učitele a žáka v Brně. Napsal tehdy v dopise Honzlovi: „Jsem Ti zavázán i za poučení, jehož se mi dostalo, že jsem pochopil svůj dosavadní omyl a konečnou zásadu dramatičnosti.“<sup>31)</sup>

S novým dramatem — je to Alchymista — přichází Vančura až r. 1932. Tímto rukem začíná jeho spolupráce s činohrou Národního divadla v Praze, k níž dal podnět a o níž usiloval dramaturg František Götze. Vančura napsal mezitím romány Poslední soud (1929), Hrdelní pře (1930) a Markéta Lazarová (1931). Máme zachováno Vančurovo svědectví z doby, kdy tvar jeho dramatu nebyl ještě zcela ustálen a sama hra nesla ještě název Martin a Michael. Vančura píše:

„Hru Martin a Michael napsal jsem pod dojmem z četby Ben Jonsona. Knihu mi dal před časem František Götze. Šlo o přepracování, ale změny, které jsem navrhol, sahaly příliš hluboko, a tak jsem ve shodě s dramaturgem věci zanechal a napsal nové drama. Měl jsem už dávno spandenc na divadlo, ale představoval jsem si je jinak než poradní sbory. Ne-

mohli jsme se dohodnout. Ostatně doposud není rozhodnuto ani o Alchymistovi. Götz je si však jist, že hra bude realizována.

Příběhy alchymisty Scotty a ostatní příběhy hry jsou historicky jenom pravděpodobné. Utvářely je spíše potřeby divadla než snaha řešiti českou otázku. Moderní chemie nemá o alchymistech právě nejhorší mínění, a tak by bylo možno leckterou jejich myšlenku ve hře rehabilitovati. Neměl jsem však na mysli nic jiného než zaujetí Scottovo, jeho optimismus, požitkářství a poněkud básnivě podvodnictví, jež mísí pravdu se lží a zaměňuje obrazy za skutečnost. Uvěřil jsem, že tyto vlastnosti mohly přinést mnohý konflikt a že pravděpodobně přísné Koryčany rozběsnily.<sup>32]</sup>

Už z toho, co říká Vančura, dá se zřetelně soudit o spojení látky nové hry s látkou románu Konec starých časů (1934), hlavně s postavou Megalrogova.

Středem děje dramatu Alchymista je Alessandro del Morone, Lombardan, alchymista, jemuž nechybí rysy dobrodružnosti a nemorálnosti. Má rád život, ženy, víno. Jeho milenkou je nejprve manželka hraběte Martina Anna a poté Eva Koryčanová. Postava alchymisty křídí zájmy Martina prahoucícího po zlatě, i jeho bratra Michaela, nemocného láskou k Evě. Ve hře se točí všechno dění cokoliv otázky, odejde-li Alessandro zpět do Itálie. Nakonec k tomu dochází. Alessandro praví: „Stýská se mi v těch chmurných Čechách, v té zemi bez vzletu a bez lásky, mezi lidmi, již věčně uvažují, kteří se trápí a vedou pro slovíčko války.“ V tomto smyslu je tedy hra Alchymista oslavou radosti ze života a polemikou proti přísnému českému životu, polemikou nikoli nepodobnou oné z Dykova dramatu Posel. Režisér Jindřich Honzl vyzvedl však v inscenaci hry (ve Stavovském divadle r. 1932) myšlenku radosti z díla, z tvořivé práce, z výsledku hvězdářské práce, která dává životu smysl. Touto myšlenkou, jak víme, okouzli Alessandro mladého Bubena.

Stavebně je Alchymista, drama o třech dějstvích, patrně nejlepší hrou Vančurovou. Vančura dovedl již plasticky zobrazit některé lidi (např. shakespeareovsky vypracovanou chůvu, lichváře), i když ani zde se ještě nevyhnul schematizaci při charakterizování (Martin myslí jenom na zlato). Zlom v jednání Anny je náhlý: napřed se oddala milenci a pak manžela lítuje. Zřejmě tu ve Vančurovi doznívá vliv romantické teorie dramatu. Mluva postav se drží uprostřed mezi někdejší básnickou řečí a mezi řečí denního života. Věty se zkrátily, ale i tak zůstalo ještě dost výrazů knižních a archaických, které dnes působí s nechtěnou groteskností. Když např. Anna praví: „Řeči, propůjč mi výraznější zápor, než hýkají má ústa.“

R. 1936 bylo hráno v Národním divadle další Vančurovo drama Jezero Ukereve. Ale jeho zrod sahá sedm let dozadu. Bylo to totiž, jak jsem již podotkl vpředu, původně filmové libreto, které se nazývalo Lethargus a které Vančura uveřejnil r. 1929 v 3. ročníku Redu.

Děj se ve filmovém libretu odehrává v nitru Afriky, na pobřeží jezera Viktoria Njassa, kde francouzský misionář Forde bojuje se spavou nemocí, zvanou v řeči domorodců Ldalanegulo. Fordovu stanicí navštívila mise slavného německého lékaře Kocha. Forde informuje Kocha o svém objevu zvláštních červíčků, které našel v krvi lidí postižených spavou nemocí. Koch si pak ve své berlínské laboratoři ověřil, že francouzský misionář měl pravdu. Naléhá na vládu, aby vyslala do Afriky pomocnou výpravu. Zatímco Koch bojuje v německém parlamentě o vyslání pomocné výpravy, bojuje Forde s novými případy onemocnění. Zkouší vyhubit smr-

tonosnou mouchu tse-tse vypálením vegetace v širém okolí. Ale posléze je sám mouchou bodnut.

Sledujme toto místo ve Vančurově scénáři:

„Z bzučícího roje zbývá jediný ohavný hmyz, jenž, zatímco bledne obraz evropských hcr, pomalým letem se snáší a ssaje na Fordově ruce.

Naplňující se muší břicho {detail}.

Misionář procítá a bez prodlení si otevře ránu hlubokým křížem.

Tratoliště krve v podobě mapy jezera Spavé nemoci.

Koch odkládá preparát, mezi jehož skly je kapka podobného tvaru, a jede do parlamentu.

Poslanci za naprostého nezájmu hlasují pro povolení potřebných peněz na vysušení močálů a vymýcení křovísk v Ugandě. Je rozhodnuto i o pomocné výpravě.“

Ale tím nebyl problém spavé nemoci vyřešen. Dodatečně se totiž zjistí, že navrhovaný lék Asoxyl působí oslepnutí. Koch a jeho japonský pomocník Hata hledají dokonalejší léky. Forde neví o neblahé vlastnosti Asoxyly. Chce přimět domorodce, aby se dali léčit, vpíchne si injekci Asoxyly a oslepne. Usilovné hledání nového léku je konečně korunováno zdarem. Salvarsan léčí spavou nemoc bez negativních průvodních jevů. V Evropě oslavují Forda, bojovníka se smrtí.

Filmové drama Lethargus odhaluje zoufalé životní podmínky domorodců v koloniální zemi a ostře kritizuje nezájem evropských vládců tyto poměry napravit. Zdůrazňuje internacionálnost pokrokových myšlenek a skutečné vědy sloužící lidstvu (Francouz Forde, Němec Koch, Japonec Hata). Celé dílo je provanuto silným sociálním cítěním s barevnými lidmi.

Pro formální stránce je Lethargus mistrovskou ukázkou literárně filmové techniky. Mimořádné hloubky filmového výrazu dosáhl Vančura uplatněním kapky krve v podobě mapy jezera Ukereve; tím nápaditě překlenul prostor. Obdobně silná je scéna oslepnutí misionáře Forda.

Filmové drama Lethargus je důkazem, že volnost práce s prostorem a časem, kterou poskytuje film — na rozdíl od větší sevřenosti v divadle — vyhovovala Vančurovu v podstatě epickému naturelu a že výrazové prostředky filmu mu byly bytostně blízké.

Po letech se Vančura k tematice spavé nemoci vrátil a námět znovu zpracoval — v divadelní hru Jezero Ukereve. Srovnání dramatu a filmového libreta potvrzuje, že Vančura měl k filmu blíže nežli k divadlu. V dramatu vybudoval řadu vedlejších dějů — a na ty se pak maně přeneslo těžiště hry. Základní téma boje proti spavé nemoci, ve filmu baladicky sevřené, ztratilo tím mnoho na své působivosti. V divadelním tvaru se více než o spavé nemoci pojednává o Fordově domorodé manželce Lee a jejím vnitřním konfliktu mezi láskou k misionáři a pocitem povinnosti k ctci, k sourozencům, je zde dále zápleтка politická atd. Vančurova hra je vytvořena na principu polyscénické dějové simultaneity. Řazení scén a výstavba dialogů zůstaly celkem ve formě filmové.

Inscenace této myšlenkově velmi závažné hry je krajně obtížná. Ukázalo to např. letos nezdařilé provedení v brněnském Divadle bratří Mrštíků. S filmovostí hry si ani dramaturgyně ani režisér nedovedli poradit.

V třicátých letech obírá se Vančura divadlem v člancích publicistických i zúčastňuje se také organizační práce na půdě divadelní. Je činný v Dramatickém klubu, plně doceňuje společenský význam divadla. Zřejmě

to souviselo s Hitlerovým uchopením moci v Německu a s narůstajícím nebezpečím fašismu u nás.

R. 1937 podílí se Vančura na přípravách k založení návštěvnícké obce Lidové divadlo. V dubnu r. 1937 píše do prvního programu Lidového divadla článek Scéna hledá své obecnstvo. Podtrhl zde myšlenku, že české novodobé divadlo šlo stejnou cestou jako národ a že ani dnes tomu nemůže být jinak, protože jde o jednotu jeviště a hlediště: „Přítomná doba je dramatická a svým způsobem i veliká. Za našich dnů se opět rozhoduje o pokroku lidstva či o jeho zvratu, za našich dnů se opět rozhoduje o životě či smrti národů. V podobné dramatické hře nemůže zůstat divadlo místem pouhé požívané a sleduje opět své velké poslání. Scéna hledá tedy své obecnstvo. Oslovuje vás a žádá, abyste s ní, s pokornou dělnicí kultury, vytvořili divadelní obec, která by k palčivým otázkám dne odpovídala jasně ANO a NE. S vaší účastí a s vaším zájmem stane se divadlo opět jevištěm, jímž kráčí život.“<sup>33)</sup>

Posledním Vančurovým dramatem je Josefina. Vznikla v těsném soustředění Obrazů z dějin národa českého, jako jejich kontrast, jako jistý oddech při práci. Hra o Josefíně má hrdinkou mladou dívku z Podolí, neť pouličního hudebníka, zpěvačku, která v důsledku nepatrné příhody vnikne do konservatoře hudby a stane se její žákyní. Jak tu nemyslit na Shawovu hru Pygmalion? Josefina je vylíčena — zejména též užitím slangu — jako člověk zdola, který je v průběhu veselohry vystaven různým zkouškám. Josefina není sama. Vedle ní stojí její strýc a teta, dále profesori a žactvo konservatoře. Scény studentů v jistém smyslu navazují na způsob uplatnění scén studentů v Nemocné dívce; jsou ovšem v Josefíně mnohonásobně rozšířeny.

Josefinou, hrou, která vyzařuje jas a optimismus, třebaže byla psána v nejhorších chvílích druhé světové války, vrcholí Vančurova cesta umělecká k české skutečnosti. Vančura, obávaje se o osud svého rukopisu v případě, že bude zatčen, rozdal strojopisné oklepy svým přátelům a podepsal hru pseudonymem František Kozdera.

Josefina nebyla ovšem zprvu zamýšlena jako divadelní hra. Ve spisovatelově pozůstalosti se zachovala filmová povídka Děvče z ulice. Stopy filmovosti, a to silné, můžeme na dramatech Josefina sledovat. Např. na tom, jak Vančura filmově podává scény studentů jako hlasy různých skupin, jak střídá svůj pohled — jakoby pohled kamery. Zamýšlím srovnat ve zvláštní studii tvar filmové povídky Děvče z ulice s tvarem hry. Situace je o to zajímavější, že Vančura nepovažoval poslední verzi svého rukopisu za konečnou.

Poslyšme, jak vzpomíná Ludmila Vančurová na poslední loučení se svým manželem, když byl zatčen. „Loučili jsme se dole v hale. Teď jsem konečně směla slyšet hlas svého milovaného muže. Řekl mi, abych byla klidná — co jiného mohl říkat —, abych dala dohromady poslední rukopisy, že tam je i několik tužkou psaných stránek, které vypadají jako útržky — a ty že patří k Josefíně“.<sup>34)</sup>

Ve spisovatelově pozůstalosti je vskutku svazek listů — 16 stran, tužkou psaných. Vančura si na nich poznamenal nové znění dialogů.<sup>35)</sup>

Vančurova tvorba byla přetržena násilně; kromě toho její poslední slovo, Josefina, bylo vyřčeno ve chvíli, kdy se pod vlivem dějinných událostí rýsovala přeměna způsobů Vančurovy umělecké práce.

Snad se mi podařilo prokázat hlavní myšlenku: Vančura byl svým založením epik (třebaže ho někteří kritikové v prvním údobí jeho tvorby prohlašovali za čistě lyrického patetika). Práce s prostorem v epice má u něho mnohem blíže k práci s prostorem ve filmu nežli k práci s prostorem v divadle. Jeho epická věta může být beze změny transformována do prostoru filmového. Ne tak už do prostoru divadelního. Slovem: Vančura byl spíše dramatikem typu filmového nežli divadelního.

A co říci na sám závěr? Vančurovo dílo není dvacet devět let po autorově smrti něco muzeálního. Svědčí o tom mimo jiné zfilmování tří jeho děl v posledních letech a neztenčený ohlas jeho děl u čtenářů, zejména mladých. Vančura je nám blízký svým přesvědčením o sourodství dělníkovy práce a práce umělcovy, názorem, že umělecké dílo je toliko úzkým výsekem práce celého společenského organismu. Dovolte, abych o tom citoval Vančurova slova, napsaná již r. 1921: „Báseň není zjevení, ale dílo těžké a neveliké jako dělnická práce. Revoluce prostupuje svět, řád nové tvorby vzchází.“<sup>36)</sup>

Vančura je nám příkladem mužnosti, odvahy a statečnosti. Úryvek, který přečtu z jeho příspěvku pro sborník k pětašedesátinám F. X. Šaldy (r. 1932), jako by psal Vančura o sobě: „To, čím mne F. X. Šalda především uchvacuje, je odvaha. Obhajuje právo myšlenky s pevností, jež se nikdy neodchyluje a nikdy nezpozdlila. Jestliže se téměř všichni spisovatelé potřeštili, sloužíce kdejakým pánům z periferie umění, vyznává Šalda jedinou služebnost: duchu a tvorbě. V dobách tak dokonalého úpadku mužných mravů zachoval si F. X. Šalda sám schopnost mluvit plným hlasem“.<sup>37)</sup>

Vančura dcvedl „mluvit plným hlasem“. Přejme si, aby ve svém díle promlouval k nám plným hlasem stále.

1) Rozhledy po literatuře I (1932), č. 4, s. 25.

2) V. Vančura, *Vědomí souvislosti* (uspořádali A. a J. Santarovi), Praha 1958, s. 29.

3) L. Vančurová, *Dvacet šest krásných let*, Praha 1967, s. 23.

4) Panorama r. XXI, 1945, s. 49.

5) Viz. L. Vančurová, s. 81.

6) Srov. A. Závodský, *Přátelství herce a básníka*, Otázky divadla a filmu, Theatralia et cinematographica II, Brno 1971, s. 369—381.

7) Disk, 1925, č. 2, s. 11—12.

8) K. Biebl, *Dílo V*, Praha 1954, s. 249—251.

9) Pod šifrou V. V. v nedělní příloze Českého slova ze dne 21. srpna 1920, příloha Setba, s. 6.

10) Viz. L. Vančurová, s. 86.

11) Rozpravy Aventina IX, 1933—1934, s. 98.

12) Srov. zprávu o tom v Panoramě r. VII, 1929, s. 271—272.

13) O Československé filmové společnosti píše Lubomír Linhart v rukopisné práci *Devět sil Vladislava Vančury*.

14) Panorama r. XV, 1937, s. 292.

15) Byl zpracován podle divadelní hry Jaroslava Tumlíře *Strašidelná tetička*.

16) Jindřich Honzl — Otakar Vávra, *Navrhujeme školu pro výchovu filmového dorostu*, Zlín 1939.

17) Podrobnou analýzu dramatiky Vladislava Vančury záměrně zde nepodávám. Jednak proto, že jí byla věnována pozornost ve stati, kterou doprovodil J. Mukařovský svazek Vančurových her, a ve statích Vl. Dostála, jednak proto, že se jí budou podrobně obírat jiné příspěvky na této konferenci.

18) Mám v úmyslu torzo básnického dramatu Iason publikovat. Proto tuto hru zde jenom připomínám.

- 19) Vladislav Vančura — divadelní kritik a teoretik. In: Tři studie o V. Vančurovi, Olomouc 1970, s. 28—42.
- 20) Panorama r. VII, 1929, s. 129—136.
- 21) Divadelní promenády, Lidové noviny, 11. IV. 1935.
- 22) O spolupráci Národního divadla s Honzlem, Národní osvobození, 1. III. 1936.
- 23) Scéna hledá své obecnstvo, Program Lidového divadla, duben 1937.
- 24) O současném divadle, Právo lidu 19. II. 1936 a 20. II. 1936.
- 25) In: Deset let Osvobozeného divadla, Praha 1937, s. 24—26.
- 26) Rozpravy Aventina, 1931, s. 74.
- 27) Nová scéna, r. I, 1929, č. 1. s. 19—20.
- 28) Česká literatura, r. 16, č. 2.
- 29) Dnes je Galíkova studie *Dramatické intermezzo* otištěna v připomenuté publikaci — Tři studie o Vladislavu Vančurovi.
- 30) Divadelní program Osvobozeného divadla k premiéře *Nemocné dívky*, s. 1—3; dnes v Díle XXIV.
- 31) *Dopisy Vladislava Vančury Jindřichu Honzlovi*. Vydal Štěpán Vlašín ve Sborníku Národního muzea v Praze, řada C, sv. X, 1965, s. 179.
- 32) *Martin a Michael*, Panorama, r. 9, 1932, č. 12, s. 199.
- 33) Citováno ze sborníku Lidové divadlo, Praha 1947, s. 24.
- 34) Viz. L. Vančurová, s. 148.
- 35) Je pro mne milou povinností srdečně poděkovat paní MUDr. Ludmile Vančurové za to, že mi umožnila prostudovat příslušnou část pozůstalosti Vladislava Vančury.
- 36) *Řád nové tvorby*, předmluva ke sbírce Jaroslava Seiferta *Město v slzách*, Praha 1921, s. 7, podepsáno: Devětsil.
- 37) *Odvaha*, sborník F. X. Šaldovi, Praha 1933, s. 133.

# VLADISLAV VANČURA

## DIVADELNÍ KRITIK A TEORETIK

Štěpán Vlašín

„Umění není svět sám o sobě. Duch, řád, síly, znepokojení doby staví dílo a naučená dovednost sama málo zmůže.“ Tato Vančurova slova čteme sice ve stati o výtvarném umění,<sup>1)</sup> ale plně se vztahují i k jeho názoru na divadlo, v němž vidí významný společenský faktor.

Nedlouhá epizoda pravidelného divadelního referentství v roce 1924 zůstala bez pokračování, jako esejista však sledoval Vančura vývoj divadla i dramatu stále a vyslovoval se, třeba nesoustavně, k jeho zásadním otázkám.

Jeho divadelní referentství trvalo jen tři měsíce, od března do května 1924 v deníku Národní osvobození, jenž krátce nesl jméno Čs. samostatnost. Vančura napsal celkem 21 divadelních kritik. První referát je věnován Romainsově komedii Prostopášník pan de Trouhadec, kterou uvedlo Národní divadlo v režii Karla Čapka.

Očekávali bychom, že Vančura jako literát věnoval pozornost především rozboru dramatického textu — a do jisté míry je to pravda. Byl si však vědom (jak prchlašuje v článku Výtvarná scéna),<sup>2)</sup> že „dramatické básnictví není pouhá slovesná krása, vytváří nejen řeč, ale i jednání, bytosti a prostředí děje“. Měl živelný zájem o divadlo a jeho všestranné umělecké založení mu umožnilo vyhnout se zajetí pouhého literátství. Bylo mu v té době 32 let, byl starší a zralejší než jeho druzi z Devětsilu, měl již vyhraněný názor na umění a větší životní zkušenosti.

Vančurova divadelně referentská činnost spadá do přelomové doby české činohry. Rok 1924 byl obdobím expresionistických režii Hilarových, jevištních experimentů Karla Čapka, nástupu mladých avantgardních režisérů Jindřicha Honzla, E. F. Buriana, Jiřího Frejky.

S jakými hledisky přistupoval Vančura k hodnocení divadelních her, můžeme vysledovat v některých jeho obecnějších projevech. Tak ve stati Výtvarná scéna<sup>2)</sup> pro výpravu hry požaduje: „Jde-li o provedení divadelní hry, je třeba řídit se více básní než scénickými poznámkami... Je-li hrát nějakou veselohru, ať jeviště působí komicky a třeba nemožně... jde-li o Kocourkov, jest lépe zavěsit na zvonici místo zvonu pytel než vpravit na zeď městský znak, jak to předpisuje autor... Bylo by lépe, aby byla scéna méně divadlem a více místem básnických dějů,“ shrnuje Vančura svůj požadavek na scénu.

V roce 1924, do něhož spadá nedlouhé Vančurovo působení divadelního kritika, vyšla významná jeho stať Nové umění.<sup>3)</sup> Akcentuje především kolektivnost umělecké práce a progresivnost proletariátu. („V současné společnosti mimo tvořivost pracující třídy, mimo proletariát není hodnot“.) Moderní umělce prohlašuje Vančura za řemeslníky, dělníky. Modernost chápe v tuto dobu nejen jako způsob vyjadřování, nýbrž pře-

devším jako názor a stanovisko. („Proto nemůžeme považovati za moderního umělce například Chestertona, ale dozajista jím je Sinclair.“) Socialistické přesvědčení považuje tedy za neodmyslitelnou podmínku modernosti. Kolektivnost dovedla v tomto období Vančuru k soudům, v nichž podceňuje přínos geniálního jednotlivce a úroveň průměru klade nad jednotlivé vynikající výboje. („Je nutno pracovati všedně, po dělnicku, soustavně a bez improvizací . . . Vysoký umělecký průměr znamená více než několik děl, jež lze nazvati geniálními.“<sup>5</sup>)

Prvnímu divadelnímu referátu o Romainsově hře<sup>1</sup>) předeslal Vančura několik zásadních poznámek o svém pojetí divadla, v němž na první místo klade kolektivnost práce a vyzvedá podněty z výtvarnictví: „O divadle bylo psáno příliš mnoho, aby bylo jisté, čím má býti. Nuže, ať všechna mínění jsou pochybná, přece jest jisto, že povaha dramatu jest v básnické akci hromadné. Divadlo jest kolektivní básnictví a řeč této skladby, na níž jsou zúčastněni tak mnozí i po dělnicku, nemůže býti jiná než styl. Jest nutno organizovat dění, slovo a prostor. Tento dramatický úkol básníkův jest i úkolem herců i stavitelů scény a jenom trojí dokonalost je dobré drama. Ve shonu za stylem a v období zajisté přechodném je právě vhod opřít se o disciplínu, jež nejvíce se blíží exaktnosti. Dnes v umění bezesporu je to výtvarnictví a nepokládám za náhodu, že z něho byly odvozeny základy moderního písemnictví.“

Vančura podtrhuje tedy pojetí divadla jako struktury, jako úsilí o styl. Zajímavé je dále výtvarné pojetí divadla a tvrzení, že výtvarnictví udává ráz celému modernímu umění. Tento postřeh, platný nepochybně pro desátá léta, už ve dvacátých letech se stává sporným — do popředí moderního umění se dostává poezie, lyrika, ona začíná udávat tón ostatním múzám, výtvarné umění nevyjímajíc.

O posuzovaných dramatických textech psal Vančura poměrně přísně. Tak např. o Sardouovi soudí, že je „protřelý divadelník a znalec triviálního vkusu“ a jeho hru Fedora označuje za „horu nevkusu.“<sup>5</sup>) Ani Hamsun, ani Shaw, ani Romainsově Vančuru zcela nezískali, ze všech dramatických básníků nejvíce uctíval Shakespeara. V referátu o Hilarově inscenaci Romea a Julie prohlašuje Shakespeara přímo za avantgardního umělce: „Vždyť modernost není více než jméno ran, jimiž každá společnost kovala současné dílo. Shakespeare byl svého času právě tak a nejinak moderní jako Galileo Galilei, Koperník, Masaryk či Lenin. Tehdy jako po třech stoletích děsí tichošlápky silou svého ducha, slovem, vášněmi a horoucností lásky. Buřič, jenž zvrátil staré zvyklosti, rozbíječ jednoty času, děje, místa, svobodný až k svévoli, básník Shakespeare přece zachovával, ba sám určil nejpřísnější zákony dramatického básnictví. Semknul výjevy příkazem naléhavějšího času divadelního, určil rozměry a prostornost scén, nezbytnost rozvedení dějů svedl v útok za jediným cílem. Shakespeare znovu přináší dar řeči a jednání a předvádí pravdy, z nichž mnohé se budou plnití patrně věčně“<sup>6</sup>) A v jiné recenzi čteme: „Chudácká přítomnost dramatického umění změřena Shakespeareovou velikostí zdá se tím bídnější.“<sup>7</sup>)

Je vidět, že Vančurovi nešlo o objektivní, střízlivé vážení hodnot dramatických textů, že svou zálibu a svůj vkus učinil soudcem. Na Hamsunovi (referoval o jeho Hře života na Vinohradech)<sup>8</sup>) oceňuje, že byl jedním z prvních básníků, kteří proklamovali jednotu umění a života a dokázali, že „modernost spočívá v názoru a tvárné řady že nejsou více než pracovní metody“. Také Shaw těší se Vančurovu zájmu, ale vytýká mu, že někdy pravdu uměleckou obětuje humornému vyznění. („Shaw je



odvážný dramatik, ale v jeho odvaze je zároveň něco posměšného, zdá se, že volí bizarní situace a krajnosti nikde nevidané často jen proto, aby si tropil žert... Shaw rozhodl se pro vtip a neobvyklost tak zcela, že někdy plativá odvaze vtipkovati vlastní škodou.“<sup>9)</sup>

Že se Vančura nesvazoval generačními zaujetími a houbou za moderností, je vidět ze vztahu k F. A. Šubertovi. V referátech o dvou představeních k Šubertovu jubileu<sup>10)11)</sup> oceňuje Šubrtovo působení jako ředitele Národního divadla („lze říci, že to, co se dnes nazývá českou divadelní tradicí, z velké části je jeho dílem“) a také jeho průbojnost autorskou, která uvedla poprvé na českou scénu drama lidové, selský odboj i živel dělnický. Úsilí o národní rysy našeho divadelnictví spojoval Šubert se směřováním k evropské úrovni.

O slabých divadelních textech dovedl se Vančura vyjádřit stručně a se sžíravým vtipem. Tak na ckráj uvedení Porto-Richeovy hry *Minulost podotýká*:<sup>12)</sup> „Zdá se, že *Minulost* byla hrána jen proto, že byla přeložena dámou, jež umí francouzsky.“ Referát o komedii Scheinpflugové *Druhé mládí* uvedl titulkem *Omlazená veteš*;<sup>13)</sup> upozorňuje na konvenční schéma a divadelní neúčinnost veselohry *Růženy Jesenské Devátá louka*<sup>14)</sup> a na okraj dvou her Lily Bubelové připojuje:<sup>15)</sup> „Umění jest tvorba, jest realizace, a pravdy, třeba nesporné, pestré, třeba krásné, nemohou zastoupiti díla. Spisovatelka paní Bubelová má vřelý cit, avšak její tvůrčí schopnost přestává právě tam, kde se počíná umění.“ Nad představením Fonvizinovy klasické ruské komedie *Mazánek* si klade otázku, co činohra Národního divadla sledovala: doplnit obraz ruské tvorby, tedy v podstatě úkol literárněhistorický, nebo inscenovat komedii. Inscenační záměr se nevydařil, komedie „jednoduchá, trochu bláhová a odvozená ze staroznámých vzorů“, neuchvátla.<sup>16)</sup>

Pokud jde o pozornost věnovanou režii, vychází Vančura především z faktu, že v polovině dvacátých let vzniká jevištní styl; tvrdil, že inscenace má být cílevědomě stavěna jako celek, uvědomoval si však zároveň překážky, které setrvačnost tcmuto usilování staví do cesty. Tak např. k provedení Romainsovy hry *podotýká*: „Čapkova režie znamená tuhou kázeň, avšak zdá se mi, že herci příliš dlouho byli bohémy a kabaretníky ve špatném smyslu, aby mohli pracovati se svým režisérem o stejném uměleckém řádu.“<sup>4)</sup>

Největší pozornost věnuje Vančura shakespearovským inscenacím Hilarovým a Kvapilovým. Kvapilovu režii Kupce benátského celkově odsoudil: „... zdá se mi, že Kvapilova práce neudělala nic více, než že ke stům různých provedení připojila maličké a úhledné novum, aniž se dotknula básně.“<sup>7)</sup> Režii Hilarovu chválí Vančura za to, že dovedla prosadit básníka i proti hercům a jejich šablónám i zlovykům. („Některé vady řeči, podivnosti a zlovyky platí u našich herců za osobité a příznačné vlastnosti, při provedení *Romea a Julie* Hilar je potlačil, neboť zřejmě mu jde o jednotu a sloh. Tento režisér zdvihá do značné výše průměr a zde jeho zásluha je nesporná.“)<sup>6)</sup>

Některí vykladači a hodnotitelé Vančurovy divadelní publicistiky přicházejí s tvrzením (poprvé Jiří Pistorius),<sup>17)</sup> že základem Vančurova přístupu k divadlu je zřetel výtvarný. Tento soud je však založen na nedorozumění. Vančura cenoval iniciativní úlohu moderního výtvarnictví v celkovém proudu umění, ale divadelní představení jej zajímalo v první řadě jako herecká akce a jako drama, výtvarnému řešení nevěnuje v referátech nijak mimořádnou pozornost. (Všimněme si, že mluvě o složkách divadelního představení, uvádí pořadí: „organizovat dění, slovo

a prostor.“<sup>4)</sup> K Rykově scéně pro Kaiserův Útěk do Benátek podotýká: „Jevištní prostor byl mrtvý. Jsme nadarmo v Benátkách, město se neczve. Na této skutečnosti nemohla by nic změnit Rykrova scéna, ani kdyby byla méně konvenční.“<sup>6)</sup> Výpravy Wenigovy hodnotí jako „nezájímavé a sladké“, „trochu secese a nevkus považovaný za znak všední skutečnosti.“

Největšího ocenění dostalo se Rykově výpravě pro Romea a Julii, která Vančurovi „připomínala poněkud Giotta“. Poměrně značnou pozornost věnoval i Heythumcvi výpravě pro Andrejevův Rozum. („Scéna prvního obrazu o stěnách malovaných bez nároku na líbivost, ale přece ozdobně, měla jedinou divadelní funkci: zúžití jevištní prostor na místo děje. Scéna druhá nebyla sevřena a pozornost výtvarníkovy obracela se spíše k nábytku, jehož tvar byl ušlechtilý, než k jevišti samému. Divadelně i výtvarně byl nejlepší ústav pro choromyslné.“<sup>18)</sup>)

Na rozdíl od referátu výtvarného (od r. 1919), v němž si Vančura dcprával i obecnější úvahy a v němž razil cestu nové koncepci umění, divadelní referát Vančurov má zaměření nepoměrně užší. Epizoda divadelního referátu Vančurova pak působí — pokud jde o názor na umění a jeho společenskou funkci, na význam tvaru a podstatu modernosti — jako zkrácená repríza jeho referentské činnosti výtvarné. Hlasatel nezbytnosti tvaru, přesvědčený, že pravdy, třebaš nesporné, a postřehy, třebaš krásné, nemohou nahradit dílo, nazírá přitom na problémy a díla bez zjednodušování — tak nad Kaiserovou hrou poznamenává, že tvárné přednosti jsou **bohužel** vše, co lze chváliti, v jiném referátu opakuje svou dávnou devízu, že modernost spočívá v názoru atd.

Jako divadelní recenzent nevěnoval tedy dost pozornosti vlastní specificce jevištní tvorby. Více jej zajímá záležitost dramaturgické volby, kvalita textu, místo zvolené hry v repertoáru — a na druhém místě jevištní výprava. Podíl režisérův i hercova práce na postavě zůstávají na okraji zájmu (u hereckých výkonů se nejednou omezuje jen na hodnocení hercovy řeči). Herecké výkony sledoval Vančura jen velmi stručným soudem, téměř nikde se nepokusil o popis herecké tvorby. Jeho předností však je, že dokáže sledovat a hodnotit hercovo úsilí o jednotu představení. Velmi přísně posuzoval deklamaci a výslovnost herců. Vančura neusiloval o objektivní zprávu o představení a o doložený soud. Jeho kritiky jsou subjektivní reakcí na umělecký tvar.

Vančurova tříměsíční činnost divadelního kritika (převzal úkol po Jindřichu Vodákovi, který odcházel do Českého slova, a předal ho Karlu Frágnerovi, když potřeboval scustředění k práci na Polích orných a válečných)<sup>19)</sup> spadá do času, kdy probíhala krystalizace nové etapy avantgardního uměleckého programu. Vedle řeči se posouvá do popředí Vančurova zájmu také otázka rodokmenu moderní umělecké práce. Vančura připomíná nejenom Shakespeara, Hamsuna, Breta Harta, kterého vyzdvihoval už Revoluční sborník Devětsil v roce 1922, ale také Rabelaise: Romainš je mu dobrý tam (totiž v Kumpánech), kde je plný Rabelaise, Rabelais je Vančurovi mírou moderní tvorby.

Po květnu 1924 se Vančura k novinové divadelní kritice shodou okolností a z nedostatku příležitosti již nevrátil. Jako esejistický komentátor však sledoval dál vývoj divadla a dramatu. Když se koncem dvacátých let zamýšlí nad hospodařením s věcmi umění, dospívá k formulaci namířené proti tradiční vzdělavatelské funkci českého divadla: divadlo mu není světovým ústavem ani muzeem. Ve stejné době žádá, aby každé nové představení bylo experimentem, nicméně si nedělá iluze, že tomu tak

skutečně může být. V Poznámkách o ruském kolektivním životě<sup>23)</sup> všimá si Vančura spolupráce divadelníků s dělníky, jak ji poznal za nedlouhého pobytu v Moskvě. Imponovalo mu kolektivní vystoupení v dělnickém prostředí, „skutky zpěvácké a vypravěčské, jež by zasluhovaly rychlého zapomenutí, kdyby nebylo tak prosté a spontánní“.

V Poznámce o českém dramatu<sup>21)</sup> vyznívá Vančurův soud nepříznivě o soudobé dramatice, naproti tomu pro dramatiky 19. století nalezl slova uznání: „České novodobé drama mělo příliš dlouho buditelskou funkci. Bývalo spíše pilné než krásné, ale celkem jeho hry nepostrádají znaků ušlechtilosti a prostoty. Dílo Tylcvo, Bozděchovo a Stroupežnického mělo hodnoty jencm poměrné, bylo však básněno ze všech sil a zmocnilo se vlivu na současnou společnost. Bylo živou školou.“ O dramatu 20. století už soudí Vančura přísněji: „Škola doposud trvá, ale je již nezábavná a mdlá, neboť drama nenašlo mistra a nemůže se měřit s výsledky jiných umění: je toporné, počestné, didaktické...“ Vančura se domnívá, že po Shawovi už nejsou podmínky pro tragédii, že už nezbývá než „obejít se bez tragédie a mluvit ze scény od plic, bez vášni a jazykem z předměstí.“ Autoři se až příliš rádi podřizují bulvárnímu vkusu, tomu, „co se líbí na tržišti“ a přináší úspěch, až příliš podléhají přání obecnstva po šťastném konci.

Jestliže ruská tvorba divadelní naznačila cestu k moderní inscenaci, nové drama podle Vančury teprve na svého básníka čeká. V Poznámce o novém divadle<sup>22)</sup> z roku 1929 vyjadřuje Vančura stanovisko umělecké avantgardy: Scéna má být zbavena všech dekorací, na jeviště má vniknout půvab tělesných pohybů, dovednost a krása, ke cti přijde tělesná obratnost a síla. Řeč dramatu se znovu stane básní, vše, co se nedá demonstrovat, bude zavrženo. Divadlo se má odpoutat od kopírování života, od napodobování soudní síně. [„Obecenstvo očekává období svého případu, svých nevě a vražednictví, jež je znepokojilo, chce, aby se pojednalo o jeho pubertě a klimakteriu, ale o nic méně si nežádá hrdinnosti a důsledného tvrzení, že jsou krásnější věci než ony, které se mohly přihodit v ložnicích, v barech a v písárnách.“]

Vančura nepodceňuje vkus a dovednost ředitelů divadel, ale přece jen jejich úsilí se spojuje spíše s minulou skutečností divadelní i životní. Pro divadlo žádá právo na experiment. „Každé nové představení je experiment a pokud jím není, je zhola zbytečné“, čteme ve stati Hospodaření s věcmi umění.<sup>25)</sup> Tato myšlenka pokračuje: „Zamýšlená krása neskýtá jistoty, že bude jako krása demonstrována. Ale bez této odvahy či, jak se říká, drzé domýšlivosti budeme hrátí vždy hůř a hůř, neboť výboj, hledání a obměňování forem je podmínka nejen pokroku, ale i normálu.“ Vančura opakovaně zdůrazňuje, že nelze těžit z uplynulých vod, které „hnaly divadelní mlýn v letech devadesátých“, soudobý život uvolňuje nové energie a kdo netvoří z nich, prohospodařil svou věc.

Velmi přesvědčivě proti těm, kdo chtějí začínat šetření od nákladů na umění, zní Vančurova úvaha o tom, že divadlo nemůže a nemusí být rentabilní. U ústavu experimentální patologie se také nežádá peněžní prosperita, „... veřejný rozpočet (který bývá zatížen vydáními často bláhovými) je povinen a zdá se mi i ochoten hraditi schodek. Národ vybudoval divadlo ze svých ubohých prostředků k evropské výši, není nicotná námitka, že by ho stát neudržel?“

K hlubšímu zamyšlení nad věcmi divadla se Vančura vrátil v roce 1936 v článku O současném divadle.<sup>24)</sup> V něm hledá obrodu divadelního vývoje v malých, avantgardních divadlech, jmenuje především Honzla

a E. F. Buriana. Velká divadla musí zachovávat odkaz zděděný po otcích, vládnou jimi abcnenti a úřední vlivy a ty odstraňují z cesty vše, co zavání experimentem a co není vyzkoušeno. A tak platí za normu starý útvar divadelního umění. Jestliže tedy vývojový proud „se tak zvolna suně velikými scénami“, pak právě avantgardní divadla se mohou stát laboratoří českého divadla, zde se může proud prudce čerit. V tomto smyslu oceňuje Vančura v Poznámce o humoru Osvobozeného divadla<sup>25</sup>) jeho způsob obnažování jevištního mechanismu, bourání divadelní iluze, odkrývání pudorysu dramatu.

O rok později, v r. 1937, ve stati Scéna hledá své obecnostvo<sup>26</sup>) zůstává Vančura věren názoru o nutnosti experimentu a nového přístupu. I výklad tradice chápe jako nepřetržité novátorství. („My všichni zajisté máme povědomí tradice, ale současně víme, že tato tradice znamená živé tvoření v nepřetržité souvislosti.“) V tomto období, kdy se rozhodovalo o pokračování lidstva nebo o jeho zvratu, důrazně podtrhuje Vančura, že divadlo nemůže být místem pouhé podívané a že má značné společenské poslání. Potřeba svobody a vývoje má sjednocovat národ — přes rozdíly zájmů a názorů.

Vančurova divadelní publicistika a esejistika není významná rozsahem, avšak pro svou myšlenkovou závažnost a zralost estetických soudů patří neoddělitelně do celku jeho odkazu. Teprve souhrnné její vydání ve svazku Řád nové tvorby prokáže plně podnětnost Vančurova myšlení o věcech divadelních.

#### Poznámky:

- 1) *Výstava SVU Mánes*, Čs. republika [Pražské noviny] 241, č. 307, 7. 11. 1920, s. 7.
- 2) *Výtvarná scéna*, České slovo 12, č. 34, 10. 2. 1920, s. 3.
- 3) *Nové umění*, Host 3, č. 5, únor 1924, s. 119—123.
- 4) *Jules Romains v Národním divadle*, Čs. samostatnost 1, č. 34, 6. 3. 1924, s. 5.
- 5) *Drama nehorázně*, Národní osvobození 1, č. 70, 11. 4. 1924, s. 6.
- 6) *Světské evangelium*, Národní osvobození 1, č. 85, 27. 4. 1924.
- 7) *Kupec benátský*, Národní osvobození 1, č. 77, 18. 4. 1924, s. 5.
- 8) *Kaiserova hra o Mussetovi a Sandově*, Čs. samostatnost 1, č. 39, 11. 3. 1924, s. 5. Čs. samostatnost 1, č. 40, 12. 3. 1924, s. 5.
- 9) *Nepravdivelný Shaw*, Národní osvobození 1, č. 50, 22. 3. 1924, s. 5.
- 10) *K Šubertovu jubileu*, Národní osvobození 1, č. 46, 28. 3. 1924, s. 4.
- 11) *Šubertova oslava na Vinohradech*, Národní osvobození 1, č. 60, 1. 4. 1924, s. 6.
- 12) *Divadlo lásky*, Národní osvobození 1, č. 68, 10. 4. 1924, s. 6.
- 13) *Národní osvobození 1*, č. 118, 30. 5. 1924, s. 5.
- 14) *Hra o plačtivém milenci*, Národní osvobození 1, č. 103, 15. 5. 1924, s. 4.
- 15) *Dvě české hry*, Národní osvobození 1, č. 98, 10. 5. 1924, s. 5.
- 16) *Stará ruská komedie*, Národní osvobození 1, č. 51, 23. 3. 1924, s. 6—7.
- 17) *Jiří Pistorius, Nad divadelní kritikou Vladislava Vančury. Divadelní a vančurovské poznámky na okraji zapomenuté básnickovy činnosti*, Divadelní zápisník 3, č. 3—4, 15. 7. 1948, s. 127—148.
- 18) *Psychopatologie*, Národní osvobození 1, č. 105, 17. 5. 1924, s. 4.
- 19) Ludmila Vančurová, *Dvacet šest krásných let*, Praha 1967, s. 74.
- 20) *Nové Rusko* 3, č. 3, leden 1928, s. 80—81.
- 21) *Plán* 1, č. 4, květen 1929, s. 238—239.
- 22) *Nová scéna* 1, č. 1, září 1929, s. 19—20.
- 23) *Hospodaření s věcmi umění*, Panorama 7, č. 5—6, 2. 9. 1929, s. 129—136.
- 24) *Právo lidu* 45, č. 42, 19. 2. 1936, s. 3 a č. 43, 20. 2. 1936, s. 3.
- 25) *Sborník Deset let Osvobozeného divadla*, Praha 1937, s. 24—26.
- 26) *Program Lidového divadla*, duben 1937.

## AVANTGARDA

Podstatu avantgardy nejsnáze pochopíme, když si doslova přeložíme francouzský výraz l'avant garde, z něhož pochází: předvoj. Obecně vzato je tedy v umění avantgardou vždy to, co je „kousek napřed“, co razí cestu dalšímu vývoji, v našem případě literárnímu. Z tohoto hlediska byl Proglas avantgardním dílem, proto-

že to byla první staroslověnská báseň, avantgardní byl ☞ K. H. Mácha jako básník razící u nás cestu romantismu, avantgardní byl ☞ J. Neruda. V literární terminologii se však výraz „avantgarda“ ustálil úžeji. Na rozdíl od ☞ moderny (ve všech jejích druzích), kterou spojujeme s přelomem 19. a 20. stol., bývá avantgardou nazýváno nejčastěji nové, moderní umění mezi dvěma válkami, zejména z dvacátých let, i když se mluví už o předválečné avantgardě.

Charakteristické pro tuto avantgardu bylo určité navazování na modernu v odmítání starších literárních postupů, v narušování vžitých literárních tradic a stereotypů, ale i snaha jít dál. Česká avantgarda byla také stejně jako ☞ moderna u nás příznačná širším evropským záběrem, tím, jak se neuzavírala do úzkých okruhů národní literatury. Působila na ni v různé míře světová avantgarda předválečná i poválečná, zejména ☞ civilizační poezie, ☞ unanimismus a ☞ vitalismus, ☞ futurismus a ☞ kubismus, ☞ expressionismus, ☞ dadaismus, později ve třicátých letech především francouzský ☞ surrealismus.

Do jisté míry osobité postavení v evropských souvislostech mělo u nás poměrně krátké období ☞ proletářské poezie, které lze počítat k avantgardě především ve významotvorném smyslu, i když pro ně příliš neplatí jeden důležitý znak avantgardy, totiž tvárné výboje. Ty jsou naopak příznačné pro vlnu ☞ poetismu, v němž se nové vidění světa plně promítlo i do nových výrazových prostředků, plných hravosti, nápaditosti, zcela osobitého narušování tradičních výrazových postupů, a později ovšem i pro ☞ surrealismus. Nejvýznamnějšími představiteli meziválečné avantgardy jsou ☞ J. Seifert, ☞ V. Nezval, ☞ J. Wolker, ☞ J. Hořejší, ☞ J. Hora, ☞ K. Biebl, ☞ S. K. Neumann, z čehož je patrné, že avantgarda zasáhla nejvíce poezii. V próze to byl především ☞ V. Vančura, v divadelní tvorbě ☞ J. Voskovec a ☞ J. Werich, dále ☞ E. F. Bu-

rian. Teoretikem české avantgardy byl zejména ☞ Karel Teige, autor přednášky *Nové umění proletářské*, později dvou manifestů poetismu a příspěvků ve sbornících *Surrealismus*.

Česká literární avantgarda nalézala hlavně ve dvacátých letech prostor v řadě časopisů, např. v *Červnu*, *Proletkultu*, *Pásmu*, *ReDu*, *Disku*, *Kmenu*, v revui *Surrealismus 'aj.*, kde se objevovala jak její tvorba, tak její manifesty, prohlášení, programové stati apod. Charakteristické pro příslušníky avantgardy hlavně dvacátých let jsou ještě další okolnosti. Mnozí z nich už jako velice mladí (šlo převážně o autory narozené kolem r. 1900) byli členy ☞ *Devětsilu*, jenž se stal skutečnou „líhňí“ avantgardy, a přirozeně se všichni osobně znali. Většinou zůstali přáteli, i když se umělecky a často i ideově později rozešli.

Umělecký svaz Devětsil (od r. 1925 Svaz pro moderní kulturu Devětsil) vznikl v říjnu 1920, jeho prvním předsedou byl V. Vančura, o tři roky později se ustavil brněnský Devětsil.

Devětsil (při jehož vzniku hráli nemalou roli bývalí spolužáci z gymnázia v Křemencově ulici, např. V. Vančura a A. Hoffmeister, a z gymnázia na Žižkově, např. J. Seifert) byl spolkem, bez něhož si nedovedeme představit poválečnou avantgardu a směry, jež v ní vznikaly i zanikaly, a vlastně poválečné umění vůbec. I ti, kteří v Devětsilu nebyli, se totiž se členy Devětsilu dobře znali a přátelili.

Neznamená to, že Devětsil byl nějakou organizací mocenskou. Naopak. Byli mu vlastní vnitřní spory, např. J. Wolker z něj vystoupil, J. Voskovec byl vyloučen (pro svou roli ve filmu Pohádka máje, ostatním se zdálo, že to není důstojné revolučního umělce). Avšak nezávisle na tom toto umělecké sdružení vnitřním přesvědčením svých členů hrálo vůdčí roli v období proletářské poezie a později v poetismu.

Pražský Devětsil vydával časopis Disk a ReD, brněnský Pásmo, vyšly také sborníky Devětsil a Život (oba v r. 1922), kromě toho autorům dávaly k dispozici jednotlivá čísla i jiné časopisy, např. Červen a Kmen. Hlavními teoretiky Devětsilu byli Karel Teige (autor přednášky Nové umění proletářské a později dvou manifestů poetismu) a Bedřich Václavek, do teoretického myšlení však svými přednáškami či články zasáhli i jiní, např. J. Seifert či J. Wolker přednáškami o proletářské poezii. Devětsil ukončil svou činnost formálně v Brně r. 1927, v Praze r. 1930. Ale i potom, kdy se za nepřímé nástupce pokládali surrealisté, nesli bývalí členové Devětsilu vklad svého mládí v sobě.

O myšlení mladých umělců Devětsilu dává představu např. studie K. Teiga Umění dnes a zítra (sborník Devětsil, 1922). Např. že „krása není výsadou tzv. umění“, že „kino je pravým naučným slovníkem nového umění, universální podívanou“, neboť „ne jevištní pathos, ale obrazy kinoplátna mluví dnes k davům; nahrazují zvetšelé divadlo, na místo senilní ibsenovštiny podává smělé cow-

18/1920-1925  
od počátku do současnosti,  
Otakar Chaloupka, Brno, 2005

boyské vize“. Kino je „universální podívanou a universální lekcí, je Betlémem, z něhož vzchází spása modernímu umění“, film je „básní uprostřed světa“ a „vášnivá láska k živé skutečnosti dá v architektuře přednost mechanické produkci před planým dekorativním lžiuměním, kinu před antickou tragédií, kutálce a hudbě v kavárně, v restaurantu, kapele na náměstí před koncertní hudbou“.

Základní představa je vyjádřena tak, že „nové umění přestane být uměním“, neboť „není třeba umění ze života a pro život, ale umění jako součást života“. Umění bude bezprostředně přítomno v životě, bude „duševní hygienou, právě jako sport je hygienou fyzickou“. Toto chápání vede Teiga a členy Devětsilu k přesvědčení, že je správné, jestliže umění „opustí museální atmosféru a bude dýchat silný, zdravý vzduch země. Nechť je krásnou zábavou a cenným potěšením, právě tak jako film, představení v cirku či fotbalový match“ (ve všech citátech ponecháváme tehdejší pravopis), neboť „podívaná na noční illuminaci a světelné reklamy velkoměstské třídy, např. Broad-way v New Yorku, poskytuje kouzlo působivější než obrazů Leonardových či Rembrantových“. Přímá přítomnost umění v životě překonává „běžný kýč, odporný a sentimentální, Aloise Jirásky, K. V. Raise, Sv. Čecha, R.U.R., Ze života hmyzu“. Z těchto jmen je vidět, jak mladí z Devětsilu chápali své pozice jako bojovné střetnutí s generací starší. Především jim však šlo o přítomnost umění v každodennosti, proto je uchovávaly oblasti jako džez, plakát, výtvarný návrh nové karoserie auta, kino, cirkus, varieté apod., harmonika pro ně představovala hudbu víc než celý symfonický orchestr.

Nejznámější členové Devětsilu byli V. Vančura, J. Seifert, K. Konrád, V. Nezval, K. Biebl, F. Halas, J. Hořejší, J. Voskovec, J. Werich, E. F. Burian, A. Hoffmeister, J. Weil, K. Schulz, V. Závada, ale i umělecký kritik K. Teige, literární kritik B. Václavek, hudebník J. Ježek, malíři O. Mrkvička, Toyen, J. Štírný, J. Šíma, režiséři J. Honzl, J. Frejka atd. Ne všichni byli ovšem členové od samého začátku a po celou dobu trvání Devětsilu, nicméně základ byl poměrně stabilní a představoval ve své době seskupení, jaké později mnoho období nerazilo.

### 3. NÁSTUP AVANTGARDNÍ GENERACE

#### 3.1. Poezie srdce a naivismus. Wolkerův *Host do domu*

Na počátku dvacátých let vstupuje do literatury nová generace. Formuje se především v poezii a její nástup je spojen s řadou kulturněpolitických polemik. Postupně se v ní vyhraňují programové skupiny (Literární skupina, Devětsil) a osobnosti (Wolker, Seifert, Nezval, Biebl). Vznikají básnické směry, především proletářská poezie a poetismus.

V prvních letech po válce udávají ještě tón autoři střední generace. Silně působí Šrámkův vitalismus a naturismus (román *Tělo*, 1919; rozšířené vydání sbírky *Splav*, 1922) a Kříčková poezie prostoty a pokory. Jiný proud představuje civilismus předválečné moderny – až ke konci války vycházejí Neumannovy *Nové zpěvy* (1918) a po válce jeho manifesty a fejetony *Ať žije život!* (1920). Také Neumannův časopis *Červen* zpočátku pokračuje v tomto směru. Publikují v něm například Čapkové, O. Fischer, R. Weiner, M. Rutte, na výtvarné podobě se podílejí členové skupiny Tvrdošjýných, kteří navazují na předválečnou avantgardu (J. Čapek, V. Hofman, R. Kremlička, J. Zrzavý). V Červnu 1919 je také poprvé uveřejněn překlad Apollinairova *Pásma* od Karla Čapka.

To vše se stávalo východiskem pro tvorbu literární mládeže. Navaznost na linii šrámkovskou je patrná v eseji Josefa Knapa *Alej srdcí* (1920) a právě tak v citových a pokorných verších Zdeňka Kalisty (*Ráj srdce*, 1922) a Jiřího Wolker (*Host do domu*, 1921). Blízkosti obou sbírek nasvědčuje i fakt, že Wolker svou knihu původně pojmenoval *Ráj srdce* a Kalista *Host do domu*. Nakonec si však oba přátelé názvy vyměnili. Wolker i Kalista odpovídají na nedávné hrůzy války tím, že oslavují prosté, denní dary života. Básně jsou citově bezprostřední, plné družnosti a chlapecké otevřenosti světu. Stylovým prostředkem bývá průhledná metafora, především personifikace, zvláště Wolker s oblibou používá zdvojnásoběny. Navozuje to důvěrný, harmonický vztah k lidem, k přírodě i k „obyčejným“ věcem, které člověka obklopují, – a ty pak nabývají až jakési svátečnosti (v *Hostu do domu* poštovní schránka „kveté modře“, okno se stává „skleněnou lodí“). „Miluji věci, mlčenlivé soudruhy, / protože všichni nakládají s nimi, / jako by nežily, / a ony zatím žijí a dívají se na nás,“ píše Wolker. Často tu najdeme odkazy ke křesťanství a k evangeliím, které vyjadřují soucitnou lásku k bližním a trpícím. S tímto postojem ladila i grafická úprava a obálka Wolkerova *Hosta do domu* od Jana Zrzavého.

Alexandr Stich  
Jaroslava Janáčková  
Jiří Holý

NAKLADATELSTVÍ  
LIDOVÉ NOVINY

567 2004  
LITERATURA PRIMA  
V SAMOSTATNÉ REPUBLICE

*Handwritten signature*

str. 575  
Devětsil  
a  
poetismus



Jiří Wolker pocházel z moravského Prostějova, kde vyrůstal v kultivované měšťanské rodině. Studoval v Praze práva, ale navštěvoval také Šaldovy a Nejedlého přednášky na Filozofické fakultě a přátelil se s Kalistou a dalšími literáty. Na počátku dvacátých let jeho dílo rychle vyzrává. Již první sbírka *Host do domu* staví Wolkra na přední místo mezi začínajícími básníky, je to „generace kniha první“ (Julius Fučík). K *Hostu do domu* je v dalších vydáních přiřazena i delší báseň *Svatý Kopeček* (poprvé v Červnu 1921). Můžeme v ní zaznamenat vliv Apollinairova *Pásma*. Ve sledu volně navazujících výjevů a ve volném rýmovaném verši líčí básník jeden den, prožitý na návštěvě u babičky na Svatém Kopečku u Olomouce, a setkání s dávnými kamarády ze školních let. Báseň ústí ve výzvu k solidaritě všech, kdo jsou přesvědčeni o nutnosti proměny světa. Zde se již ohlašuje Wolkrův příklon ke komunismu, který nabyl zřetelnějších rysů v autorově druhé (a poslední) sbírce *Těžká hodina* (1922, viz s. 571). Titulní básní, *Těžkou hodinou*, s tématem přerodu chlapce v muže, bylo v říjnu 1921 uvedeno první číslo časopisu s wolkrovským názvem *Host*, který se stal orgánem brněnské literární skupiny.

Na rozdíl od Šrámka a Kříčky není dějištěm Wolkrových básní venkovská příroda, ale převážně moderní velkoměsto. V tom se shoduje s jinou linií poezie, inspirující se spíše Neumannovým civilismem. Do ní náleží Josef Hora svojí druhou sbírkou *Strom v květu* (1920, psáno 1915–1918), kde se civilismus prolíná s vitalismem, a spolu s ním několik nejmladších autorů (František Němec, Jaroslav Seifert). Zobrazení městského kolektivu, známé z francouzského unanimitismu i z Neumanna, nabývá u Hory sociálně revolučního smyslu. Důvěra v lidskou družnost, v budoucí humánní svět se proměňuje ve víru v revoluci. To platí i pro díla Němcova a Seifertova, jejichž stylové prostředky se však od Hory odlišují. Verše bývají záměrně prosté, až primitivní. Záběry všedního dne střídají střípky fantazie a někdy naivní úžas. Volba slov i rytmus verše se blíží běžnému hovorovému spádu: „Mám okno, / v něm pluje jarní den / jak lodička na řece s růžovým praporem, / mám psa, / ten má lidské oči, / mám modrý notýsek / a v něm / třiatřicet krásných děvčích jmen.“ (Jaroslav Seifert, *Chudý; Město v slzách*, 1921)

Tyto básně představují literární období naivního malířství (francouzský malíř H. Rousseau, zvaný celník) i tvorby soudobých mladých výtvarníků – např. F. Muziky a A. Hoffmeistra. Již před válkou se o okrajové polohy umění jako film, dětské kresby, „primitivní“ vidění přírodních národů zajímali bratři Čapkové. Po válce našel tento zájem

výraz v úvahách *Nejskromnější umění* (1920) Josefa Čapka a *Marsyasa* (1931, v časopisech a novinách již od 1919) Karla Čapka. Zejména *Nejskromnější umění* působilo na mladou uměleckou generaci.

#### LITERATURA

Čapek K. 1985 (334–336); Pešat in *Dějiny liter.* 4 1995 (190–193), Blažiček tamtéž (262–266); Götze 1922 (38–47, 176–184, 187–189); 1931 (222–246), 1984 (94–96); Kubínová 1984 (12–26); Trochová in *Lexikon* 1 1985 (457–458); Macura 1984 (207–227); Pešat 1985 (144–146); Píša 1947 (19–22), 1962 (210–217), 1969 (19–22, 27–30, 368–379); Macura in *Proměny subjektu* 1 1993 (66–77), Kubínová tamtéž (83–89); Macura in *Slov. básn. knih* 1990 (63–66); Šalda 12 1959 (234–239), 1961b (135–148), též 1 1929/1990 (174–187); Václavěk B. 1928 (113–118); Vlašín 1974 (70–116).

### 3.2. Kulturněpolitické polemiky

Z poezie „chudoby a srdce“ vycházela i tvorba jiných autorů. Jde o básnickou sbírku Jana Čarka *Chudá rodina z Heřmaně* (1924), a zejména o Jaroslava Durycha, jeho verše i dva soubory próz *Tři dukáty* (1919) a *Tři troničky* (1923). Přísný katolík Durych se napohled paradoxně blíží proletářské poezii, orientované komunisticky. „S komunismem nás sblíží jeho dogmatická přímota a neústupnost, jeho eschatologický smysl a jeho vášnivý a úžasný útok proti kapitalismu a buržoazní ideologii. [...] Práva chudých třeba nejen obnoviti a manifestovati, ale i privilegovati,“ píše v *Lidových listech* 1922. Pro Durycha ovšem chudoba neznamena výzvu k zápasu o sociální spravedlnost, ale vyvolenost v duchu evangelií. „Před našima očima vystupuje nová úžasná kombinace: chudoba a krása a nový zákon: není krásy bez chudoby.“ Také Čarek hledá východisko v náboženské víře a v tradičních venkovských hodnotách.

Josef Čapek ironizuje módní sociální poezii v próze *Okradli chudého*, kterou věnoval staroříšskému Josefu Florianovi (*Pro delfína*, 1923):

Jak viděti, Chudému, i když je okraden, vždy ještě zbývá. [...] Zda jste to neviděli, s jakou lhostejností nechal si od nadaného mladíka vyrazit zabeďněné okno své jizby, aby z této posupné díry byla prostrčena pěst rozčilených ochotníků, kteří tudy hrozili palácům bohatců a pak odešli, zanechavše v pelechu Chudého okno vyražené a smrad svých sportovních faječek? Chudý seděl, ani se nepohnul, seděl nevíšmavě, když přišli, i když odešli, nepozorný ke hluku i škodě. Či nebylo věrojatně spatřeno, jak nepodařený poeta veřejně hrabal se svým pérem v jeho hadrech, kdákaje, že něco našel? Tu bylo

i spatřeno, že Chudý sedí ve svém koutě, ruce položeny na kolenou, a že se o svůj majetek nehlásil.

Jednotlivé osobnosti a skupiny literátů se tak rozestupují. Je to vidět již od druhého ročníku Června 1919/1920, který jeho redaktor vyhraňuje směrem k radikálnímu socialismu a komunismu. Přestává jí s ním spolupracovat dosavadní přispěvatelé Čapkové, Rutte, Durych. Vedle Neumanna se v Červnu ve větší míře objevují autoři nastupující generace Teige, Seifert, Píša, Kalista a další. Rozpory potvrdila také anketa časopisu Most na jaře 1922. Podle kritika a básníka A. M. Píši, tehdy ani ne dvacetiletého, překonali mladí a nejmladší básníci – Hora, Hořejší, Seifert, Wolker – individualismus české literatury, tradiční rozpolcenost mezi snem a životem. Pojmají jedince jako součást kolektivu, směřují k novému řádu společnosti a to je spojuje s komunismem. Autoři, kteří tento program nesdílejí, jako Dyk, Fischer, Čapkové, Rutte, podle Píši náležejí minulosti.

Proti takovému stanovisku se postavil například Arne Novák, který umění s komunistickou tendencí odmítl jako úzce stranické („těsným jehlovým uchem třídního a politického stranictví vcházejí do božího království umění jenom velbloudi“) a Miroslav Rutte, podle něhož umění v takovém případě „se ponizuje na pouhou služku života a jeho denních potřeb a zápasů“. Rutte postihl nebezpečí komunistické revoluce, jejího násilí a potlačování odlišných názorů: „Revoluci musí jít především o to, aby bylo méně šovinismu, méně nenávisti a méně násilí. Svoboda svědomí je nám stejně vzácná a drahá jako svoboda sociální [...]“.

Podobný názor vyslovil v roce 1924 Karel Čapek. V anketě prvního ročníku časopisu Přítomnost, který řídil Ferdinand Peroutka, odpovídal on i několik dalších spisovatelů (J. Čapek, Langer, Šrámek, Herben) na otázku, „proč nejsem komunistou“. „Nemohu být komunistou, protože jeho morálka není morálka pomoci. Protože káže odstranění společenského řádu, a nikoli odstranění společenského zlořádu, jímž je bída. Protože chce-li vůbec pomoci chudým, činí to podmíněčně: nejprve musíme vládnout, a pak (snad) na vás dojde.“ Čapek odmítá i zavrhování dosavadní kultury: „...hrne-li se komunismus vpřed nejprv tím, že šmahem odmítá jako nepotřebný brak všecko, čemu říká buržoazní kultura, pak sbohem; pak trochu odpovědný člověk začíná brát v počet, co by se takhle zmařilo.“ (knížně v souboru *O věcech obecných čili Zóon politikon*, 1932)

Píšu, Seiferta a Wolkra naopak podpořil F. X. Šalda. Podle něho komunismus není jen příslušnost k politické straně, ale „víra

v mravní přerod a mravní obrodu lidstva“, „označení pro věčnou náboženskou touhu lidské duše po sbratření všelidském a vesmírném, pro touhu, která byla od věků kvasem tvořivosti náboženské“. Protože každé velké umění chtělo sloužit něčemu vyššímu a přetvářet život, je kolektivistický komunismus mladých podle Šaldy přirozený, znepokojuje to jen „rozšafné a bodré české měšťáky a salonní sedláky, rozsažené po různých redakcích“ (časopis *Tribuna* 1922).

Šalda tak postihl to, co mladé umělce na komunismu přitahovalo. Podpora tohoto renomovaného kritika pozvedla sebevědomí i prestiž mladé literární generace. Na druhé straně vyvolala polemickou reakci Ferdinanda Peroutky, k němuž se připojili Josef Kociček a Karel Čapek. Ti připomněli, že nové umělecké programy v mnohém už předjela předválečná avantgarda. Koncepti jediné moderního proletářského či avantgardního umění považovali za naivní.

#### LITERATURA

Avantgarda 1 1971; Čapek 1988 1 (411–421), 1995; Dostál 1975; Neumann – 1971, 1976; Peroutka 1993 (25–28); Šalda 12 1959 (40–44, 68–73, 113–120, 133–140).

### 3.3. Proletářská poezie. *Wolkrova Těžká hodina*

V první třetině dvacátých let vrcholil směr proletářské poezie. Nevymezovaly ji společné znaky básnického stylu, ale společné ideje: svět autoři vidí a hodnotí z hlediska revoluce, která smete kapitalismus a nastolí spravedlivou a šťastnou komunistickou společnost. Spisovatelé mají revoluci buď připravovat burcujícím slovem, nebo – což se ukázalo umělecky plodnější – ukazovat cestu budoucímu lidství, které z revoluce vzejde. „Proletariát jsou dělníci nového světa. Umělci chtějí být dělníky nové krásy v něm,“ tak se uzavírá manifest *Proletářské umění* (1922), který za mladé umělce ze skupiny Devětsil přednesl Jiří Wolker.

Wolker ve své druhé sbírce *Těžká hodina* (1922) a v dalších básních, které před svou předčasnou smrtí už nestačil knižně vydat, směřuje od osobně laděných veršů k širší, obecně platné výpovědi o světě – k epice. Obraz „srdce“ z *Hosta do domu*, značící okouzlení a lásku, nahrazuje obrazem „rukou“, tedy dělnické práce. Využívá tradičního žánru balady s její nadosobní tragičností a mravním posláním. Zdrobňování ustupuje monumentalizaci. Pokoru nyní střídá nutnost boje se starým řádem.

Jedinec se v *Těžké hodině* začleňuje do dělného kolektivu, krásné snění nyní nahrazuje čin, který má zlidštit svět.

Z fabrik a podkroví dělníci jdou,  
tvrdost životů jejich jim padla do rukou,  
ti všichni krásné sny měli a tíhu jich poznali,  
dnes jeřábem zvednou je a vytešou do skály,  
to lidé jsou z masa a kostí, tvoření světa dědicové věční,  
co krásné sny zabijí tím, že je skuteční,  
nemají dobré srdce jen, ale též dobré pěsti,  
protože po světě jdou, ve světě vrou  
a na světě staví své štěstí.

(Balada o snu; Těžká hodina)

Vedle Wolkra směřovali k proletářské poezii z nejmladších také Jaroslav Seifert v prvních sbírkách *Město v slzách* (1921) a *Samá láska* (1923), Konstantin Biebl, ze slovenských autorů skupina davistů, nejvýrazněji Laco Novomeský (*Nedeľa*, 1927). V kritikách i ve verších se o ni zasazoval jejich vrstevník A. M. Piša.

#### LITERATURA

Avantgarda I 1971 (126–129, 169–195, 220–224, 455–472); Brabec 1963 (358–359); Blažiček in Dějiny liter. 4 1995 (266–269); Dostál 1975; Fučík J. 1951 (57–69); Hora 1981 (294–300); Kubínová 1984 (26–36); Macura (198–203); Peterka 1984; Piša 1936 (3–13, 19–24, 26–30), 1962 (218–230, 251–256), 1969 (22–26, 31–35, 380–391); Peterka in Rozumět literatuře 1986 (254–262); Rutte 1925 (205–218); Macura in Slov. básn. knih 1990 (152–154, 321–324); Svoboda J. 1977; Šalda 12 1959 (246–250), 1961b (146–158); Václavěk B. 1928 (118–124, 143–150); Vlašín (117–165); Vodička F. 1969 (92–94).

### 3.4. Horův *Pracující den*. Jindřich Hořejší

Proletářskou poezii ovšem psali nejen básníci kolem dvaceti, ale také autoři střední generace. Ti se k ní dostávali přes civilismus s jeho sociální notou a tématem práce. Byli to především Josef Hora v *Pracujícím dni* (1920) a následujících sbírkách, Jindřich Hořejší a také S. K. Neumann. Neumann na počátku dvacátých let přešel k pojetí umění jako zbraně dělnické třídy. Na konci roku 1922 přestal vydávat Červen a nahradil jej Proletkultem, časopisem stejnojmenné organizace zbudované podle sovětského vzoru. Proletkult zahrnoval veškeré starší umění jako přežilé a literaturu pojímal už jen jako agitaci, „údernou pěst proletariátu“. V tomto duchu napsal Neumann i své *Rudé zpěvy* (1923).

Naproti tomu Josef Hora – a podobně Jindřich Hořejší a prozaik Vladislav Vančura – spatřovali v revoluci ne opojení či bouři nenávisti, ale zákonitý vývoj.

Hora náležel vlastně k čapkovské generaci. Do literatury však vstoupil až později a prosadil se po první válce. V roce 1919 nastupuje po F. V. Krejčím jako redaktor sociálnědemokratického Práva lidu, o rok později přechází do komunistického Rudého práva. Zde jako vedoucí kulturní rubriky, básník a kritik soustřeďuje kolem sebe mladé autory.

Hora ani v proletářské poezii nepomíjí lidské nitro a mravní otázky. Chudoba je pro něj tvořivější, morálně vyšší než bohatství. „Pojďme spolu s nimi, / s těmi hladovějícími, / je v nich víc světa než v sytých.“ (*Pracující den*) Báseň *Dělnická Madona* z téže sbírky využívá motivů z evangelií a líčí hrozivou bídu dělnického příbytku, kde žena porodila dítě. Na rozdíl od poezie „pokory a srdce“ však báseň vyznívá jako přehodnocení novozákonního poselství. Její hrdina „ozbrojí zástupy, sen i kov dá jim do ruky – / a nedá se ukřižovat“. V této básni i jinde se v Horově poezii často objevuje slovo „spravedlnost“. Revoluce nemá být jen mocenským převratem a pomstou, ale hlavně vítězstvím spravedlnosti. Má vytvořit nový vztah ke světu, hledat hlubší duchovní orientaci. Toto Horovo opravdové mravní zaujetí postihl Šalda, když jej nazval „písmákem revoluce“ a „pravnukem Komenského“.

Na Horův verš „Nad prapor červený výš prapor věčna vlaje“ reagoval Neumann polemicky veršem „Pod rudým praporem se všechny činy dějí“. Hora na to namítl, že poezie musí být výrazem celého života. Stával-li se pouhým agitačním křikem, přestává být poezií.

Osobitou podobu proletářské poezie vytvořil také Jindřich Hořejší. Podobně jako Hora zdůrazňuje citovost a mravnost, nenajdeme tu silácká gesta. Většina čísel jeho sbírky *Hudba na náměstí* (1921) je inspirována velkoměstem, radostně proudícími davy, zoufalstvím vyvržených, jejich nenávistí i vzdorem. Působivá milostná lyrika jeho druhé knihy *Korálový náhrdelník* (1923) je opět spojena se sociálními motivy. V následující a již poslední autorově sbírce *Den a noc* (1930) se nachází baladická báseň *Paní z námoří*, romantické podobství o touze a snu, jejichž naplnění však přináší zklamání.

Hořejší obohatil básnický jazyk rovněž svými překlady z francouzské literatury. Mistrné je přetlumočení Jehana Rictuse (1929, rozš. 1936), v němž využil mluvy předměstí a ulice:

Hajej, drobečku, hajej, dadej...  
Pěkně si na chodníku sebou sek,  
jak na jatkách boží dobytek  
či jako bys byl přivožralej.

Bum! Lidi se sbíhají z okolí:  
„Mrtvička asi, to je marný.  
Pojte ho vodnest do lékárny.“  
Ty mlčíš... nic tě už nebolí.

Milostpán v kožichu, samej glanc,  
povídá: „Známe to! To je flanc!“  
Ty ale mlčíš, nedáš ránu.

Jakpak by taky, dyž si v Pánu.

(Jehan Rictus, *Ukolébavka pro smolaře*)

#### LITERATURA

Černý 1992c (689–694); Strohsová in Dějiny liter. 4 1995 (116–117), Pešat tamtéž (193–195), Štorek tamtéž (295–298); Götz 1922 (204–206), 1984 (82–84); Hora 1981 (305–306); Pešat in Lexikon 2/I 1993 (259–264), Opelík a Pešat tamtéž (280–283); Mourková 1981 (70–97); Neumann 1971 (376–462); Píša 1936 (13–19, 24–26), 1947 (22–29), 1962 (189–209), 1969 (22–26); Pešat in Slovn. básn. knih 1990 (68–70), Červenka tamtéž (227–229); Svoboda J. 1977; Šalda 3 1931/1991 (324–326), 5 1933/1992 (350–356); Václavek B. 1928 (96–107); 1962 (104–107); Vodička F. 1969 (86–92, 94–97).

### 3.5. Literární skupina. Poválečný expresionismus

Na počátku dvacátých let vznikla dvě umělecká sdružení mladé generace, Literární skupina a Devětsil.

Převážně brněnská Literární skupina byla založena na počátku roku 1921 v Přerově. Řadili se k ní básníci Josef Chaloupka a Zdeněk Kalista, prozaik Čestmír Jeřábek, dramatik Lev Blatný, kritik František Götz. Mezi členy patřili dočasně též Jiří Wolker, Konstantin Biebl a A. M. Píša. V letech 1921–1929 skupina vydávala časopis Host, do něhož po určitou dobu přispívali i členové Devětsilu.

Literární skupina se hlásila k poválečné „revoluční vlně životní a umělecké“. V programových článcích, které formuloval hlavně kritik František Götz, však kladla důraz na mravní přerod, „revoluci lidských srdcí“, nikoliv na násilný revoluční převrat. Většina autorů měla blízko k expresionismu.

Expresionismus zasáhl českou literaturu již před první válkou a během ní (s. 528). Válka posílila expresionistický obrat od konkrétního světa k duchovnosti, ke snovým představám, od reálného zpodobení k deformaci a grotesknosti. Toto vidění je patrné v prózách i dramatech Lva Blatného, který předčasně zemřel v šestatřiceti letech. V provokující hře *Kokoko-dák!* – zásluhou Jiřího Mahe-  
na ji uvedlo 1922 brněnské Národní divadlo – se lidé chovají

výstředně a fraškovitě, někdy se podobají zvířatům (viz též expresionistická groteska, s. 605). Také Blatného prózy bývají založeny na nelogičnosti, živelnosti, která vpadá do ustáleného chodu života. Například hlavní postavou novely *Regulace* (ze stejnojmenné knihy, 1927) je sebevědomý inženýr Kučka, který provádí regulaci koryta Bečvy a domnívá se, že je schopen spoutat přírodu. Řeka se však za povodně vymyká z jeho výpočtu a podobně nečekaně se mu vymyká z rukou i milostný vztah.

Vedle členů Literární skupiny se v poezii a próze expresionismus projevil v díle básníka Bohuslava Reynka, zejména v básních v próze *Had na sněhu* (1924) a ve verších sbírky *Rty a zuby* (1925, viz dále s. 617). Expresionistický styl je patrný také v prózách K. M. Čapka Choda, J. Durycha a V. Vančury.

#### LITERATURA

Avantgarda 1 1971 (105–114, 196–215, 225–226, 240–246, 333–350, 392–404); Pešat in Dějiny liter. 4 1995 (188–190); Götz 1922 (133–147, 162–170), 1926 (252–257), 1931 (240–242), 1984 (143–150); Taxová in Lexikon 1 1985 (249–250), Trochová tamtéž 2/II (1210); Novák 1936–1939/1995 (1458–1460); Píša 1969 (163–166, 186–188); Sezima 1930 (331–340); Sucho-  
mel 1961; Svoboda J. 1977 (41–55); Šalda 7 1935/1994 (173–175); Václavek B. 1928 (73–79).

### 3.6. Devětsil a poetismus

„Na jaře 1923, toho nezapomenutelného roku, se vzpomínkou na něj budu umírat – jednoho večera, jehož všechna slova mi utkvěla v paměti, procházel jsem se s Teigem po Praze, a pocíťující atmosféru štěstí, jehož svědky byly jarní vůně, hvězdy, růžence světél v ulicích, zvracející opilci, žebravé stařenky a líčidla starých nevěstek, opírajících se o nároží, našli jsme východisko z disharmonie světových názorů, jež byly mumifikované, jedovaté a trudné – a objevili jsme poetismus.“

(Vítězslav Nezval, 1927)

Významnějším sdružením než Literární skupina byl Devětsil. Umělecký svaz Devětsil, který byl založen už na podzim 1920, měl hlavní základnu v Praze a pobočku v Brně. Patřili k němu literáti – básníci Jaroslav Seifert, Vítězslav Nezval, František Halas, Konstantin Biebl, dočasně Jiří Wolker (jenž vystoupil z Literární skupiny a později také z Devětsilu); prozaici Vladislav Vančura, Karel Konrád, Jiří Weil; teoretici a kritici Karel Teige, Artuš Černík, Bedřich Václavek; německý spisovatel F. C. Weiskopf. Ke členům ovšem ná-



Josef Šíma,  
Bérénica Abbott (1928)

leželi i významní umělci jiných oborů, především výtvarníci (malíři Šíma, Hoffmeister, který byl rovněž literátem, Muzika, Štyrský, Toyen; architekti Krejcar, Feuerstein) a divadelníci (Honzl, Frejka, Voskovec, E. F. Burian).

Devětsil se zprvu hlásil k proletářskému umění, ale pod teoretickým vedením Karla Teiga se v něm záhy ustavil vlastní básnický směr, poetismus.

Podobně jako proletářská poezie byl také poetismus spojen s vizí komunistické společnosti. Nechtěl však promlouvat k současné bídě a k boji o spravedlivější svět. Chtěl být předobrazem šťastného života. Usiloval o to, odstranit hranice umění a poetickým lyrismem prostoupit denní skutečnost. Proto se inspiroval nejen příbuznými avantgardními směry (např. Guillaumem Apollinaiem, dadaisty, surrealisty), ale právě tak novými atrakcemi a zábavami – cirkusem a varieté, poutěmi, jazzem, filmem, fotbalem –, které pro českou kulturu už před válkou začali objevovat Neumann a Čapkové. Poetismus podle Karla Teiga má být „ležerní, dovádívý, fantaskní, hravý, neheroický a milostný“. „Nové umění podle představ jeho avantgardních tvůrců přestane být uměním, neboť básníkem se vlastně stane každý. Toto pojetí tedy dovršuje odklon od symbolisticko-dekadentního postavení umělce jako osamělého, výjimečného individua.

## LITERATURA

Avantgarda 1 1971, 2 1972; Brabec 1963 (359–361); Černý 1992c (270–275); Pešat in Dějiny liter. 4 1995 (198–199); Chvatík 1962 (52–91), 1970 (40–58); Karel Teige 1994 (7–73); Pešat in Lexikon 1 1985 (537–539); Poetismus 1967; Kubínová in Proměny subjektu 1 1993 (89–101); Sus 1992 (35–42); Teige 1966 (26–128); Anděl in Umění pro všechny smysly 1993 (19–45).

### 3.7. Vítězslav Nezval

„mne oslní zahrada uprostřed věty  
anebo latrina nezáleží na tom  
již nerozeznávám jevy podle půvabu nebo ošklivosti  
kterou jste jim přiřkli“

(Vítězslav Nezval)

Poetismus byl manifestačně vyhlášen 1924, ale jeho počátky spadají již do konce roku 1922, kdy vyšel *Revoluční sborník Devětsil*. V úvodní stati se Teige hlásí ještě plně k proletářskému umění, ale Teigova závěrečná stať již horuje pro „všecky krásy světa“ a míří tak k avantgardnímu poetismu. V tomto sborníku vychází také *Podivuhodný kouzelník* od Vítězslava Nezvala, autora, který se stal nejvýraznějším básníkem nového směru.

Nezval pocházel z rodiny moravského učitele. Dětství strávil v Šamikovicích u Třebíče a „šťastná obloha dětství“ se stala trvalou inspirací jeho díla. V Brně, kde zprvu studoval práva, na něho měl určující vliv Jiří Mahen (jemu je *Podivuhodný kouzelník* věnován). V roce 1920 přesídlil Vítězslav Nezval do Prahy, studoval na Filozofické fakultě (mimo jiné u Šaldy), ale hlavní zájem věnoval jako



AH30

Vítězslav Nezval  
v karikatuře  
A. Hoffmeistera (1930)

vždy poezii a umění. Mimořádný básnický talent, schopnost neobyčejně rychle tvořit i temperamentní povaha jej po vydání prvních sbírek postavily do čela avantgardní básnické generace.

*Podivuhodný kouzelník* je lyrickoepická skladba, která nemá pevný děj. Ustřední postava, kouzelník, prochází různými situacemi: potkává záhadnou jezerní dámu, jež mu uniká, připravuje revoluci a bojuje za ni na barikádě, střetává se se smrtí. Do kouzelníka se promítá zázračnost poezie i revolta proti stávajícímu řádu.

Jednotlivé motivy básně následují za sebou bez vnější logiky. Převládají volně asociace, založené na překvapujících souvislostech tvarů, zvuků a nápadů. Místy nás básník opájí jen rytmem své představitelství. Jestliže se u Wolkra obraznost stále znovu vrací k věčné rovině sdělení, u Nezvala se tento vztah uvolňuje. Základem Nezvalova stylu je smyslově názorná obraznost a metaforičnost. „Uhelný důl / jak mnohých který zkameněl tě poděsí / nuž projdi rychle / a spust se po nádherném copanu zlata.“ Pravidelný verš se střídá s veršem volným a s asonancemi, převládá mluvní, přirozený spád jazyka.

Na Nezvala působili jak Březina a Deml, tak Čapkovy překlady francouzské poezie, zejména Apollinaire (Apollinairova próza *Zahánějící čaroděj* podnítila i název *Podivuhodný kouzelník*).

V *Podivuhodném kouzelníkovi* najdeme již všechny příznačné motivy poetismu: kouzlo cestování a exotických dálek; revoluci jako dobrodružství a karneval radosti; krásy moderní civilizace; a především samu poezii, tvůrčí schopnost, která přináší zázračnost, proměnlivost a půvab života.

Viděl jsem volného člověka jenž podoben bohu  
znásilňoval krystaly staré skutečnosti  
v nový útvar

Viděl jsem život v nespočetných proměnách  
a blahořečil lidské touze  
hnáti se za novými hvězdami

(*Podivuhodný kouzelník. Zpěv sedmý*)

Poezie a lyrismus nebyly pro avantgardu pouze jedním literárním druhem, ale principem veškeré tvorby. Dokládá to Nezvalova kniha *Pantomima* (1924), kam byl znovu zařazen i *Podivuhodný kouzelník*. Jsou tu další básně – oddíl čtyřverší *Abeceda*, jež byl inspirován tvary jednotlivých písmen, obrazová báseň *Adé*, provokující *Poetika* („my jsme ta garda uličníků / atleti básníci a kurvy v jed-

Obálka Nezvalovy  
knihy *Pantomima*  
od J. Štyrského (1924)



nom šiku“). Vedle nich autor zařadil programovou úvahu, filmový scénář, scénář k pantomimě a divadelní hříčku. Sbírkou ilustroval v avantgardním duchu Jindřich Štyrský, originální typografickou úpravou ji vybavil Karel Teige a programovým doslovem opatřil Jindřich Honzl. Najdeme v ní odkazy k avantgardním básníkům Apollinairovi, Cocteauovi, Tzarovi, fotografie klaunů, černošské plastiky, světelné reklamy apod.

Podobně vyhlížely také devětsilovské časopisy *Disk* (1923–1925), *Pásmo* (1924–1926) a *ReD* (1927–1931). Jednotlivé druhy umění nejsou od sebe odděleny, slovo, obraz, zvuk, pohyb se mají vzájemně umocňovat. Sám poetismus v představách svých teoretiků – Karla Teiga a Bedřicha Václavka – měl být doplněn konstruktivismem, to jest ukázněným úsilím o přestavbu života. Cílem devětsilovské avantgardy bylo utvářet nový životní a umělecký styl, který by byl radostný a přirozený, překlenout tradiční české vlastnosti, tedy nedostatek velkorysosti a nabádavý moralismus, odpoutat se „od zelených rybníků Čech jež zněly žabím chorálem“ (Nezval).

LITERATURA

Blahynka 1981 (37–59); Pešat in *Dějiny liter.* 4 1995 (199–200), Jelínek tamtéž (507–511); Götz 1926 (197–206), 1984 (18–22); Hora 1981 (45–61, 90–98); Grygar in *Jak číst poezii* 1969 (83–99); Jelínek 1961 (16–33); Kožmín

1995 (465–475); Kubínová 1984 (37–60); Trochová in Lexikon 1 1985 (539–540, 547); Peroutka 1993 (33–41); Kubínová in Proměny subjektu 1 1994 (78–102); Šalda 1961b (168–180, 188–200); Teige 1966 (129–471); Václavěk B. 1928 (159–171).

### 3.8. Jaroslav Seifert. Konstantin Biebl

Vedle Nezvala byli předními básníky poetismu Jaroslav Seifert a Konstantin Biebl.

Seifert pocházel z dělnické rodiny v pražském Žižkově. Studoval na gymnáziu, ale po sextě studií zanechal a pustil se na dráhu novináře a redaktora komunistického tisku. Jeho rané básně patří k proletářské poezii. Prvotina *Město v slzách* (1921) byla věnována „básníku z nejmilejších Stanislavu K. Neumannovi“. Vyznačuje ji záměrná jednoduchost, křiklavé nadsázky a naivismus. V dalším díle však Seifert opouští přísnost proletářské poezie. Spolu s Teigem se stává mluvčím Devětsilu, společně redigují *Revoluční sborník Devětsil* i avantgardní časopisy. K poetismu se již plně řadí třetí Seifertova sbírka *Na vlnách TSF* (1925, přepracované znění jako *Svatební cesta*, 1938). Kniha je tentokrát věnována přátelům z Devětsilu Teigemu, Nezvalovi, Honzlovi a Karel Teige ji, stejně jako Nezvalovu *Pantomimu*, graficky upravil. Jsou tu básně-obrazy, jež mají působit nejen slovem, ale i vizuálně, střídají se různé typy písma. Seifert o tom později napsal: „Seriózní tiskárna pana Obziny ve Vyškově musila při sazbě použít téměř všech typů, které měla ve svých kasách. [...] Každá báseň byla sázena jinak. Některá stránka byla na výšku, druhá po délce strany. Starý pán ve Vyškově kroutil sice nad tímto způsobem práce hlavou, ale vyhověl. Dnešní mládež charakterizovala by Teigeho úsilí jako typografické rodeo.“

TSF, tj. télégraphie sans fil, znamená bezdrátovou telegrafii nebo rádio. Podobně jako vše pronikající vlny rádia prostupují i autorovy verše různými krajinami, ba i kontinenty. Část sbírky inspirovala cesta do Francie a Itálie, v jiných básních se mihne New York, Jokohama či Afrika. Jednotlivé motivy, vzájemně odlehle a nesourodé, spojuje často jen básníková představivost, jeho volné asociace. Svět se jeví jako pestré, proměnlivé filmové představení: exotické dálky, přístavy, námořníci, černoši, revoluce, Apollinaire, Edison, cirkus, tenis – a v první řadě láska pojímaná jako lyrické okouzlení, něha a hra. Radostná hravost je základním tónem sbírky.

slečno slečno vy se mračíte  
že po celý den vám přišlo

co by měla říkat tamhleta  
malá jepice  
které přišlo po celý život?

(*Útěcha; Na vlnách TSF*)

Konstantin Biebl – na rozdíl od básnických vrstevníků – měl za sebou frontovou zkušenost ze světové války. Během bojů na Balkáně jej zajali partyzáni a odsoudili k smrti. Podařilo se mu však uniknout, prý za pomoci dívky, která se do něj zamilovala. Tento příběh podnítil Jiřího Wolkra k povídce *Ilda* (otištěna 1921). Biebl byl Wolkrovým blízkým přítelem, v roce 1922 strávili spolu část prázdnin u moře v Bašce v Dalmácii. Jiří Wolker však brzy poté podlehl tuberkulóze a na stejnou nemoc zemřeli i další přátelé, také Bieblova přítelkyně, s níž se v Bašce seznámil. Smrt obou blízkých jím otřásla. „Drahé památce Jiřího Wolker“ věnoval Biebl sbírku *Věrný hlas* (1924, rozš. 1925), která námětově patří k proletářské poezii, navazuje však spíše na „poezii srdce“ *Hosta do domu*. Ve *Zloději z Bagdadu* (1925) je ústředním motivem smrt milované dívky.

Ve Velimi před Kolínem  
odpočívá na hřbitůvku.  
Já ji vidím mezi vínem  
v Dalmácii na ostrůvku.

Není možná, aby spala  
někde v zemi v chladném hrobě.  
Modré hrozny obírala:  
Zrnko mně – a zrnko tobě!

(*Pohřební; Zloděj z Bagdadu*)

Prvky folklorní, jakoby naivní písňovosti tu vylehčují tragický zážitek. V této sbírce jsou již patrné stopy poetismu. K poetismu a jeho asociativnímu spojování odlehlejších představ Biebl naplno přechází v následujících knihách. Stále se v nich vrací válka a motivy milostné. Příznačná pro jeho poezii je melancholická, snivá nálada; Šalda jej nazývá Pierotem, „který spadl z měsíce a který se cítí proto trochu nejistým na této divoce roztočené planetě“. Bieblovým oblíbeným postupem jsou groteskní hry se slovy, s jejich zvuky i významy.

Sbírka *S lodí, jež dováží čaj a kávu* (1927) byla z větší části odezvou cesty na Cejlon (dnešní Srí Lanku) a Jávu. Exotiku milovali všichni avantgardní autoři, Biebl byl ovšem jediný, kdo podnikl takovou dale-

kou plavbu (odrazila se i v kratší próze *Plancius*, 1931). Básník je očarován tropickou přírodou i půvabem Asiatických. V závěrečné a klíčové básni *Protinožci* však cítí únavu a hrůzu pod věčnou zelení palem, vybavuje se mu představa bílých evropských žen a pak domova, „krásné a exotické země Čech“, která je spojena s Ježíšem a Vánoce. Vzdálené Čechy se tak jaksi naruby stávají kouzelnou, exotickou krajinou.

Poetismus se svým novým básnickým viděním, které bylo založeno na volné představivosti, asociativním řetězení představ a na využití přirozeného, mluvního spádu jazyka, proměnil české básnictví. Vrcholu dosáhl ve druhé třetině dvacátých let. V té době mizel poválečný neklid a uhasínalo revoluční vření. Poetismus působil i na básníky střední generace, jako byl Josef Hora ve sbírce *Itálie* (1925) a Jaroslav Bednář v *Hvězdných tuláctvích* (1930), zasáhl také slovenské autory, zvláště Laca Novomeského (*Romboid*, 1932). Především *Itálie*, vytěžená z Horovy turistické cesty na jih, se přiblížila básnické technice poetistů i jejich spontánnímu, opojnému vnímání světa. Hora se ovšem ani zde nevzdává reflexe. Staví proti sobě „jižní“ kulturní typ, živý a živelný, a typ „severní“, zamyšlený a pátrající po hlubším smyslu věcí.

Na druhé straně z poetismu vycházeli mladí, do literatury vstupující básníci František Halas, Vilém Závada a Vladimír Holan. Ti však mířili k jinému, tragičtějšimu zpodobení života.

#### LITERATURA

Brabec 1984; Pešat in *Dějiny liter.* 4 1995 (200–203); Götze 1926 (207–218), 1984 (23–26); Hora 1981 (310–311); Pešat in *Jak číst poezii* 1969 (119–123), též Pešat 1985 (107–112); Pešat in *Lexikon* 1 1985 (228–230); Mourková 1981 (112–120); Peroutka 1993 (28–33); Pešat 1991 (41–76); Piša 1927 (36–43), 1962 (258–265), 1969 (89–93, 117–127); Macura in *Poet. meziváleč. liter.* 1987 (42–49); Červenka in *Slov. básn. knih* 1990 (74–79), Macura tamtéž (163–165, 276–277), Pešat tamtéž (256, 377–379); Šalda 1961b (159–168, 180–187); Václavěk B. 1928 (108–110, 150–158, 176–185).

### 3.9. Druhé období poetismu. Nezvalovy *Básně noci* a Bieblův *Nový Ikaros*

Jaroslav Seifert v půli 20. let v mottu ke sbírce *Na vlnách TSF* žertovně obrátil slavný Máchův verš „na tváři lehký smích, hluboký v srdci žal“, když psal „na tváři lehký žal, hluboký v srdci smích“. O několik let později však i do básní poetistů pronikalo znepokojení, začaly se objevovat hořké, zpytující otázky, jak je vyslovil Mácha. Bezstarostné hříčky, klauni, tanečnice a exotické dálky nemohly zachytit celou rozlohu skutečnosti. Alfred French nazval toto druhé období poetismu „konec karnevalu“.

Príznačné jsou pro ně delší básnické skladby, především Nezvalovy (*Akrobat*, 1927 a *Edison*, 1928, obě poté zařazeny do autorovy knihy *Básně noci*, 1930) a Bieblův *Nový Ikaros* (1929); blízko k nim má také Závadova *Panychida* (1927), která směřuje za hranice poetismu.

Již *Akrobat* vyznívá jinak než radostná oslava krás světa. Titulní postava je akrobat, jenž „kráčel po laně z madridské katedrály / přes Řím Paříž Prahu až na Sibir“. Lidé jej očekávají jako vykupitele, věří, že je zbaví nemocí a neštěstí. Akrobat, přestože je mistrem svého oboru, však padá z lana. (Tento motiv je zřejmě převzat z Nietzscheho *Zarathustry*.) Akrobatův úděl označuje poslání moderní poezie ve světě „cinkotu zlata“, kde chybí básnivost a zázračnost.

Jako v *Akrobatu*, tak ani v pěti zpěvech *Edisona* nenajdeme souvislou dějovou linii. Život amerického vynálezce je tu spíše podnětem k vyslovení neklidu poznání, odvahy a dobrodružství tvorby. V opakovaných verších se setkáme s dvojím pólem životního pocitu: „bylo tu však něco těžkého co drtí / smutek stesk a úzkost z života i smrti“; „bylo tu však něco krásného co drtí / odvahe a radost z života i smrti“. Nezval do *Edisona* promítá vlastní pojetí života i umění a – podobně jako Mácha v *Máji* – vstupuje do díla jako básník i bliženec svého hrdiny.

V jedné z dalších básní, zařazených do *Básně noci*, se Vítězslav Nezval programově hlásí k Březinovi (*Smuteční hrana za Otokara Březinu*) a zde i jinde odkazuje i k básníku „země“ a „noci“ Máchovi. Podobně jako oni zobrazuje osud jedince tváří v tvář věčnosti, smrti. Tragiku osobního zániku překonává v *Básních noci* proud nekonečného, tvořivého života. Tomu přisvědčuje i přesná, často cyklická kompozice Nezvalových skladeb, v nichž se vracejí a obměňují základní motivy. Významnou úlohu hraje volné řazení obrazů, obvykle spojených stejnou anaforou:

pocítil jste smutek tak jako já včera  
nad poslední stránkou svého románu  
jako akrobat jenž přešel po lanu  
jako matka která porodila dítě  
jako rybář který vytáh plné síť  
jako mileneček po sladké rozkoši  
jako z bitev kráčející zbrojnoši

(Edison)

V *Edisonovi* je využito tradičního metra (trochejský typ alexandrinu se sdruženým rýmem, které jsou podkladem pro vracející se



klesavou intonaci), jež dodává dílu podmaňující rytmickou melodii. Hudební rytmičnosti využilo i pozoruhodné zpracování *Edisona* rockovým muzikantem Janem Spáleným v sedmdesátých letech.

Čtyři zpěvy Bieblova *Nového Ikara* neobsahují společné téma, ale nenajdeme v nich ani kompoziční členění a pravidelnou rytmickou základnu jako u Nezvala. Motivy a časové roviny se tu ustavičně přeskupují. Zázitky z dětství střídají obrazy z cesty na Jávou, do erotických scén či výjevů denního života se vklíní válečné hrůzy (Biebl sem vkomponoval mnohé vlastní prožitky). Útržky dějů se prolínají se snovými, podvědomými vidinami. „Dávné dětské vzpomínky se vynořují a mísí se skutečností, jako by kdosi promítal současně dva filmy, položené na sebe, aby bylo tím krutěji cítit nicotu času a ‚pád do věčnosti‘. Milostné vzpomínky se objevují v zrcadle moře, smyslnost mísí se s úzkostí, krajiny propadají se kamsi do hlubin, a všechno je prchavé a křehké nějakou marností...“ (Miroslav Rutte) Metoda asociativního, překvapivého spojování vzdálených jevů v *Novém Ikarovi* vrcholí.

Také *Nový Ikaros* je obrazem moderního světa. Jeho pohybů, změn a opojné mnohotvárnosti, ovšem také prchavosti, pomíjivosti a zmaru. Tomu odpovídá odkaz k bájnému řeckému Ikarovi, který vzlétl k nebi, avšak spadl a utonul v moři. (Stejněho námětu využil po druhé světové válce Hrubín v *Proměně*.) Moře se v básni vynořuje několikrát, mimo jiné v druhém zpěvu v podobě potopy světa, jež zaplavuje také Prahu. I zde Biebl vlastně předjal obraz katastrofické záplavy, jak se později v sedmdesátých a osmdesátých letech objevil u Bondyho, Hrabala, Brabcové a I. Klímy.

Jedním z mála motivů *Nového Ikara*, který se ve všech zpěvech vrací, je válečná polnice, šilenství smrti. Její hlas se ke konci proměňuje v andělské trubení Posledního soudu. Uzavírá se tak velmi volná osnova děje, na jejímž začátku se objevilo také narození Kristovo a anděl strážný, ochraňující básníka v dětství. Dobová kritika právem mluvila o „máchovském spáru“ Bieblovy básně, v níž láska, radost a naděje prostupuje nicota, „strašný pád“:

a všichni ptáci začali klovat z jablka Evy  
z toho jablka věčnosti  
které nikdy neubývá  
z toho jablka marnosti  
které nikdy neubývá  
[...]

Ach ještě kolikrát  
ty sladká marnosti  
já ucítím ten strašný pád  
rovnou do věčnosti

Nezvalovy a Bieblovy skladby patří do množiny českých básní, inspirovaných Apollinairovým *Pásmem*. Tato řada začíná již v roce 1921 (*Růženec* Zdeňka Kalisty, Wolkrův *Svatý Kopeček*, Bieblův *Jeden den doma*) a vrcholí na konci dvacátých let Nezvalovým *Edisonem*, Závadovou *Panychidou* (viz s. 621) a Bieblovým *Novým Ikarem*.

#### LITERATURA

Blahynka 1981 (66–71); Pešat in *Dějiny liter.* 4 1995 (203–205), Jelínek tamtéž (511–513); French 1969 (43–79); Götz 1931 (258–260, 276–279), 1984 (56–58); Hora 1981 (311–312); Jelínek 1961 (47–54); Kubínová 1984 (60–73); Píša 1969 (302–306, 328–340); Pohorský A. in *Poet. meziváleč. liter.* 1987 (56–79); Rutte 1929 (203–208); Macura in *Slov. básn. knih 1990* (29–31), Pešat tamtéž (180–182); Pešat in *Struktura a smysl 1966* (109–125), též Pešat 1985 (137–154); Šalda 1 1929/1990 (327–328); Václavek B. 1928 (171–173); Winzler 1974 (114–121).

### 3.10. *Krise avantgardy*

„Nemoc naší doby je utkvělá představa, že ‚dochází k přerodu‘. Nový život. Nový svět. Dvacáté století. Revoluce. Revoluce jsou jen na ulici, při dobytí Bastily, při prvním pohledu na první kubistický obraz a pak v učebnicích dějepisu.“

(Jiří Voskovec, 1927)

Na přelomu 20. a 30. let dochází k proměně v literárním vývoji. Avantgardní generace dozrává, tvorba představitelů Devětsílu se rozvíjí různými směry. Do literatury vstupují noví autoři. Proměňuje se však i celá atmosféra doby. Nadšené představy z počátku dvacátých let o budoucím světě se vytrácejí, děsivost velké hospodářské krize a jevů s ní spojených staví do popředí problematiku, tragické stránky života.

Ostré spory uvnitř avantgardy („generační diskuse“, 1929–1930) poukázaly na fakt, který si umělci z Devětsílu dosud málo uvědomovali, totiž na to, že moderní umělecká tvorba se dostává do rozporu s revolučním, komunistickým politickým hnutím.

Důsledné slučování duchů revoluce s revolučními duchy v umění považují za pošetilost [...]. Je to negativní obrázek vlasteneckých rá-