

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.

(Život II, str. 104—108, konec roku 1922)

Josef Hora: MLADÍ Z DEVĚTSILU

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, všechn mysticismus, všechn 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

dobrý plakát nebo světelná reklama čímsi přímo zázračně krásným. Kampak se hrabe co do účinnosti a názornosti Beethovenova symfonie proti džezbendu a zpěvu doprovázenému bubnem! Každé nové umění nutně vyznačovalo se podobným obrazoborectvím. Sloučili-li mladí soudruzi z Devětsilu svoje obrazoborectví umělecké se sociálním revolucionismem a domýšlejí-li je a násobí smělym ponorem do společenské reality, jaký div, že v ohni prvního útoku se nemohou zabývat Dantem ani Březinou, nýbrž Chaplinem a architekturou ulice. Walt Whitman, Marinetti, St. K. Neumann a Apollinaire zúrodnili tyto své žáky smyslnou citlivostí oka vůči moderní technice, dali jim do vínku obdiv veleměsta a industrialismu, zabarvili jejich socialistický internacionalismus barevnými fantaziemi exotických prostorů a plemen — je teď otázka, poněvadž členové Devětsilu vepsali si na štít umění proletářské, v čem zárodky tohoto umění a umění vůbec (ježto podle nich a nás všech jiného nebude) se dnes jeví, a hlavně z jakých kořenů vyrůstají.

Teoreticky je to marxismus, neboť se ho dovolávají. Prakticky jsou to však moderní umělecké směry Západu, literárně a výtvarně rozbíjející formy ustáleného buržoazního umění a hledající látku pro svá díla mimo osobnostní psychologismus, v němž utápělo se umění 19. století. Nic tedy socialistického, nýbrž teprve cosi negujícího *dosavadní* měšťácký vkus. Marxistické estetiky dosud není, není tedy divu, že mladí z Devětsilu odpouštějí si povětšinou uměleckou terminologii marxistickou a spokojují se pozitivismem a antispiritualismem. Proto tedy mladí s marxismem souhlasí, ale z něho nevycházejí. Nejdále šel po této cestě J. Čecháček, jenž ve sborníku má pěknou studii o intelektuálech a válce, v níž na příkladu Clarté, svazu internacionály duševních pracovníků, podrobuje bystrému rozboru zmatek a neschopnost orientace v poválečné inteligenci. Z úvahy o intelektuálech cítíte, že tu hovoří uvědomělý marxista. V závěrečném článku Umění dnes a zítra praví K. Teige, nejvíce ovlivňovaný, ale také nejvíce ovlivňující člen Devětsilu: „Všecka moderní umělecká kultura spočívá

a musí spočívat na strokové výrobě.“ Toto poznání je ovšem společným majetkem jak kapitalismu, tak vědeckého socialismu. Soudruzi z Devětsilu rozvíjejí jasněji tuto tezi, ale také si ji zjednodušují. Mají ve sborníku fotografii železničního shrabovače sněhu v Americe a pod ní v textu: „Elementární krása architektonická. Bezozdobná monumentalita, účelnost a elegance.“ Je to poměr obdivu a nadšení pro techniku, jaký objevuje se v esejích Teigových a Černíkových, básních Seifertových i Schulzových. Kde však zůstává poměr této vizuální krásy k jejímu tvůrci a otroku, člověku proletáři? Díváme-li se na stroj v akci, je beze všeho krásný, neboť je výrazem lidského úsilí a pokroku. Ale něco jiného je, zůstává-li ve mně vjem krásy, když stroj obsluhuji? Mluví-li Teige se Šaldou o kráse účelu, zapomíná, že účelnost nekončí matematickou úsporností v upotřebení materiálu, ale že začíná zařazením stroje do systému výrobního a poměrem dělníka k němu. Technický rozmach a jeho výslednice budou se moci stát předmětem našeho obdivu a kladného etického vztahu bezvýhradně teprve tehdy, až přestane být nástrojem vykořisťování námezdné práce. Před válkou volal St. K. Neumann k českým umělcům: „Ať žije mašínismus, sportovní hřiště, Frištenský, Českomoravská strojírna, budoucí kinomatograf, cirkus Henry, vojenský koncert, světová výstava, nádraží, železo a beton!“ V Devětsilu přidává s Teigem k těmto „radostem elektrického století“ Artuš Černík ještě varieté, kabaret, bar, džezbend, kolotoč, vzduchoplavectví. Ti mladí uvědomují si to úplně správně, že tyto věci jsou duševní potravou lidí dneška, a nikoli umění, jež uchovává si atmosféru muzea, ale zhola nesprávně a amorálně klade to Artuš Černík všecko bez ladu a skladu do vínku příštímu životu a umění proletářskému. Jeho chytrý fejton o radostech elektrického století právě se zakuckává obdivem nad důmyslností, groteskností, smělostí a lákavostí varietních produkcí. Shimmy je mu šílenstvím mládí, bohatstvím pohybů, souladem. Dokonce uznává, dívaje se naň, že je slohovým výtvozem doby solidní, houževnaté a slohotvorné. Nic ovšem tragického to není.

Jakože všechny ty radosti elektrického století jsou efemérní prskavkou, jež po nálezu ještě „smělejšího, souladnějšího“ tance v kterém si amerikanhallu prskne a zhasne, poznají záhy i naši čilí mladí, že jejich starobaudelairovské „opájíme se“ — tentokrát romantikou města — nevystačí k vytvoření nového stylu. Už dnes je ve sborníku Devětsilu jasně vidět dvojí myšlenkový proud. Jeden, jenž se opájí, většinou v úvahách teoretických, lesklým vnějškem reklamních plodů velkoměstské kultury, bující lhostejně vedle sociálních problémů doby, a druhý, jenž prozatím ovšem *citově* proletářsky navazuje na lidovou tradici trvalejší a zákonnější. Černíkovi se zdá, že závěrem radostí elektrického století je bída, jež brání v jich konzumu vydeděným, vskutku však je bída kořenem těchto radostí, původem jejich nervóz, křečovitostí, do hltavosti vybičované obžernosti. Ukazuje to Karel Schulz ve své ironické povídce Hughesův ústav a zvláště VI. Vančura, v jehož skvěle stavěném románu Cesta do světa je obraz města a jeho světelné přitažlivosti i romantický neklid vykořeněných srdcí cele potopen do moudré morálnosti philippovské. Poslyšme jen krásný jeho konec, jenž je největším darem, jež mladí z Devětsilu nám ideologicky dávají: „*Všechno, co se nám líbilo, bylo nahoře, ale teď jsme starí jako všichni dělníci. Žáře nad světem není jeho sláva, ale radost boje.*“ Došli jsme až do Pisy, je krásná jako Cholín a ohyzdná jako Cholín. Ervíne, můj študente, ty umíš čtyři řeči, mluv za mne, vraťme se ze světa, Itálie, k svým lidem... Vyšli z Pisy, pracovali..., demonstrovali, vedli stávkou, stříleli na fašisty.“ To je něco jiného než chodit městem a dávat se oživovat a obluzovat jeho železobetonovou a varietní květenou.

II

O umění proletářském uvažují v almanachu Devětsilu Teige a Honzl. Oba zdůrazňují, že umění buďto proletářským bude, nebo nebude vůbec. Škoda že vedle poukazu na Lunačarského přes tři roky starou studii se hlouběji o proletářský

obsah umění nestarají a že si nedefinovali jasněji rozdíl mezi kulturou měšťáckou a proletářskou. Že ona je individualistická a tato kolektivistická, je pouze zběžný odhad. Tam, kde se o to Teige se Seifertem (v úvodní studii) pokusili, je to zase jen zběžné a neurčité. Řekne-li se, že proletariát touží po umění srozumitelném a poutavém, že indiánky, bufalobilky, nick-carterovky, sentimentální romány, filmový seriál, chapliniáda, komedie ochotnického divadla, žongléři, potulní zpěváci, krasojedkyně a klauni, fidlovačky a fotbal je téměř vše, čím proletariát ve své zdrcující většině žije, je to snad pravda, ale není to celá pravda, protože tím vším daleko víc žije malá buržoazie a všechno to, čemu se úhrnně říká lid, než proletariát sám. Přitom mladí kamarádi z Devětsilu sami si nevědí s těmito věcmi rady. V oné studii o novém umění proletářském jmenují je struskou měšťácké kultury, jinde však Černík i Teige mluví o nich jako o radostech elektrického století a podkladu nového umění. Vášnivý optimismus vůči strokové civilizaci a nezřízená radost z exotismu jejích velkoměstských zábav připravuje je o vědomí, že milované kino je v jádře zrovna tak výplodem měšťácké kultury jako dejme tomu Alois Jirásek a že plechová kapela nebo džezband s frkadly a chrochtadly není ve své ohlušivosti o nic lidovější než dejme tomu Prodaná nevěsta nebo Beethoven. Literární mládež z Devětsilu vidí modernost a lidovost v těchto věcech zcela nesprávně. Obdivuje-li dále účelnost a strohou krásu automobilního modelu, nepřibližuje se tím k životu a rytmu strokové doby ani tolik jako dejme tomu hospodyně, jež „účelnosti a strohé krásy“ elektrického vaříče používá bez velkého filosofování, ale zato z *potřeby* k úpravě oběda pro hladovou rodinu. Ejhle! Zde je pravý poměr k strokové výrobě, na níž stejně podle Marxe jako Taylora i Forda a po nich Teiga spočívá moderní kultura, a ne tam, kde je ona předmětem platonického horování jinošského. Krása lokomotivy např. není v tom, že kubo-futuro-civilismus a Devěsil vidí ji tvarově elegantní a plasticky zdravou (nad její dnešní podobou budou se potomci popadat smíchem za břicha jako my nad modelem ma-

mutního dostavníku v muzeu!), ale v tom, že *dnes* nejrychleji a nejlaciněji dopravuje zboží a lidi, sloužíc tak uskutečnění lidských zámyslů. Je v její funkci *sociální*, a nikoli technické. Ale za krásou této sociální funkce stroje leží krása mnohem hlubší a trvalejší, jež musí napadnout každého umělce, nechce-li propadnout materialismu *špatně a povrchně* chápanému, a to je krása neúporné lidské tvořivosti, krása živé lidské myšlenky, ono neustálé ztělesňování zkumu, logiky a fantazie, jež vytvořilo pokrok a civilizaci.

Teige i Černík neustále zdůrazňují srozumitelnost, zábavnost a přitažlivost kina, varieté, cirkusu a gramofonu vůči umění, jemůž říkají akademické, a prohlašují je proto za bližší lidu. Mohlo by se to zdát proletářským, ale v jádře není to než chvála dnešního rozlomu kultury. Kdyby šli tihle mladí ve svém sympaticky upřímném, ale trochu zmateném útoku na tzv. akademické, muzeální umění do důsledků, nezastavili by se u chvály dramatického skoku varietního žongléra, ale hezky lidově a opravdu proletářsky by hledali fyzickou i psychickou hygienu v rytmu pracujícího dělníka, v kolektivním vzruchu tělocvičících spartakovců. Řekli by si, nová kolektivní krása, za jejíž harcovníky se prohlašují, není v „materialistických“ radostech, jež můžeme, ale nemusíme mít a jež jsou pro lid stejným alkoholem, rodícím tupost a bezbrannost proti osudu, jako kdysi církev a metafyzika pověry, že není v tom, při čem lidé odpočívají a chechtají se, ale v tom, kde se uplatňuje jejich dělnost, vůle a sen o budoucnosti. Ve vztahu muže k ženě, člověka k člověku, dělníka k práci leží tajemství nové proletářské kultury. Ti ze soudruhů v Devětsilu sdružených, kteří překonali v sobě už krizi uměleckými ismy pomíchané stupnice hodnot, to už také pochopili, jak svědčí ve sborníku Wolkerova Balada o očích topičových, Čecháčkova studie Intelektuálové a válka, Vančurova Cesta do světa, a i Píšova věcná kritická kniha Soudy, boje a výzvy.

(Rudé právo, 24. prosince 1922 a 5. ledna 1923)

I

Ruská revoluce je tak důkladným vypořádáním se se vši starou společností, že znamená velký mezník ve vývoji společnosti, od kterého vše spěje kupředu za novými hodnotami. Do ruské revoluce pokračovalo se jen v tom, co tu již bylo. Tím způsobem se však nedalo žít. Světová válka uvedla ad absurdum starý svět, který končil úpadkem a zmatkem. Teprve ruská revoluce vnesla do chaosu nová světla a nové víry. Smetla starý svět jedním rázem tak důkladně, že navždy zamezila, aby se mohl vrátit tak, jak byl, a přinesla s sebou víru v nový svět proletariátu. Nový svět se rodí vždy pomalu. Přibližuje se neviditelně a neslyšně. Doba je ho však plná. Navenek se zdá, že panuje klid a ospalost, ale v skrytu rostou zárodky toho, co má nahradit jednou dnešní hodnoty. V době těhotné novým příštím proměňuje se nepatrný čin v ohromnou událost, která uvolní dosud skryté síly a jedním rázem odstraní dosavadní. Tak se ohlásil v ruské revoluci nový svět, jakmile byly uvolněny síly ruského proletariátu.

Ruská revoluce je mezníkem i na poli kulturním. Zrození proletářského umění spočívá v charakteru ruské revoluce, která dokonale přetrhla spojení s minulem a ukázala nové cesty z chaosu. V umění a vůbec v kultuře nebylo možno pokračovat ve starém. Bolševismus zahájil novou kulturní epochu, která počala rozvrácením buržoazních hodnot, k nimž nelze se více vrátit. Nové umění staví na vítězství ruského pro-