

Ale to znamená znovu očistit celý ten materiál, s nímž divadlo pracuje.

*Užívat* herce jako herce a ne jako recitátora.

Užívat scény jako prostoru ke hraní a ne jako malířského plátna.

Užívat světla k osvětlování a ne k házení prasátek.

Užívat kostýmů, které jsou takové, jaké jsou, pro svou emotivnost, ne historii.

Užívat lidského obličej, ne lidské masky.

*Organizovat* tuto práci ne podle mystických nebo ideologických formulí. Je to nemarxistické.

Organizovat ji pro dosažení maximálního účinku na obecenstvo.

*Materiál*, ať lidský nebo věcný, budiž účelně zpracováván. Lyrické, krásné na věcech je pouhým anagramem účelného na těchto věcech.

(Reflektor 2, č. 16, srpen 1926)

Vedoucí pražský divadelník chce konsolidovat poměry divadlem jako uměním všech vrstev.

Divadlo a jeho spolupracovníci více než kterýkoliv sociální útvar dneška závisí na příkladu svého vůdce, ať už je jím režisér nebo velký herec. Náznorné myšlení hercovo (podstatně se lišící od myšlení abstraktního) lépe než abstraktní úvahy se zpraveno o určitém novém úkolu příkladem, vyznáním, akcí.

Úmyslně zde podtrhujeme a snad přeceňujeme roli onoho vůdce, aby jasně byla patrna zodpovědnost, kterou má. Abychom ukázali, jak je třeba nové úvahy o mnoha předpokladech moderního divadla, má-li zůstat živé.

Domníváme se, že krize nových divadel spočívá v beztrídnosti jejich vůdců (buďme jisti beztrídností ansámblu). A tím spíše to platí o vůdcích experimentálních a takzvaných moderních divadel.

Umělci nevyrůstají z ryze kapitalistických rodin, spíše z nízkých a středních. Ale téměř pravidelně dostává se jim školení kasty intelektuálů, tedy nejlepšího školení, jakého se dostává ovšem i dětem horních deseti tisíc. Jsou svou výchovou oddělováni od svého třídního základu a často se stávají sociálně indiferentními stvořeními, která jsou příživníky na horní třídě, pohrdající jí přitom — ale sluha zřídka má rád bohatého pána.

Jako intelektuálové se stávají parazity, nedůvěřující sami sobě, své síle, a navyklí cenit všechno silou peněz, vidět v kapi-

tálu absolutní potenciální energii, stávají se jimi i umělci vůdcové divadel. Moderní senzibilita nesnáší již starého výrazového divadelního schématu, ale novou senzibilitu nenajdeme v salónech a společenských klubech. Setkáme se s ní tisíckrát spíše u zedníka, pracujícího kdesi nad ulicí, u strážníka, řídicího pohyb ulice, u dělníka, pracujícího na čemkoliv — hlavně je, že tito lidé nemají elitní školení a nejsou konzumováni buržoazní dialektikou, buržoazním uměním a jeho vzorci, ale čekají na své umění, které jim patří a jehož podmínky mají ve svých nervech. Nové umění.

Vidíme-li vůdce divadla, který se jaksi soukromě prohlašuje za socialistu a přitom vede buržoazní divadlo, zdá se nám, že vidíme dušičku, která obléká čertovský kabát mezi čerty, jen aby mohla zachránit svou andělskou duši.

Jsme bezcharakterní, jsme-li beztřídní, přiznejme si to. A jsme beztřídní, jakmile se nebráníme všema čtyřma nejen buržoaznímu výrazu uměleckému, ale i jeho myšlení, jeho publiku, jeho všemu.

Dělat divadlo na oficiálním buržoazním divadle je samo v sobě protikladem, a přece se tam aplikuje jako nějaká nová výšivková variace ve starém ornamentu: je to veselé jak blechy na opici.

*Nové umění přestane být uměním pro starou třídu, protože bude uměním nové senzibility nové třídy.*

Vůdcové experimentálních divadel mají tedy situaci podstatně ztíženu, neboť nemají „čistých“ diváků. Naznačili jsme jinde, jak obdobně ke zmíněnému typu umělce-příživníka můžeme se setkat i s typem diváka-příživníka, který je hlavním konzumentem buržoazního umění.

Pozici uměleckého vůdce určuje jeho poměr k těmto lidem. Může je vítat a toužit po nich, může je nenávidět, může se snažit o jejich nápravu (aniž by chápal, že je to absurdní).

Kdežto průměrná buržoazie je pouze *navyklá* určitému druhu umění, které ji neustále provází a slouží jí, příživník-intelektuál stává se ideologickým gurmánem na zásadách tohoto starého umění. Nedává se bavit, ale přesvědčovat —

starý dadaista! Nikdy nepochopí z umění nic, než svoje okamžité přesvědčení.

Jde-li o nové, moderní a tudíž revoluční umění, budme jisti, že tato revolučnost nespočívá v námětech hry, nebo spočívá v nich až na druhém místě. *Revoluční umění je revoluční svou novou senzibilitou, svým novým pracovním řádem, svým novým výrazem i novou výrazností. Právě proto k jeho vnímání je třeba nové, dosud uměleckým výrazovým systémem netknuté třídy, jež bude poprvé — a téměř naposled — umělecky konzumována.*

Třeba hledat nové publikum. Studentstvo — ano. Úřednictvo — ne. Dělnictvo — ano. Ne lidi příliš „ušlechtilé“, estetické a marné, spíš publikum kina, Edenu, kopané, a kluky nejraději.

Toto století je už dokonale nepatetické a je strhováno rytmem, asociacemi, překvapeními; je mu třeba smíchu jako filosofického názoru a umění, které chce vyrůst z trojho základu moderního umění:

1. *z afektu*, tj. ze vzrušení, z překvapení a z napětí. Umění nemá být posuzováno a hodnoceno, ale bezprostředně vnímáno, pokud jde o běžného diváka. Má být přemírou životní síly a životního rozpětí, má dávat zapomenutí ve své nové skutečnosti, jsouc „skutečnější než život“. Vcházíme-li do divadelních oblak, není nám zapotřebí deštníku ani nepromokavého pláště, ale musíme být náhle strženi jeho podívanou jako nějakým dobrodružstvím. Stáváme se *lidmi nejostřejší citlivými i na nejprostší věci, jakmile byly přeneseny na jeviště*, stejně jako filmový detail nám vyvolá tisíce představ, které nám nevyvolá sám fotografovaný předmět v životě. Nežijeme v divadle tímž klidným a pomalým životem, *zmnohonásobujeme svou vnímavost*. Divadlo budiž součástí lidové slavnosti, kde všichni jsme vzrušeni, živí a připraveni na překvapení.

2. roste moderní divadlo z *kolektivní (společné) mentality všech příslušníků proletářské třídy*. Neznamená to pouze, že na jeviště budou vneseny určité revoluční ideje, ale hlavně chceme poukázat na to, že proletariát nemá dosud téměř vlastního umění, a proto není žádným uměním s jeho vyjadřovacími

prostředky vázán. Je vázán pouze vnímavostí svých pěti smyslů, kterým se líbí box, láska, kopaná a jiné sporty, a bude tudíž k modernímu umění přicházet bez předsudků buržoazie, která byla vychována uměním starým. Buržoazní umění má nejen kapitalistickou ideologii, ale *starou formu*, která není již dosti živá, aby mohla postačit našim očím, zvyklým podívané tak napínavé, jako je boxerský zápas, a dojmům tak mohutným, jako jsou manifestace.

3. roste toto divadlo z *touhy po rekordu*, která žene divadelníka stejně jako sportovce nebo agitátora k výkonům neobyčejným a krásným. Divadlo jako každá jiná práce může být měřeno svou výkonností a účelností svého vyjadřování.

Ale zde jsme ovšem daleko od vůdců oficiálních, to znamená buržoazních divadel, kteří si hrají v písčku svými lopatickami a jen překládají ze starého vozíku na nový kočárek tentýž starý hrnek se starým uměním, domnívajíce se, že takto lze vytvořit nové divadlo.

Oč poctivější jsou v tomto případě revuální divadla, která sice nechtějí dělat „Umění“, ale dělají alespoň zábavné podívané a nestydí se nijak za tuto zábavnost (dekadentní umění konce dosavadní výrobní epochy pokládalo zábavnost div ne za hřích).

Konsolidovat divadlem život je do určité míry možno, ale nezapomínejme, *jakým* uměním a *jak*. Ne ideologicky. Pokud jde o sociální význam divadla, uvědomme si, že tento význam je vázán nezbytně na zmíněné tři předpoklady moderního divadla, zvláště na existenci kolektivní mentality. Řekli jsme již mnohokrát, že buržoazie stačí pouze na placení svých divadel (vhodnou organizací sociálního systému), ale že je neschopna vytvořit také pro toto divadlo nezbytnou kolektivní mentalitu, v jejímž středu divadlo je, nebo spíše mělo by být. Divadlo není totiž tak samozřejmým majetkem každého, jak nás o tom chtějí přesvědčit, nýbrž je majetkem, výrazem a propagačním prostředkem třídy, která má moc.

Propagace tímto divadlem je tím nebezpečnější, čím opatrněji se halí v ryze umělecká hesla. Neboť je přirozeno, že

nebude nebezpečím naivně tendenční buržoazní hra, nýbrž buržoazní hra, jež ruší a kazí dosud nezpracovanou vnímavost nové, revoluční třídy, jež přemílá svým výrazovým způsobem nové lidi na staré.

Je to věc, kterou by si měli dobře uvědomit i soudruzi, kteří vedou ochotnické kroužky. Ničím nekazí a nehřeší na svých lidech více než hraním Štolby, Jiráska, Tolstého, Ibsena atd., neboť revolučnost umění nespočívá v námětu, ale v nové vnímavosti, jak znovu opakujeme, a následkem toho ubírají revoluční živosti vlastním soudruhům. I kultura je věcí školení a buržoazní škola je kazem proletářské třídy. Bylo přece již dávno poukazováno na třídnost každého umění, která hlavně a nutně spočívá v jeho formě a vyjadřovacím postupu technickém, a jen toto měřítko může rozhodovat při sestavování proletářského divadelního repertoáru. Musí jej ovšem sdělovat odborníci.

Co nejvíce pociťujeme ve vedení oficiálních divadel, je nedostatek *třídní charakternosti*, která jediná dává divadlu bezprostřední život a bezprostřední životní smysl. Konsolidující divadlo je pouze jiný výraz pro současné divadlo buržoazní, je to divadlo, které se snaží kulturně ospravedlnovat, vyrovnávat a zpevňovat život a životní řád dnešku. Bylo by to jasné a samozřejmé, kdyby k tomu nebyly připojovány socialistické ideje, kdyby toto buržoazní divadlo se nekrylo maskou divadla všech tříd.

Základem a krystalizačním jádrem nového divadla, jehož formu je možno dnes ještě jen dosti nepřesně si představit a již lze předvídat jen pomocí psychologických předpokladů nové vnímavosti příštích diváků, základem a krystalizačním jádrem nového divadla budou patrně divadla ryze třídní jako nejjasnější a nejvyzrálejší představitelé třídních mentalit.

Dnes není divadla, do kterého by mohlo chodit dělnictvo bez pocitu cizosti. Dělnictvo nemá ani dramaturgie, a pokud co má, našlo tyto věci mimo samo sebe, mimo vlastní třídu. Bylo by třeba rozsáhlé organizační akce, která by mu dovedla dát divadlo nové, revoluční, moderní. *Charakterní divadlo třídní*.

Shrňme tedy: oficiální divadla jsou v rukou vládnoucí třídy a snaha přivést do tohoto divadla příslušníky všech tříd je obratně maskovaná snaha po korupci celé nedotčené mentality dělnické třídy. Buržoazní divadlo je zároveň školou buržoazní ideologie.

Revoluční divadlo na druhé straně není ještě v kontaktu s publikem, kterému patří, totiž s proletariátem, jenž není porušen starou ideologií ani starými vnímacími formami, s proletariátem, jenž jediný je novou divadelní zemí.

Zdá se nám, že přísné třídní oddělování divadel je na prostou nezbytností. Přiznání třídního charakteru divadla je zároveň vyznáním vlastní charakternosti.

Nevěděli jsme, jak nazvat tento bručící, kašlající, dupající nástroj o mnoha nástrojích v jednom, ovládaný pružnými svaly ospalého rytmika v barech velkoměstských i maloměstských. Od vítězství kytar, mandolín a harmonik nebylo zde něčeho podobného. Popularita. Avšak tato zvláštní popularita přiblížila člověka k člověku. Zdá se vám to dnes tak přirozené, slyšet masu takového těsně rvavého rytmu. Tančíte. A přece tolik národů ustrnulo nad smělostí komponistů.

Lidová píseň, pochod, falešné dechy okresních kapel podlomeny polydynamickou schopností znících maličkokostí.

Popularita. Vytýkáme: krásu umění podporovat.

Jak úzce souvisí tato zdánlivě nová rytmická uzpůsobenost džezbendu s rytmem tzv. vážných komponistů předešlých let. Jak vášnivě tělo se vzpírá protichůdnému, do rámce denních zážitků zapadajícímu rytmu takových neotesaných dřev. Nemáme ani trochu chutě zbavit se těchto výkřiků, při nichž se tak dobře nudíme.

*Nadkř.* Nezvalův termín.

Tak, jak se nám džezbend podává, je primitivním seskupením zvuků diletantsky rozvržených na jednotlivé skupiny, prolínající se navzájem v úryvkovité tvary, věty a kadence. Džezbend je krajně improvizální. Závislý na hráčově tempe-