

karel teige:

o humoru clownech a dadaistech

sv. 1.

**svět,
který se směje**

odeon

karel teige:

**svět,
který se směje**

**praha
1928**

svět, který se směje

Veškera práva i právo překladu vyhražena autorovi
prostřednictvím S. M. K. „Devětsil“ v Praze.

| | |
|--|----------------|
| Masarykova Univerzita v Brně Filozofická fakulta, Ústřední knihovna | |
| Přír.č | 4427-07 |
| Sign | F - TE 10, 1-5 |
| Syst.č | 160375 |

Abyste se naučili umění vezdejší útěchy
jest třeba, abyste se naučili smát se! Korunu
tomu, kdo se směje, růžencovou korunu! Smích
jsem prohlásil svatým, naučte se — smát se!

Friedrich Nietzsche:
Tak pravil Zarathustra

NIC není přirozenějšího, než že člověk, v tomto slzavém údolí, veden bezpečným instinktem a tím, co se zve darem vitality, svým chticem štěsti, pokouší se, aby se nudil co možná nejméně. Pro moderního člověka bylo by asi největším neštěstím vésti život nudný: nuda pronásleduje a tiží zlým osudem, horší a nevyléčitelnější nemoci a bolesti; v nudě a v spleenu si mohli libovat jen smutní a chabí básníci pozdni, řekli bychom: už úpadkové dekadence. Rozkvět umění, věd, průmyslu, civilisace a pokroku, třebas že někdy hodně problematický, pokládá uličnická a cynická filosofie humoru za pouhý resultát nudy, která se stává nesnesitelnou. Základní starosti mnoha lidských neposedů bude tedy, jak zabezpečiti lidskou společnost proti nudě. Snad bylo by radno o tom pořádati ankety, snad bylo by účelno založiti kluby

nejvyšší a poslední veselosti, o niž mluvili ti filosofové, pro které člověk a život nepřestal existovat. Proti zlu tak všeobecnému a často velmi horlivě a stydlivě utajovanému, jako je nuda, proti tomuto trpnému a trapnému stavu zajisté nestačí jako lék uspávací prostředky knih slavných klassiků. Co naplat, že sladce usnete, čouce třebas Svatopluka Čecha: byť byly pak naše sny sebe interesantnější, nemůžeme říci, že bychom se ve spaní bavili právě tak jako nudili. Nuda je živořici a nezaměstnaná vitalita. Proto člověk tak strašně touží po sensaci, hledá ji v novinách, v různých zprávách a referátech ze soudní síně, kde, pohřichu ne přiliš často, lze se setkat s výbuchy básnické sensacionelnosti událostí, s obnaženými nervy naší doby. Nejnudnějšími tvory světa jsou literáti a všichni zbábělci. Zábava a humor vyžaduje hodně kuráže. Fanatikové vědi, jakým potěšením je nebezpečenství a riziko. Lze předpokládati, že nuda byla impulsem k velikým činům, právě tak jako jest pravděpodobno, že nic nás neuzpůsobuje k hlubokým rozkošem života jako vytrvalá a hluboká nuda. Nuda je možná počátkem veškeré filosofie a jiných půvabných nepravostí, ale je také školou sebevraždy. V různých zprávách z novin pracuje se „omrzlostí života“ jako technickým termínem černé kroniky; tam jste čtli, jak v Anglii, ježíž vznešené kluby a těžké pivo jsou velkovýrobnou zaručené těžkomyslnosti se skříženýma nohami, zastřelil se Mr. Allan Bumfodder, 25ti letý, když si uvědomil se zděšením, že za svůj život řekl nejméně 50.000 krát Goodbye, aby snad našel v okamžiku, kdy projektil vnikne do jeho skráni, poslední možnou rozkoš a zábavu! Lidská nuda, nuda mrtvých očí a uvaďlé tváře, zrodila boha na nebesích a tento bůh se také nudil, i stvořil pro svou kratochvíli svět, na němž bychom se opět mohli k smrti unudit, když bychom se nechopili propagace veselosti, která jediná stojí za to, abychom žili.

Je těžko čísti o nudě a nenuditi se. Jestliže není nic pochopitelnějšího, že Stendhal prchá před nudou městské Francie do žhayé a dobrodružné Italie, Gauguin, spleenem nemocné dítě, prchá až do vyhnanství na Tahiti, a my všichni v rychlicích a autech vyhýbáme se nudným prolákninám, jež bezmocně zívají a vzdychají v pozemském zeměpisu, jako čert kříži, je zvláště, že Baudelaireovy „Květy Zla“ slučují spleen a ideál a že Remy de Gourmont svým „Pozváním k nudě“ pokouší se rehabilitovati ji. Nuže, je třeba, aby naše srdce dovedlo býté všechno oné nudě, která je milostí klidné nečinnosti, slavnostním lenošením a jasnou prázdní, z níž se rodí všecky radosti a také všecka švanda naší civilisace. Taková nuda je výsostným pokojem lidí dobré a moudré vůle, formou vnitřního, tichého a utajeného života; v ní intelligence v živočišném klidu protahuje paže, které dosti pracovaly a dosti objimaly krásu; tato nuda se usmívá na půvaby života, je skutečně „slastným pocitem života, vysvěcěným ze všech ozdob, redukovaného na něj samý, na jeho jediný půvab, jímž jest zde jen: být.“ Nuda je čirý život, zbavený představ činnosti a štěsti. Taková nuda se ostatně nenudí sama sebou, tak jako se nenudi odpočívající zvířata, ještěrky a kočky, vyhřívající se na slunci a, abychom uváděli příklady z rodu homo sapiens, jako se nenudi patrně ani Eskymáci. Hraji si a zaháli, dovedou být i svou nečinností příjemně zaměstnání. Je to vzněšená nuda filosofů; čímž ovšem nepravime, že by nutně bylo vzněšeným posláním filosofů nuditi nás.

Člověk ovšem je zvíře, které se směje, asi nesporně proto, že je rozumné zvíře. I na rozvalinách a na troskách kličí veselost, kterou tu zasela nekonečná duchovní potřeba radosti a štěsti. Bývá dokonce vnitřní potřebou smáti se v nejtragičtějších hodinách. Shaw mini, že máme žít tak, abychom dovedli přijmouti zprávu o náhlém úmrtí svého

otce s mírným, sladkým humorem. A kdo řekl tu úžasnou metaforu o tanci nad jicinem vulkánu? Víme jakými novými, divokými, ostnatými a ráznými květy vykvetl humor za světové války a jak v jejím požárném víru zrodily se zcela nové druhy humoru, že se tu mihla figura moderního Sancho Pansy, Haškova Dobrého vojáka Švejka. Ostatně i šibeniční humor je zahavá kytička.

Je to naše štěstí, naše vzácná privilej, že v nejistotě zitřků, v celé nejistotě našich cest, uprostřed každodenních trpkých zklamání, dovedeme se srdečně zasmát. Dovedeme se bavit tragicou a nesmyslnou situaci světa, dovedeme zneužívat vlastní bídy a bezradnosti pro bezuzně šprýmy. Solidní skepticismus našeho století ukáže jasné, že hledání posledních cílů a konců je neplodné a že to jsou nejnezábavnější věci na světě. Ale hledání smyslů, cílů a kombinací, které zdaleka nejsou poslední, které sotva jsou předposlední, bývá naši nejnapínavější zábavou; zabíjí se tím čas jako stejně, více či méně vznešeně, zabíjí se cestováním, automobilismem, tancem, láskou a poesii. Prožít krásně a šťastně svůj život předpokládá s v r ch ované umění z trácti čas. Tímto uměním je poesie, poesie v nejširším smyslu slova, poesie, která dovede být rozkošnější a něžnější než ctnost stoiků a chutnější i ekonomičtější než rozkoš hedoniků. Je pravým programem radosti. Čas můžete ztrácti smíchem nebo pláčem, odříkáním nebo potěšením a rozkošemi. Rozhodněte se, prosím, jak vám libo, ale bylo by podivné, kdybyste dali přednost pláči a odříkání. Potřebujeme jako soli veselého, zábavného umění, nového umění humoristického. Moderní Musy jsou, tot jisto, více méně lehké Musy. Není v tom ostatně nic, co by nebylo decentní. Schopnost ležernosti vůči vážným věcem je ctností, která může urážeti jen ty, kdož ji nejsou schopni. Smích ostatně je jistě důležitý a hluboký jako život. „Eine ernste Kunst ist

Lachen.“ (Nietzsche). Je exaltací. Člověk se nedovede smáti, je-li opuštěn a sám. Není smíchu na tváři Robinsona Crusoe. Humor má tedy podstatně sociální a sdružující funkci. Vysmívá se nespolečenskosti, aby dosáhl maximální družnosti povah. Je květem družnosti. A z družnosti vznikla všecka sladká a vonná potěšení naši civilisace, všecky společenské hry a hry života, všecky zábavy, podivané, slavnosti a úsměvy. Družnému člověku není za těžko kráčet lehce životem po povrchu věcí. Otazníky nebudou pro něho zákeřné a zvolněné. Všecka lyrika žije družností. „Nejsme sobě dosti, máme více slzí, než jich potřebujeme pro vlastní utrpení a hlavně více radostí v záloze, než by nás k tomu opravňovala naše existence“ (Guyau). Všecken lyrismus je družný, protože je sdílný, a je sdílný, protože je upřímně lidský. Je takřka soudružský a kollektivní, všeobecný jako láska a zároveň, jako láska, osobní a intimní. Nemluvme chladně o kladném poměru ke světu, ale žijme v milostném poměru se světem. Dnešní člověk, těžce zápasící o svou existenci, má příliš málo kdy a nedosti chuti zabývat se dutými a velkovýmluvnými akademickými díly. Kapitalistickým systémem zmechanisovaný a zotročený člověk chce přirozeně krátké, stručné, pregnantní a divé poetické znaky a ty mu má poskytnouti i umění humoristické, které, jako veškeré moderní umění, musí pracovat se zkratkami, být synthetickým a překvapivým. Element překvapivosti záhy vypřehá, krátkodobý, tuze efemerní bengál; ale co na tom, vždyť toto umění se netrápi aspiracemi na věčnost, vždyť je to umění vzdálené akademii a snobismu, tak důvěrně blízké životu!

Humoristou je mudřec, jenž dovedně boří vaše iluse, když byl již zničil svoje, a jenž, aby vám ukázal neodvratelnou marnost všeho, sesmutíuje vaši veselost a obveseluje váš smutek. Meredith praví, že Icaros, kdyby se nebyl zabil, byl by zajisté humoristou.

stou. Humor je reakce životního elanu proti zhoubě, nezdaru, nicotě. Je doma všade tam, kde jakýmkoliv způsobem jde o život.*). Avšak definovati humor takto bylo by přece jen póněkud nepřesné a neúplné, dokonce vlastně zastaralé, tim, že bychom tu brali v počet humor jako světový názor určitých letor, spíše než jako explosivní látku lidové duše, která žije uličnickou nehorázností a ustavičně se obrozuje a proměňuje. Vystihli bychom těmi větami nejspíše povahu francouzských ironiků. Ale rozlišujme smích úsměv humora jako tré rozdílných věcí.

IRONIE je jediným čestným kompromisem mezi hluboce raněnou duší a světem, s nímž není možno se smířiti. Tak ji chápe Stendhal. Když jsme byli tisíckrát zrazeni a zklamáni, když jsme poznali, že všecky naše tendence budou knockoutovány navždy a bez soudce, když životní hra v šachy znova a znova matovala naše doménky a aspirace, máme pro svět dlouhý nos. Ale i to je určitá, byť zpřetvářená, forma zájmu a sympatie. Ironie je dcerou skepticismu. A každý skepticismus volá nás interes k novým experimentům. Ironie, znamení výsosti ducha, toť vzněšená zábava z podívané na jarmark bláznovství, poslední reserva vitality. Je šatem, který dovedl distingovaně obléci nejrozumnější a nejroztomilejší z nihilistů, lidé příliš vkušní a civilisovaní, než aby se ožírali v putykách zoufalosti. Ve století důsledného skepticismu, který dík francouzskému espritu stal se vlídným, útěšným a

*) Bergson definuje komično podobně: Komično jest mechanismus, jenž hledí omeziti a ohroziti život v jeho nekonečném toku. Bergsonův metafysický výklad smíchu je však téměř právě tak málo úplný jako Kantovy, Spencerovy, Lippsovy definice komična, jež nejsou sto, pojmiti všechn komplex okolností, za nichž se objevuje smích na našich rtech."

sladkým, dostalo se šaškům, dobrodruhům a básníkům, lidem bez utkvělých představ a tak zv. positivních názorů podivuhodné improvisační schopnosti pro hluousti všeho druhu. Ironický smích zazníval v prostředích bohémy, jejíž kumpáni, pokoušejice náhodu a osudy, šli svými neobmyslnými cestami, nemajíce potřeby bráti rád tohoto světa příliš vážně. Dovedli s klidem, ba s úsměvem přjmouti pomyšlení, že jejich cesta odnikud nevyšla a nikam nevede; vždyť se divně a bludně točí v zázračném parku života. Dobrodružný život žene je z místa na místo, ale všade se dorozumějí internacionální řeči úsměvných rtů a veselých očí. Střeží se pathetického vyjadřování, blábolivých emefasi dutého romantického tenoru; pocitovali by to jako shoking. Je určitou cudnosti reagovati lehce na hluboké vnitřní nejistoty, pochyby a zmatky, maskovati je galantní karikaturou. Lehký závoj ironie je požadavkem společenské jemnosti a nebylo by přistojné jej tuze odhalovati. — Remy de Gourmont tvrdí, že není trvalých hodnot bez ironie: ze všech někdejších románů čtou se ještě Satyricon, Candide, Don Quijotte a Pantagruel, jež se konservovaly soli ironie. Na světě, o němž víme jak vyhliži bez absolutních hodnot, nebylo by místa pro bytosti, žijící stabilitou, v ustavičných kontemplacích a meditacích; naše existence, živá a bludná, poznala náhlé odjezdy a posvátná loučení. Jako cikáni nosí všude svou vlast, tak figuranti moderních komitragedii, opatřili jsme se svou veselostí, jako nejlepším cestovním necessairem. Přetnouti pouta, vižici nás k nějakému mistu, k nějaké pověře, k nějakému zdání — to dovede tak dobře a bezbolestně jen osvobožující veselost, magická chirurgie. Jen neklidná a zvidavá veselost dovede uprostřed šírého světa nalézti ustavičně a nenuceně nové záminky pro svou existenci, ospravedlnění toho absurdního faktu, že jsme živi. Ze jsme dosud nepožili své dávky veronalu či cyankali. Jen ironie čini věci rozmanitými,

násobi jejich vážnost rozličnými úsměvy, s nimiž na ně hledí; ironie, tot: divat se, soudit, usmívat se. Jen ona činí ze života zlatý věk ztřeštěnosti a snů, poesie a vítězné radosti. Epikur myslil svou moudrou výzvou: „Slunce se otáčí kolem země a veliký hlas nás probouzí k šťastnému životu“, jistě jako vtip. Úsměvná filosofie nihilismu, jež je kurážnou výpravou do skutečnějších světů.

Mocnou zbraní frondeurského, libertérského, revoltujícího a věčně revolučního ducha, namířenou proti hnilobě městské společnosti a morálky je výsmech. Výsmech, tot blýsticí se čepel Voltaireova. Ve století, které zrodilo z veliké francouzské Revoluce nejprve velkolepého zločince Napoleona, aby se potom zaličilo buržoasními a kramářskými Tartuffy, musila se krajně zestřít s atira a vzniknouti karikatura. Je polnici bojovné nenávisti ke konvencím, autoritám a potouchlým i bezduchým etiketám. Vyplazuje jazyk na vládnouci pověry, na vládnouci ideologii, na vládnouci morálku a zákony, na vládnouci kastu. Karikatura je důležitou novinkou, zrozenou ve století pokroku a státních převratů, ve století, které zaslechl první hrozby proletariátu; je dcerou moderního života a agitačním prostředkem Revoluce.

Je tu Honoré Daumier, dítě lidu, zarytý republikán za monarchie a socialistický revolucionář za republiky. Se slavným a osvíceným nakladatelem Charlesem Philiponem vede v časopisech „La Caricature“ a „Charivari“, jež jsou monumentálními sbírkami satiry a karikatury, neúprosný boj proti králi a vládě, vyšmívá se bonapartismu, ministrům, politikům, akademikům, advokátům a lékařům, realisuje tu chef-d'oeury moderní karikatury svými útoky jak proti Roi-poire, Ludvíkovi Filipovi, podvodnickému vrahu, jejž kreslí jako buržoasního krále s cylindrem a parapletem, či jako harlekýna nebo žvatlavého papouška, což mu vyneslo půlroční uvěznění v St. Pelagie, tak proti buržo-

ům, kteří se vyklubali z potomků velké Revoluce. Mohutnost obžaloby, nenávistnost houževnatého a perskovaného milence svobody, výsmechů vůči byrokratismu, třídní justici, filistrovství, jsou vlastní všem jeho litografickým karikaturám i tendenčním obrazům. Zloba a jiskřivá výsmešnost spojila se v Daumierovi, člověku jižní krve, s bouřilou a strhující vášní a s michelangelovskou dramatičností zuřící sopky. Synthetická kresba jeho karikatur realizovala nejvěrnější portrét oné doby.

Je tu Gavarni, slabší, sladší, bohemštější, jenž se vyhýbá politické areně, návštěvník plesů a společenských maškarád, jenž „divaje se na tanec, začal pokládati také život za tanec.“ Kronikář salonní elegance a griset, kreslíř galantního nihilismu a pessimismu, prázdnoty života.

Je tu v bouřlivých letech Německa Th. Th. Heine, pak je tu i Zille, Oberländer a Wilhelm Busch, ale končí to tady v rozmarnosti pivní idyly, v šosáckém humoru.

Je tu Henri Toulouse-Lautrec, dekadentní malíř a kreslíř „nočních scén z kavárniček, divanů, elidorád, tingl-tanglů, chambres séparées, pološilených orgií“ (Karel Hlaváček). Hruzný literární naturalismus, bez ohledu a studu, ličení hýřivých lokálů; spíše sadická krutost rozvratu a zoufalství, než posměvačnost. Pusté nitro bledých pijáků, strašlivá tvář rozkoše, ostrá a bezprostřední pravda o rubu moderního života a lásky, blasfemie, děs hřichu a beznaděje, satanismus, rozjížděná chorá smyslnost a vilnost, kančány z Moulin Rouge, vyčerpaný a unavený smutek dekadentních ženštin, vyprahlost a dusnost prostředí café-concertů, svět hluboce zoufalých a strašlivých rozkoší, temný zvuk zinku barových pultů, gesta bohemské lásky, výkřiky a úpění pekelné horečky, upíří sny, studená hrůza, závrať pervertované doby, agonie konce století, konec onoho světa, to jsou Lautrecovy obrazy a

kresby, jež se tím přibližují uranickým, vampyrickým a pornografickým kresbám Felicien a Ropse. Je to spíše chropot a skřek zvířat lásky, než výsměch svobodného ducha. Zde přestává satira a sarkasmus: je to monumentální ilustrace tragedie, krutý obraz našminkované ohyzdnosti a bidy. A skutečnost sama je strašnou karikaturou své doby bez vzletu a sily.

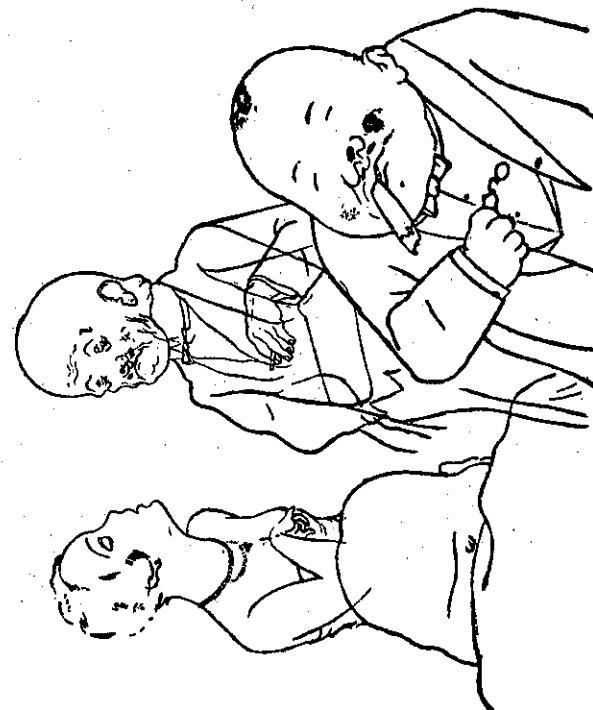
Je tu Théophile Steinlen, tendenční kreslíř bidy pařížských předměstí a chudých čtvrtí. Jeho karikatury, momentky z proletářského života, jsou dokumenty sociálního pekla. Jsou tu ostatní žurnalističtí kreslíři, karikaturisté a grafičtí pamfletisté tehdejší montmartreské bohémy: Forain, Jean Véber, Willette, Faivre, Léandre, Grévin, Avelot, Rabier a j. Je tu František Gellner, ztracený básník a karikaturista, jediný český opravdový karikaturista, jistě že hodně literární, ale tak nemaloměštácký, drásavý, útočný nihilista.

Je tu Frans Masereel, jenž za světové války ve Švýcařích zakliná svou krvavou a přece vášnivě pacifickou karikaturou vojenské šílenství, patriotický mór národů, bičeje řežnickou surovost všech válčících mocnosti a jejich nenasytý imperialismus. Je to žurnalista lidství, opak prodejného žurnalisty, pišicího inkousty zradý, lží, servilnosti a nenávisti. Výkřik v létech, kdy lidé celého světa byli hnáni na jatka. Strašný humor zoufalství a zaklínání, kde jde o život milionů.

A je tu dnes, kdy komunismus stojí před branami kapitalistického světa, George Grosz, jež kresba je ocelovou zbraní třídního boje. Écrassez l'infâme! zvedá svůj válečný pokřík proti buržoasi. Jeho repertoár je obsáhlý jako repertoár kina a novin: je to prostě repertoár aktuálního života na tomto kapitalistickém světě, naziraný cynicky pod zorným úhlem komunistického satirika. Grosz, v mládí školeny futurismem, ale již v tehdejších obrazech nadaný pro-

nikavým smyslem pro provokativní a naléhavou upřímnost vábojněho a výsměšného realismu, jak o něm svědčí jeho válečný obraz: „Deutschland, ein Wintermärchen“, kde na pozadí zmateného života velkoměsta hoduje tučný buržoa, rýsuji se profily oficira, prušáckého učitele, polního kuráta a temné rysy prostřelené lebky autorovy — obraz, jenž byl doprovodem slov Heineovy básně: „Bewahre dich vor Krieg und Ruhm, vor Helden und Heldentaten“ — a rovněž tak obrazy: „Dobrodruh“ a „Pohřeb básníka O. Panizzy“ — dovezl se úplně vyhnouti trapnému bahnisku německého expressionismu, tomuto mystickému beefsteaku. Umění nestalo se mu mystikou, na tu kaše, ale prostředkem revolučního politického boje. Tak zv. vysoké umění, které hníje v museích, nebo které dnes dodává zboží obchodníkům s obrazy a zbohatlickým snobistickým sbřatelům, zajímá jej, jak sám doznává, pramálo. Tendenční malíři jako Callot, Hogarth, Goya, Breughel, Daumier i Lautrec byli mu vždy mnohem bližší. Grosz, jenž překračuje nejen rámec německého expressionismu, ale i rámec tradičního malířství vůbec, obrátil se zády k atelierovým abstraktním problémům a šel bez bázně k dnešní třídní realitě, k nestrojené a strašné prostopravdě života. Neví nic o umění pro umění; umění je mu jen prostředkem komunistické propagandy, spartakistickým manifestem. Mentalita žurnalisty a útočnost cynického verismu. Neučil se v museích, ale šel za nejprimernější manifestaci obrazového pudu, kopíroval na pissoirech folkloristické obecní kresby, v nichž viděl jaderný výraz a nejkratší přepis silných citů. Tady se asi naučil svému novému, drsnému a téměř výhružnému charakteru kresby, která se ve své jednoduchosti podobá dětské kresbě, ne však malířkám nevinné a venkovské dětinské duše, ale kresbám, jež črtá zkažený a vykutálený velkoměstský uličník na zdi domů a na ohrady. Jeho kresba je lapidární, stručná, bezprostředně srozumitelná a pře-

hledná, plakátově násilná a ostrá jako rána bičem. Rafinuje prostotu linie v maximum karikaturní výraznosti. Grosz, revolucionář, nepřestává ukazovat, jak svět je nemocný, ohavný, nízký a prolhaný. Malířství a žurnalistická kresba je mu prostředkem chladné popravy; jeho tužka a pero vede občanskou válku, útočí proti malosti, nemravnosti a směšnosti doby. Jeho revoluční stanovisko nemá nic společného se sentimentalitou „proletářského a sociálního umění“. Nebot Groszovi už nejde o malířství, o umění. Estetický nihilismus připojil Grosze na čas k německému dadaismu. Hnutí dada, jediné živoucí hnutí v moderním Německu, jak Grosz sám uznává, přimělo ho k popření estetiky a všeho umění en bloc. Poznal, že umění a filosofie jsou v dnešním světě poraženy v posledním kole. Dadaismus v Německu byl eminentně politický a dada-stanovy v duchu komunistickém. Proto se tu mohli v dadaismu sejít rozeni rebelové jako Grosz a Mehring. Grosz nechce být umělcem, ale komunistou. Žurnalistou Třetí Internacionály. Žurnalistickou kresbu, která počítá se zinkografickou reprodukcí a rotačním rychlolisem, postavil zcela mimo rámcem „výtvarného umění“. Vyloučil tak monomanii originálu: originál jako rukopis se hází po otisku do koše. Tyto kresby mají skutečně nový, moderní charakter, jsou řízné a přísné a jejich těžinnost je téměř filmová. Dalo by se mluviti o hospodárnosti linie, o taylorisaci kresby. Groszovy karikatury z časopisů, letáků a samostatných souhrnných publikací („Die Pleite“, „Der Gegner“, „Blutiger Ernst“, — „Das Gesicht der herrschenden Klasse“, „Gott mit uns“, „Abrechnung folgt“, „Ecce Homo“) jsou intelektuálními mitrailleusami, které svobodný německý duch, onen ubitý lepší duch nového Německa, duch Eisnerův, Liebknechtův a Rosy Luxemburgové, namířil proti prušáctví, proti buržoasii a sociálpatriotům, stejně krvavým protivníkům proletariátu jako Hindenburg; proti zradě Scheidemannů, Ebertů a Noskeů. Jsou to někdy spíše



George Grosz

portréty než karikatury. Grosz je tu nemilosrdným přírodopisem společenského života, analytikem nic ne-respektujícím, fotografem dojemně páchnoucího panoramu buržoasního prostředí v „Centraleuropopo“. Je prost veškeré romantiky a sentimentalitu. Odvažuje se leckdy kýče. Má do sebe něco až bestiálního, když kreslí ploskolebce buržoasie, jejich žabi oči, tlusté, krátké odporné prsty, tučné zátylky, hnusné tváře, houbovitá těla ženštin, zvířecky chlipné a chtivé rty, i něco odpuzujícího a hrůzostrašného ve svém verismu. Umění je, podle výroku Shakespearova, slovem, kronikou, zrcadlem doby: jak se zhrozi buržoasní společnost, uvidí-li sebe a své květy bahenní kultury v zrcadle, jež ji přidržel výsměšný Grosz.

Výsměch oných revolucionářů, takového Daumiera či Grosse, není srdečným a nevázaným smíchem. Není explozi humoru takového nestoudného Rabelaise. Je to strašlivý smích potopy a sociální revoluce. „Komunisté padají a devisy stoupají“. Obdobný je brutální, karikující a poplašný posměch sovětských plakátů z dob válečného komunismu. Dalo by se říci, že každá sociální skupina a kategorie má svůj smích a svůj humor. Ale takové dějiny a sociologie smíchu musejí být teprve napsány. Nepůjde jen o satiru, která je vždy eminentně schopna státi se nástrojem politických a sociálních zápasů, ale i o sociologii a řekl bych sociální merologii prostého a politického humoru. Jiný je humor dvora, jiný je humor buržoasie: jiné barvy posléze má humor lidový a proletařský. Bylo by zajímavovo sledovati úžasný rozvoj humoru - ne jen satiry - vyvolaný v SSSR revolucí; studie o sovětském humoru byla by sama o sobě zajímavou kulturně politickou a psychologickou kapitolou.

Satira a karikatura jsou bojovným, tendenčním projevem, vytryskují prudce z potřeby doby, vykvé-

tají mohutně v dobách sociálního a politického napjatí, ukazujíce na slabosti, zločiny a vady společnosti; jsou pamítem, jemuž kresba či slovo je jen prostředkem útoku. Jsou letákem a osvědčenou zbraní, bičují jako přísná knuta malost a pokrytectví society, jsou bleskem mravního a třídního roztrpčení a nenávistivosti: není to čistý srdečný humor, nemající jiného cíle, než intensitu veseli a pohodu dobré nálady, jež není než básní zábavné lhostejnosti, čirou legraci. Osvobojující smích. Ale i ten je vždy do určité míry výsměchem, neboť smáti se znamená být škodolibým, avšak s dobrým svědomím, jak říká Nietzsche. Nuže, moderní humor bude smíchem dobrého svědomí.

Ani ona kouzelná ironie, vážná lehkost a usměvavost skeptiků, jejichž knihy, jako „Don Quijotte“ či „Candidate“, nejkrajinější moderní romány, jsou vyskutku „knihy jasné a smavé zoufalosti, příručky shovívavosti a soucitu, bible laskavosti“; ironie, vyhýbající se zdaleka jalovému optimismu, „jenž je tlachavým ujištováním, že vše je dobré, i když se nám vede zle“, jež jasné úsměvy se podobají úsměvům moře po bouři, jsou znamením velikých vítězství, rodi se z utíšení ducha, — ani tato ironie, která je výsledkem a důsledkem hlubokých a jasných poznání (a každá jasnost je zpola ironická), ani ta není tím ryzím humorom a čistým, absolutním smíchem. Obecný smutek rozezkládaného XIX. století zrodil ironický typ humoristů, kteří, jak přiznává Neruda, jdou si pak do koutku zaplakat. Okouzlující typ melancholického Laforgueova „Čtveráka Pierota“, lehkého a vysměvačného, jenž prchá od své spanilé nevěsty, tanče ve vlaku ve svém oddělení na každé stanici. Hořkou ironii tuláků. Tesknou všech lidí in extremis. Šašky vlastního smutku a bolesti. Sentimentální srdce poetů, znavené Hamlety, obracející svět na ruby sžírávou ironii a bodačními paradoxy a aforismy. Jejich trpké polopravdy. A nebo laskavou, soucitnou a duchaplnou veselost ti-

ché, klidné, zmoudřelé ironie a projasněné melancholie, na níž spočinula sladká tíha všech pochyb, která odzbrojuje každou strohou vážnost a přísnost, nalezájíc vždy dosti věci, které si zaslouží našeho úsměvu a dosti důvodů, abychom se cítili spokojeni, ano i vděčni:
Anatole France.

Pythagoras řekl, že život je divadelní sál: vstupujeme tam, diváme se a nakonec odcházíme. Ano, zajisté: ale opomněl podotknouti, že nám tuze záleží na tom, co se na jevišti hraje. Přáli bychom si asi všichni, aby se tam hrála nějaká zatracená komedie, blázivá kašpárkovská fraška bez bodavé jizlivosti, čistý výkvět veselosti, abychom opouštějíce toto divadlo světa, nesmírné Divadlo Rozmanitosti, kde jsme ostatně nesměli zůstat pouhými nezúčastněnými diváky, na cestě do podsvěti, mohli si s upokojením říkat: to jsme se důkladně nařehtali, a aby při vzpomince znova a znova se nám otřásala bránice. Nuže, je na moderních báscnicích, kolportérech radosti, aby učinili z poesie pestrou a jarou harlekynádu citů a ze života báječný karneval.

Lidový humor, anekdoty, které slyšíte vypravovati, jsou dnes zcela jiného rázu než před sto lety, ba než před válkou. Podstoupily ve svém charakteru i ve své struktuře hluboké změny, navozené transformací kolektivní duše pod vlivem sociologických a civilisačních faktorů. Vtip má dnes zcela novou příchuť. Zostřil se jednak a jednak nabyl téměř obludných proporcí nehorázného NESMYSLU. Vedle intelektuelních vtipů, jež jsou vytříbeným a mrštným šermiřstvím paradoxů, vybuchují nejen v kabaretech, cirkusech a na poutích, ale i na dlažbě ulic hrozitánské nápady, naprostě nelogické, idiotské a peprné. Pepické rozpravy pod maskou clowna. Kde se vzaly nové

verse a druhy vtipů, nové formy humoru, které tak dobré a neodvolatelně účinkují na nervy lidstva, a které se zcela shodují s formami nového umění svým principem záporu konvenční logiky, metodou náznaku, šifry, překvapivosti, zkratky, principem vzdálených a rychlých asociací, svou stručností, a hlavně svým nesporným bezprostředním fysiologickým efektem, který je tu zjevně vydatnější než kdekoli jinde? Není pochyby, že žargon moderních anekdot a vtipů je silně ovlivněn clowneriemi cirku a kabaretu, pošetilostmi lunaparku a nadsázkami filmových grotesek. Jak barvitá je tato řeč lidového humoru a předměstské imaginace, kolik ryzich básnických hodnot je v jejím metaforickém květenství, v metonymiích a synekdochách, v opravdu tropické řeči pepické a apačské hantýrky, která je nevyčerpatelným reservoarem výrazných obratů a slov! Její anekdoty vyznačují se dokonalou identifikací formy a obsahu; anekdoty, v nichž leckdy není příběhu kromě básnického manipulování řeči a jejichž hodnota a působivost tkví jen v čiperné slovní akrobatice. Nelekejte se, prosím, je tu lékárna! Slovo pepické hantýrky má svou samorostlou strukturu, neodvislou od představy či naturálního objektu. Je to svobodná slovesná tvorba, nikoliv pouhý slovní přepis skutečna. Neologismy a udivujici rčení lidové řeči, kypící metafore a aktivní imperativy a vokativy úžasně barvitých nadávek, tot samorostlý, pouliční „zaumný“ jazyk. Na Montmartru se říká hotelierovi marchand de sommeil (prodavač spánku), Košíře vynášly nadávku: Ty monolite až k smrti blbej! Květy tohoto zeleného jazyka, argotu, rostou spontáně z empirie, prožívané a chápáné bezpředsudečným názorem. Vedle toho aktuální civilisace, poskytujíc světu ustavičné novotvary, zúplňuje chromatickou škálu smichu, ježto všecko civilisační dění, i heroismus, má svou ukrutně komickou stránku, je profesionelní komikou svého druhu.

Moderní smích rozezučuje všecky struny dobře stavené duše.

Mezi anekdotami, které dnes slýcháme nebo čteme, jsou některé krásné a emotivní jako nejlepší básně. Mezi moderními básněmi, které dnes čteme, bývá tu a tam některá neobyčejně podařeným vtipem. Dovolte, abychom uvedli příklady:

A.: V co věříte, příteli? Věříte v Boha, Tvůrce Všehomíru?

B.: Jak bych mohl věřiti! Jsem natolik ale spoň filosofem, abych věděl, jak vznikl svět a jak je uspořádán, že není v celém vesmíru ani místecinka, kam by se mohl ukryt nebohý bůh! Nebyl nikdy ve vesmíru a encyklopedisté jej vyhnali i z lidské mysli: dik jim, že zjednali jasno.

A.: Věříte tedy snad v lidskou duši a v její nesmrtnost?

B.: Nevěřím v nesmrtnost duše z toho prostého důvodu, že nevěřím v duši. Pitvají člověka a nikdy duši nenajdou. Není, leč pohyb organické hmoty. A nesmrtnost? Ani hvězdy nejsou nesmrtny. Jediná věčnost je věčnost přeměny a věčnost zániku.

A.: Snad nejste přece nadobro nihilistou: věříte v ctnosti a v účel lidského života, není-liž pravda?

B.: Nevíme nic o účelu života a nedovíme se o něm ničeho: neexistuje tedy pro nás. Ctnosti jsou fráze, které jsme si vytvořili, prázdná jména...

A.: Snad věříte tedy svému svědomí?

B.: Jak může svědomí mít rozdohující cenu, když ctnost je pomyslná? Ostatně, vědomí je jen troska, vyčinivající nad hlubinami podvědomí, a to neovládáme my, nýbrž ono ovládá nás.

A.: V co tedy, člověče, vlastně věříte?

B.: Já věřím, že třináctka je neštastné číslo!

Není to moderní báseň v prose? co na tom, že anonymního původu, jako skoro všecky anekdoty? Není to právě tak krásná piesa, jako ona první perla z Baudelaireových „Malých básní v prose“, kde cizinec, neznámý a záhadný, je tázán, co miluje? Nemiluje ani vlasti, ani boha, nemá ani lásky, nic, nic, miluje jen ta oblaka tam v dálce . . . Snad dokonce předčí tato drobná anekdota Baudelaireovu báseň ostrou a výraznou pointou, dýšic skepticismem, jenž je pln humoru. Mallarmé napsal „Anekdoty čili básně v prose“. Jsou vznešeně smutné ve své výsostné, klidné eleganci. Všichni znáte veselá čísla z Nezvalovy „Pantomimy“, z jeho baletů a ostatních sbírek básni, lyrické anekdoty Seifertovy z knihy „Na vinách T. S. F.“. Oba básníci nakreslili masku smíchu na tváři české básnické Musy. Čli jste grotesky Max Jacoba z „Cornet à dés“ a z „La Défense de Tartuffe“, Birotovy „Kapesní a každodenní básně“, i vás nakazil ohromný Apollinaireův smích! — Lidová veselá mysl vytváří také anekdoty, jež jsou mocnými básněmi. Jejich zrod není o nic tajemnější než zrod uměleckého díla. Jsou to jiskřici či ukrutné planety, které vykristalisovaly z mlhovin podvědomí a jimž slovesnou formu dala táz básnická energie, která kdysi rodila mythy, pohádky a pověsti. Zrození anekdoty a vtipu bylo by třeba analysovat a rozpozнат tak jako — zrození tragedie. (Zajímavé vysvětlení by tu přinesla studie Sigmunda Freuda: „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten,“ 1905). Zbaveny pout logiky a kausality, svobodné techniky slovní a syntaktické, pohybují se po světě v čiperných kotrmelcích, a smích s nimi. Nerespektuji naprostě ničeho, politických ani moralistních pověr, nemají na štěstí žádné tradiční estetiky a improvizují vždy nově a

jinak svou veselou krásu. Takové vtipy, žerty a anekdoty mají komiku nesmyslnou. Jejich absurdita, podávající dojem výstřední a básnické hry představ, a kombinace asociací jsou též podstaty jako absurdita snová. Jsou to vodotrysky a geysiry z podvědomí, surrealistické básně, které si dovolují největší impertinence a insolentnosti. Neuznávajíce totemy a tabu morální civilisace, operují bez ostychu prvky absurdnosti, tak přiznačnými pro moderní humor a jeho probuzenou fantasií, neboť v dnešním civilisovaném světě radia a elektřiny vyrostla absurdnost jako nádherný a přece nevzácný květ. Jsou ostatně (jak podotýká Remy de Gourmont) rozmanité způsoby, jak být absurdní. Absurdnost se mění podle století a generaci, dokonce podle ras, pohlaví, město od města, a zejména není naprosto totožná ve stavu živém a ve stavu tištěném, ve stavu přirodním a ve stavu uměleckém. Absurdnost Rabelaisova humoru je jiná než absurdnost filmových pantomim Chaplinových a jiná než absurdnost žertů na pražském předměstí.

Absurdní a idiotské vtipy jsou nutnou potravou inteligentního století. Toto idiotství není naprosto zjevem povážlivým nebo dokonce úpadkovým. Právě naopak: je to zdravá ventilace přetopeného mozku, desinfekce proti bakteriím trudomyslnosti a hmyzu existenčních starostí, výborná kanalizace úzkostí a chmur. Vitaminy, obžívající naše psychické zdraví. Mašina na spalování sazí a smeti. Hloupost, tot prý nejvyšší schopnost být šťasten. Je třeba chvílemi být oddán pošetilosti, je třeba chvílemi zakoušet štěstí, nejvyšší velebnou spokojenosť, žít „na vrcholcích radosti momenty naivní a svobodné veselosti“. A veselí takových vtipů není ledajaké umění:

— Co je to lav?
? ?
— To je chyba tisku. Má být: lev!

A nádherné umění náhod, skutečné chyby tisku, jež jsou bezděčnými a přece dokonale výbušnými vtipy. Nedávno jsme čtli v milostné korespondenci malého oznámvatele novin, že kdosi „hledá touto cestou drožku svého života“ . . . Náhoda, již využívají vtipy, doveď sama o sobě otevřírat hlubokou propast směnosti. Ve století aviatiky příznejme, my hlasatelé konstruktivismu, odpůrci libovůle a nahodilosti, že náhoda v oblasti komiky je velikým umělcem a svrchovaným tvůrcem. Dovede zosnovat události, jež vypadají jako dějový kuplet filmové grotesky. A přece mnohé bezděčné přehmaty (Fehlhandlungen, actions manquées) prozradí psychanalytikovi mnoho o zlobě, potlačeném chtíči a vůli podvědomí.

Na komice náhody založil Marinetti své divadlo překvapení „Teatro della Sorpressa“ a clowni dovedou dovedou z ní systematicky těžiti. Komika bezděčnosti individuelní i kolektivní byla by zajímavým pozorováním pro psychanalytiky. Tak zv. smysl pro humor, tento tak neurčitý pojem charakterologie, je možná z poloviny smyslem pro využitkování spontánních energií a potencií, které jsou v náhodách a bezděčnostech. Komika jako bezděčný lapsus logiky. V každé serii je vždy dosti místa pro nepředvidané, mezi nejpřesněji vypočtenými skutečnostmi může se vesele nebo tragicky uplatnit náhoda: je skrytou irracionalitou dění, hlubokou excentricitou, podvědomím života a hmoty. Žádný výpočet a žádný mechanismus ji nevyloučí. Vypočítáme vše, co se dá vypočítat. Zmechanisujeme vše, co se dá zmechanisovat. A tu postřehneme, co vypočítat a zmechanisovat nelze. Byla to nahodilá setkání, jež vznikla nové metafore a nové vynálezy. Náhoda zahránila asi právě tolík životů a hodnot, jako jich zahubila, bývá šťastná i neštastná, komická či tragická, což znamená, že je amorální, mimo dobro a зло, jako všechno tajné podvědomí života.

Psychologie a psychanalýsa komiky není úkolem téchto rádek. Také filosofie humoru bude musit být teprve napsána: bude to patrně něco jiného než Bergsonův „Smích“. Je ostatně možno se přít, jestli filosofie legrace je vůbec ještě legraci, nebude-li velmi vážná a smutná. Ve smíchu, jenž je výsadou lidského rodu, není vlastně nic lichotivého pro lidstvo: za výsměchem skrývá se krutost, za úsměvem nihilismus. Smích je pěna vlnobití života a jako pěna mořských vln je hořký: je to pěna podvědomí o slaném základě. Perli se a šumí, ale je v ní také hořkost! Ale legrace je filosofii mládi světa, jež chápe svět jako legraci a nic.

— Tahle hůl se mi líbi, ale je mi trošku dlouhá.

— Tak vám ji můžeme dle trochu uříznout.

— Vy hlupáku, proč byste ji řezal dole, nahore je mi dlouhá!

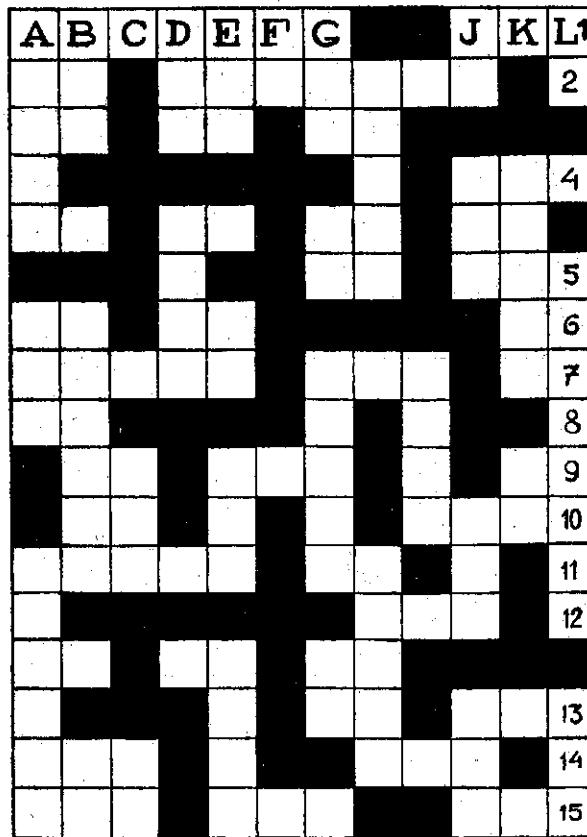
— Co to máš sbaleného na zádech?

— Padák.

— Cožpak létáš?

— To ne, ale padám.

Bez konce byla by řada vtipů, které možno pokládati za chef d'oeuvry. Existují ze všech oborů a ve všech oblastech. Nádherné hříčky slovní, calemboury a galimatiáše, hříčky početní, hádanky o nic méně záhadné než tajemství života. Dnešní mysterium, které ve starověku se hlásilo tajemnými znaky geometrie, posedá dnes lidstvo ve formě křížovek, jejichž osnova pro zrak, vychovaný abstraktním malířstvím, neplasticismem či



Americká křížovka — Mots croissés
(Srovnej s přílohou čís. I.)

suprematismem, byla by často šťastnějším a více uklidňujícím požitkem, než obrazy Mondrianovy, Doesburgovy, či Malevičovy, kdyby nepodněcovala, nevydraždovala a neštvala zvědavost, útočící s bojovnou vášní i lstivou strategii na brány tajemství, skrytého v těch bílých a černých čtvercích, a tak ony geometrické obrazce, mající do sebe božství integrální geometrické harmonie, lahodící modernímu duchu, jsou přičinou nervosně bezesných nocí: 8 písmen, kinohvězda?

Existují anekdoty a vtipy technické, umělecké, tovární, školní, filologické, politické, žurnalistické, hebrecké, astronomické, námořnické, přistojné i nepřistojné, erotické i pijácké, bez konce je jich. Pro všecky barvy moderní sensibility, pro všecky tvary aktuálního všedního i svátečního, materiálního i psychického života. Jejich smích se rozléhá jasně nad našimi nevšedními dny a nevšedními nocemi. Slyšeli jste jich bezpočtu a naposled muž, který se směje, ztichl, neboť mu přiskošlo něco strašné k smíchu. Konduktor ve vlaku evakoval zuby jízdenky, neboť ho záblo. Protinožcům nezbýlo, než choditi po hlavě či po rukou. A strážnici vyběhli prchajícímu zloději v ústrety. Byl zasažen osmnácti ranami, na štěstí byly z nich toliko tři smrtelné.

Bыло бы тřeba sestavit antologii anekdot, vybraných komických básní, ale nebyla by nikdy náležitě úplná. Je na čtenáři, aby doplnil tyto stránky jako ilustracemi nejkrásnějšími anekdotami, které zná. Jsou vždy nové a nové, ještě a ještě krásnější.

Charakter moderního humoru je **dada**.

hyperdada

Po dadaismu počne se teprve svobodný běh fantazie, který bude více dada než aktuální hnuti — napsal André Breton. Myslil svými slovy patrně na surrealismus, který přišel záhy vystřídati uměleckou anarchii dada. Ale my chceme zde témoto slovy uvéstí cosi, co nazveme „**hyperdada**“, nebo „**surdada**“, cosi, co je více a podstatněji dada, než dadaistické literární hnuti; totíž dadaismus vzdálený literatury a vyrůstající z pohybu a děje aktuálního života. Surdadaismus, hyperdadaismus toho druhu a smyslu, jak jsme jej měli na mysli, když jsme v předešlé kapitole definovali charakter moderního humoru jako dada. Vskutku v dnešním životě, daleko mimo literaturu a umění, vyrůstá cosi, co můžeme nazvat dada a chcete-li: naddada. Tak jako jsme označovali zjevy a skutečnosti, které neměly nic, nebo tuze málo společného s poesii Byronovou, Hugovou, Lamartineovou či Máčhovou romantickými: jako jsou horské krajiny s vodopády, měsíčním světlem a zříceninami romantické, jako je romantická stará Praha nebo Tábor, (a zároveň, uvidíme, je obě dadaistické), jako jsou romantické určité osudy a povahy, tak můžeme jiné skutečnosti, zjevy, případy a události pokládati za dadaistické.

Lze často usvědčiti dadaismus, jenž chtěl proven-tilovati zatuchlý a plesnivějící umělecký svět a vysmý-čiti pavučiny literatury, jako hnuti nevylečitelně literární. Při tom však nelze opomenouti k jeho dobru vé-sti v evidenci všecky případky, kdy dadaismus přestává být pouhou literaturou. Jistě že mnohé dadaistické vtipy a žerty byly jen úzce literární. Jistě že dadaisti-cký humor byl převážně literárním humorem. A ježto takový humoristický duch mívá obyčejně sklon k nudě a melancholii, není divu, že se později oddal surreali-stickým a mediálním šílenstvím, že dadaistická bez-hlavost byla vystřídána šíleným pokřikem zoufalé sur-realistické revoluce. Ale o to nám zde nejde. Vymizel-li dnes dadaismus — byf ne tak docela — z literatury, žije, vybuchuje a perlí se jeho uličnictví v životě.

Ani tam, kde je dadaismus nejčistší literaturou, kde svou skepsi k slovesné násobilce, k slovníku, k ma-teriálu, svou devalvací slova, navodil a umožnil důležitou slovesnou reformu a obrodu, ani tam na štěsti ne-zůstal vždy jen a jen literárním. Ani tam nezůstal pouhou literární tvorbou. Dada, jsouc bez uměleckých pretensií, prosto sakrosanktní a slavnostní domýšli-vosti umělecké, vyznávalo životně a s elánem humbuk a bluf. Nehorázný optimismus blufu, jediný možný op-timismus u těchto zarytých skeptiků, objednali si da-daiště asi z U. S. A. od svých new-yorských kolegů: je to optimismus hodně yankeeský. Dada prostě chce, aby člověk, válkou zdrcený a vysílený, dobyl si zase trochu veselosti a soudí, že by se mělo pokračovati v získávání ji. Třebasže prohlásili dadové za největší omyl všecky napsané básně, přiznavše jedině kavárenskému žvastu oprávnění jako „ústnímu podání“, které se tak shoduje s biblickou tradicí, zachovali si přece něco přirozené záliby v básněni, to asi ze sportu, a neberme jim tento neškodný a hygienický sport ve zlém. Louis Aragon napsal tuto báseň:

SEBEVRAŽDA

A b c d e f
g h ch i j k
l m n o p q
r s t u v x
y z

(Z francouzštiny přeložili T. Garell a Jaroslav Seifert)

Tato báseň, která uvádí nás až k prazákladům všeho písemnictví, krásného i ošklivého: k písmenům, báseň, kterou bychom mohli třeboš pokládati za chvalozpěv k poctě Kadmově, starověkého vynálezce foinické abecedy, tato báseň se zjevně sama sebou nevysvětluje a přece má asi nějaký smysl. Mohli bychom ji u-véstí jako dokument, svědčící o krizi básnického ma-teriálu, slovníku a slova. Na tomto místě chceme k ni podat výklad. Podložme těmto řádkům smysl, ačkoliv ho nemají, jak je patrnö při prvním pohledu, tak jako se podkládá smysl a výklad Homerovi, ač je mu cizí. Činíme tak ostatně jen proto, poněvadž se domníváme, že náš osobní výklad bude této básni ke eti. Nuže: dejte rozrušenému člověku přetřhnout namočený papír a je po vztek. Dejte sebevráhovi přeříkat abecedu: směšnost, situaci směšnost, paradox, bláznovství, da-daišmus tohoto počínání daji vypadnouti revolveru z jeho ruky.

Takový dadaismus je reakci vitality proti zhoubě. Hubí vše, co ničí život v jeho volnosti a rozvinu. Hu-mor vybuchuje v prekérních situacích, a řekli jsme, že charakter moderního humoru je dada. Jestliže Bergson definoval humor jako obranu života proti zmecha-nisování, můžeme obdobně říci, že dada je záchrannou života proti sebevráždným maniím filosofie a hla-domoru umění.

Dada v životě, životodárné hyperdada, svěží a os-věžujici elixír, volný běh fantázie, která je více dada

než ono literární hnuti — toto dada je nesmírné a mnohotvárné, zrovna tak mnohonásobné a mnohotvárné jako životní romantika — je prostě projevem životní spontánosti. Literární dadaismus a surrealismus, tot projev duchovního neklidu, těžké krise, nervosy. A ono životní dada? Zde klademe s Nietzschem otázku pro psychiatry: nervosa zdraví, mládí a nadšení? A nebo humor na zříceninách?

• Dada jako útok proti nudě. Dada jako výstřelek tisněné vitality. Dada jako důležité umění smíchu. Dada jako energická sebedůvěra života, čelící nudě, jež je tím, co se psychologicky zve „Minderwertigkeitsgefühl“ a „Minderwertigkeitssymptom“. A dada jako přímý produkt této nudy.

Dada jako sloh bezeslohouvé doby; v tom smyslu říkali dadaisté, milovníci paradoxu, že normální lidé jsou dada, ale dadaisté že jsou proti dada. V tomto ohledu je repertoár dada na zeměkouli velmi obsáhlý a zejména hojně jsou jeho poklady v naší milené vlasti, ovládané Kocourkovem.

Všechn snobismus a puritanismus je dada. Vše-sokolský slet je dada. Destinová, zpívající sokolíkům na vyšehradské skále, je dada. Architektura Riunione Adriatica v Praze je dada. Katedrála Vasila Spalašeného v Moskvě je dada. Kostnice v Sedlcích je dada. Anglická tradicionelnost je dada. Památník Odboje je dada. Politika Viktora Dyka je dada. Dr. Karel Kramář je dada. Československý fašismus je dada. Peroutka literární kritik je dada. Vatíkán je dada. Volná myšlenka je dada. Modernost „Tvrdošíjných“ je dada. Mrakotinský monolit je dada, atd., atd.

• Slovo „dada“ opisuje a označuje tu komickou nesmyslnost, bláhovost, nepatřičnost, nenáležitost, směšnost, která pochodi z nepřiměřenosti. Bezdečnou absurdnost toho, co chce být seriosní, hlubokomyšlné, majestátní, vznešené, patetické, nádherné, učené a bohorovné, a čemu, dík nějakým vnitřním poruchám moz-

kového atmosferického tlaku, dík neschůdnému myšlení, dík neosvícenosti, se to nedáří. V tom smyslu lze opravdu mluvit na př. o dadaistické architektuře, totiž označiti historisující a dekorativní architekturu, bez vkusu, logiky a rozumu, bez zdravého smyslu, přičíci se všem konstruktivním zásadám racionalní stavby, za dadaistickou. V tom smyslu mohli jsme českou uměleckou kritiku, rovněž podivuhodně prostou vkusu, soudnosti a intelligence, označiti za dadaistickou. V tom smyslu sluší se označiti filantropické kroužky, Armádu Spásy, abstinentní spolky, naše umělecké korporace, veterány, ostrostřelce, selské jízdy jako dada. Označivše je jako dada, nejsme již ani vázáni proti nim bojovati a plýtvati energií: vždyť si nezasluhuji než našeho neútrpného výsměchu. Nedivte se, že v tomto smyslu prohlásili se dadaisté za protivníky dada.

Jak životným hnutím je dada, vidíte z toho, že je tak trochu všude, pod nejrozmanitějšími útvary. Je v jádru bodrého lidu.

Dovolte ocitovati zde úplně a autenticky připis, který nedávno došel do advokátní kanceláře dra. E. P. a který jsem dostal v opisu. Málokdo věří v jeho autentičnost, neboť vskutku je to dada neuvěřitelného rozsahu. Zdůrazňuji, že mohu jeho autentičnost doložiti svědectvimi: ostatně, kdo byl by sto padělati takovýto dopis? Je-li těžko věřiti v jeho strašlivou humorou absurditu jako bezděčnou, je ještě méně pravděpodobno a myslitelné, že by mohla být vědomou konstrukcí. Skutečně, tento dopis nemí podvržený. Nuže:

„Jelikož mi bylo poškozeno v mém těle p. dr. F. Ch. . . urolog. operátor v Praze byl jsem u něho, aniž by se mě ptal co mě schází. Ptal jse mne kolik mně jest roků, když jsem mu řekl 70 hned si sedl a psal odkud jsem co mám za zaměstnání řekl jsem mu krajčí abych svílknuhl kalhoty

abych se ohnul do zadnice do těla mně douknul jakýsi otravující přemět že jsem to hned v těle pocitil. Nyní mě řekl že musím jít k panu Doktorovi a když jsem se ho ptal proč povídal že mně bude bolet břicho a že mě musí odbírat moč. To jsem hned věděl že jsem k němu neměl chodit že to dělá k vůlky vědě následky přišly záhy jelikož mě dal také prášky abych se přesvědčil posipal jsem chleba a dal jsem to králikům sežrat a oni do rána zcepenešly. Do týdnu se mi vyrazila na tvář žížala a že už byla hodně dlouhá. Šel jsem k panu Doktorovu T. a ten mě žížalu ustříhá za týden na to mě opět ta vyrostla že jsem musel opět němu dojiti. Též na ramenách v týle mě to štipalo a pocitoval jsem opravdu v těle bolesti. Na to jsem byl v Praze a při zpáteční cestě u Čelakovic jak se srazily ty vlaky hrůza hrůzoucí to bylo když mě tříšky okolo obličeje se šmejkaly a postrani prkna padaly. Nyní jsem přišel u Čelakovic mezi prkna že mě tisnily do těla do těla jak jsem se vyprošťoval praskaly mě jako žily v těle, při dalším namáhání jsem pocitoval tak jako kuličky na zádech rázem mě to vyhodilo že jsem se ocitil na poly vlak sjel z kolejí dolu. Když jsem přišel k sobě tak jsem byl na poli v blátě a měl jsem nohy pochroumaný tak mě odnesly dva vojáci nahoru do vlaku v Nymburce ve špitále páni prýmaři mě prohližely pan prýmař říkal ty vysítě že prý mám to pojmenoval jako pavici ptal se mě jestli vim co to je že prý je to opičák to jsem věděl hned na co to řekl jelikož v kříži jsem to měl spuchlý ptal jsem se na večir pana Doktora co s tím miněji dělat, říkal že se to musí otevřít to jsem řekl hned že se nedám rezat jeptišky mě nutily zvláště paní Abatyše že prý mám otravu krve žádal jsem raději že půjdou do domácího ošetřování vařil jsem si mořckou cibuly tak že se

ta opuchlina ztratila pročež se obracím na slavný soud a slavnou Polici aby mě ochránily abych ne-přišel k soudnímu pytvání co by si na mě vzal pan Profesor, kdybych byl tak smělý a výčkal ho abych mu také nepoškodil na jeho těle jako ta žena nevěrnému mužovu nastříkala mu žiravinu do očí žádný soud by se mě nemohl divit a od-soudit když s určitostí vím, že mě ublížil to mohu odpřísáhnout před ukřížovaným co je zde uve-denno stálo mě to moc peněz za flastryle. Pan Dok-tor T. je rozumný pán zajisté by mě rád vyhověl ale nemůže. Moje vysvobození bylo že ty prkna ten aparát v kříži rozmačkaly jinak bych již mr-tev.
(Podpis).

Nuže, není to nejčistší, stoprocentní dada? Ani Huelsenbeck, ani A. Breton, ba ani M. Rutte či A. M. Piša by nesvedli takovýto nesmysl, třebas že si jejich, v té věci osvědčených schopnosti vážíme. Není to dobrodržné a naivní „nejskromnější umění“, prostoducha poesie. Není to směšné svou naivností, ale svým da-daismem. A ostatně, není-liž ono „nejskromnější umě-ní“, lidové verše, lidové malůvky, obrazy z pouti, panoptik a kolotočů, dada? Tyto idiotské malby, k nimž vyznal svou lásku Rimbaud, působí dnes neodolateLNě dadaisticky. Zajisté, i sám Henri Rousseau jeví se nám také dnes poněkud dada, asi tak dada, jako jsou dadaisticke staré vysoké velocipedy a první neobratné lokomotivy, auta a aeroplány, a jako jsou dada středo-věcí a přirozeně i novověcí primitivové.

Bylo by třeba abonovati se u nějaké novinové vý-střížkové kanceláře, abyhom mohli si pořídit sbírku dokumentů všešvětového dadaismu. Denodenně je na-cházíme ve všech rubrikách novin, ve sloupcích vnitropolitických i zahraničních zpráv, v denní kronice, v obrazech ze soudních síní, a našly by se i v rubrikách národnostopadářských. Tento dadaismus, někdy

tragických a vzrušujících následků, nadpřirozeného charakteru, je opravdu nesmrtelný. Je věčný jako božství a jako lidská hloupost. Přečtěte si některé výstřížky z novin:

KÁZÁNÍ PŘED SHROMÁŽDĚNÍM S. N. Sekretariát Společnosti Národů pozval, podle „Vossische Zeitung“; arcibiskupa upsalského Soederbloma, aby pronesl kázání před shromážděním S. N.

(A co byste řekli a co byste si pomyslili, kdyby exekutiva Kominternu vyzvala nějakého ruského popači patriarchu, aby kázal před zahájením kongresu? Ale Třetí Internacionála na štěsti není dada.)

OPILÉ DAVY NA RÝNĚ.

K ztroskotání lodi s nákladem vína. — **Tři osoby zemřely otravou alkoholem,** **pět osob bylo zpitými davu ušlapáno.**

Z Kolina nad Rýnem 8. července. Případ ztroskotání lodi s nákladem vína, při kterém davy obyvatelstva se zmocnily sudů a víno vypily, jest přísně vyšetřován. Počet osob, které podlehly otravě alkoholem, není dosud přesně zjištěn, podle konstatování lékařů nastala smrt u pěti osob tím, že po vypití velikého množství vína klesly k zemi, byly opilým davem pošlapány a utrpěly smrtelná zranění. Nejvice oběti jest z kolinského předměstí Niehl, kde obyvatelstvo se zmocnilo dvou sudů o obsahu asi 1000 litrů, přicházející si pro víno s konvemi a jinými velkými nádobami. Z části odnášely si davy víno domů, z části pily hned na břehu, kde v noci leželo přes 200 opilců, mezi nimi i děti. Docházelo přirozeně k pustým výtržnostem a hnusným výjevům, při nichž musila zakročovat policie. Do městské nemocnice v Lindenburgu bylo dopraveno 12 opilců, kteří po plných 24 hodin le-

želi v naprostém bezvědomí. Jeden z nich zemřel. Podle zprávy kolinského policejního ředitelství bylo prozatím zjištěno, že otravou alkoholem zemřely celkem tři osoby, a sice jeden železničář a dva dělnici. Zbytky vína, které byly nalezeny u těchto otrávených, byly podrobeny chemické zkoušce a zjištěno, že víno bylo zcela čisté, bez jakýchkoli škodlivých příměšků. Bylo to mladé moselské víno z loňské úrody. Pověsti, že víno bylo otráveno, nejsou správné.

A jaké dadaistické alkoholické zprávy přicházejí čas od času ze suché Ameriky!

Bez konce byla by řada takových dadaismů, krutých orgií nevyvratitelné pitomosti, hrůzného šílenství, strašlivé opilosti a těžké zaslepenosti. Takové dada je komedií i tragedií nesmyslnosti všeho počinání tohoto světa, jež jediná Revoluce, rozliv druhé potopy, bude sto odplavit. Literární dada bylo těžkou krizi literatury. Světové dada je znakem těžké krize světa, děckem nezdravé životní atmosféry, symptom nějaké nebývalé zrůdnosti. Nejen že toto dada je zjevem buržoasního života a světa, ale buržoasní svět a život je zjevem tohoto dadaismu. Bezhlavý společenský stroj, jenž po léta jde na prázdro, jenž ničí hodnoty a krásy, strašlivý moloch kapitalismu, je dadaistickou nestvárou. Nuže, jsou-li noviny obrazem tohoto světa, jeho kolektivní duše, je pochopitelné, že budou takovým sborníkem dadaistických případů. Nikde nesetkáte se s tak naprostým a názorným obrazem tohoto těžkého případu světového dadaismu, vleklé paralysy ducha, jako v časopise Armády Spásy, který doporučuje se čísti jako list hrozitánského humoru.

V „Nouvelle Revue Française“ vede André Gide kroniku denních zpráv. Otiskuje tu výstřížky z novin, podávající zvláštní, sensacionelní a přiznáčné zprávy, v nichž se zrcadlí tvář doby, fragmenty moderního ži-

vota. Hledá v těchto úryvcih z kroniky dnešků svědecké doklady pro charakterologii moderního světa. Philippe Soupault, jenž je přesvědčen, že moderní poesii, dík objevům Baudelaireovým, Lautréamontovým, Rimbaudovým a Apollinaireovým, podařilo se přetnouti pouta všech tradic, vybaviti se z jakéhokoliv vlivu literárních škol minulosti, zdůrazňuje, že přece lze v dnešní, dadaistické a postdadaistické slovesné tvorbě konstatovati vlivy, sice naprosto neliterární, ale přece ne méně účinné: je to vliv kriminalistické a detektivní literatury, takového „Fantômase“ (a opravdu, toto není literatura a slovesné umění), a vliv Různých zpráv z novin. V těchto „faits divers“, jakož i v oné kolportážní literatuře najdeme snímky živé reality, záznamy hříček přírody a hříček života, údivné a někdy přímo zázračné průhledy mezi střídáním dnů a noci, včerejšků, dnešků a zítřků na naší planetě, fantastiku události, fantastiku dnešního života a fantastiku dnešního člověka: boj o petrolej, o kaučuk, o Činu, horečku bursy a napjatost mezinárodních konferencí, tempo sociálního života, jeho intermitentní revolty, — zprávy ohromující, nevyslovné, čarodějně, vydraždující nervy, záznamy z nomadické, akrobatické a skrytými proudy podemleté pevniny, nedefinovatelné mysterium přítomnosti. Kronika „faits divers“, zapisující čáru osudů, a kronika sebevražd, jejichž příčinou je nejčastěji bursa a nuda, pestré osudy lidí tohoto světa, zhuštěné na několika řádcích novin — ukrývající často do sebe zvláštní poesii našich dnů, ukazují graviční centra soudobého dění a vyznačují se časoepičností, neočekávaností a osudovou nesmyslností v pravdě dadaistickou. Vizte tyto malé ukázky faits divers, repotáž všesvětového dadaismu:

*KOZEL ZAHRADNÍKEM. Inspektor tajné policie v Chicagu, jenž byl považován za úředníka neobyčejně svědomitého, byl včera zatčen pro po-

dezření, že v červnu sorganisoval útok na vlak z Chicaga do Saint Paulu, při němž lupiči zmocnili se 1.000.000 dolarů.

*FAIRBANKS KOCOUREM. Na policejní strážnici v Hradci Králové přiběhla před desátou na večer jakási žena, celá udýchaná, a zděšeně oznamovala, že po střeše na jejich domě čp. 133 na Velkém náměstí chodi zloděj. „Právě teďka shodil na ženské, co povídají na chodníku, kus zdiva, jak se chytal zdi.“ Hned tedy vydala se dvoučlenná polic. hlídka na honbu za zlodějem. Zatím dole už shromáždil se hlouček, jemuž ostatní postrašené besednice vykládaly o zloději a kusu zdiva. Policie vystoupili na střechu a světlo jejich elektrických svítílniček putovalo, sledováno jsouc dychtivě rostoucím davem, daleko po okolních střechách. A hle — dav dole viděl zcela určitě! — jakási postava kmitla se od kraje střechy, několika skoky přenesla se kolem komínů, neváhala vrhnouti se znovu ke kraji střechy, takže davy dole v hrůze a údivu nad obratnosti a nadlidskou odvahou neznámého gymnasty zavzdychly jediným: Aach! Ale nebyl to Fairbanks, byl to jen světlem lampiček splašený černý a záletný kocour.

*PENĚZOŽRAVÝ SLON. Oznamuje se z Bratislaví, že ředitel cirkusu, jenž byl nucen na okamžik se vzdáliti od svého pracovního stolu, spatřil, když se vrátil, slona ze svého zvěřince, jenž se právě klidně pásl na bankovkách, rozložených na stolku a pohltil z nich asi dvacet tisíc korun.

*ZAZRAČNÉ DÍTĚ. Lékaři v londýnském sanatoriu Padigton dohadují se marně původu a povahy zvláštní nemoci mladého chlapce Williama Conzense, která mu dovoluje psátí toliko pozpátku.

*ZOUFALEC. Londýnský strážník, konající službu na nábřeží Temže, spatřil jednoho zoufalce,

jenž právě skočil do vody. Strážník nemohl mu přispěchat na pomoc, ježto nedovedl plavat. V rozčleni vytáhl služební revolver a namířil na nešťastníka, jenž se již potápěl, s pohružkou: „Nevylezete-li ven, vystřelim!“ Sebevrah se na ta slova ihned vzchopil a doplaval rychle zpět ke břehu.

* PRÍBEH PETI HŘEBŮ. (Z časopisu Armády Spásy.) Do jedné suširny chmele přišel důstojník Armády Spásy. Mluvil s majitelem a hned se ho otázal: „Dal jste své srdce Bohu?“ Muž byl úplně překvapen, ale nechtěl se vydati Bohu, ačkoli důstojník o to velice usiloval. Když musil odejít, poklekl důstojník a modlil se za spásu onoho muže, který byl zřejmě dotčen. Teprv za několik dní se vydal Bohu, poněvadž nemohl jinak; tak mocně cítil se přitahován láskou Boží. Ihned zatloukl pět hřebů do podlahy, na místě, kde se důstojník za něho modlil.

* VESELA SMRT. Mr. J. Chatfield navštívil v Londýně kino, kde se hrál film s Charlie Chaplinem. Mr. Chatfield se tak strašně smál, že upadl do bezvědomí. Byl odvezen záchrannou stanicí a za několik minut, neprobrav se již k vědomí, zmřel.

* HRA OSUDU. Inženýr William George Burrow, jenž nedávno vynalezl systém automaticky současného, kolektivního, bezpečnostního zavírání dveří vagonů, vypadl v noci z jedoucího vlaku, kde byly špatně zavřeny dveře a zabil se.

* VZPURNA MRTVOLA. V Litterocku ve státě Arkansas, U. S. A., byl jakýsi F. Bullen odsouzen k smrti elektřinou. Po vykonání popravy byl prohlášen mrtvým a uložen do rakve. Zřizenci věznice odnášeli raket na vězeňský hřbitov, když tu uvnitř ležící mrtvola popraveného vyrážila viko rakve a vztýčila se. Hned konala se porada soudních a policejních úřadů, jež rozhodla, aby odsou-

zenec byl znova posazen do elektrického křesla a podroben ještě jednou popravě, která tentokrát se neminula s výsledkem.

Uvedeme ještě jiné případy z novin, otřásající a strašlivý dadaismus, hraničící opravdu až na surrealistický blázinec:

* KRASAVICE Z PRAŽSKÉ ALHAMBRY. V průjezdě snad největšího a nejživějšího pražského paláce, kde je umístěn prvotřídní hotel, divadlo, biograf a několik obchodních závodů, pozorovali lidé v paláci zaměstnání již několik dní nápadného muže s chatrným převlečníkem na ruce, který vytrvale od rána až do večera procházel ponurou chodbou Passage. Nápadný muž, který má vzezření i chování tichého blázna, chvílemi zastával se před rukavičkářským obchodem, občas zde poklekl, načež se položil na zem, libaje v horoucím zanícení práh obchodu, jehož vchod je těsně vedle divadla Alhambry a biografu. Šílené počinání tohoto muže si nedovedli vysvětliti ani obchodní příruči a dívky z vedlejšího holičského závodu. Teprve, když jednou vyšla z rukavičkářského závodu mladičká hezká dívka, před kterou se neznámý vrhl se na kolena, počinali vůkolní diváci aspoň poněkud chápati směšnou situaci, trapnou pro mladé děvče, které útekem zbavilo se dotěravce. Ale ani to ho neodradilo od jeho počinání a před obchodem se klaněl a vrhal na zem každou chvíli. Během včerejška stal se však středem pozornosti lidí vycházejících z biografu a před obchodem stálo k večeru mnoho lidí, kteří sledovali počinání nešťastného šilence-fetišisty. Jde pravděpodobně o tichého a přece nebezpečného šilence, který přivádí ve strach majitelku rukavičkářského závodu a její krásnou, mladičkou prodavačku, kte-

rá se stala fetišem člověka chorobného mozku.

* SVATOKRADEŽNÉ ŠILENSTVÍ. Ve Valencien-nes byl dělník na hřbitově náhle zachvácen výbu-chem šílenství. Svlékl se a jal se tančiti nahý o-kolo pomníku padlých vojáků ze světové války. Ostatní dělníci, zaměstnani pracemi na hřbitově, spatičivše jej, jali se ho napodobiti, a tak rozpoutal se kolem pomníku divý rej a bláznivý tanec. Po-licie, zpravena o tom případu, zatkla dělníky A. T., M. P. a P. L. i jejich spoluvinnyky.

* VRAŽDÍME SE JAKO VE SNU. Rodina p. XY. ve Varšavě našla časně z jitra svého otce v ložnici mrtvého, s rozevřenými tepnami, ležícího na lůžku v kaluži krve. Na nočním stolku byl po-ložen dopis chvatně napsaný tužkou, tohoto zně-ní: Měl jsem zlý sen. Zdálo se mi, že jsem spáchal sebevraždu. Když jsem se probudil, poznal jsem, že jsem to učinil skutečně.

Podobné historie, jako tyto citované z Různých zpráv, naleznou se, jak jsme podotkli, i v ostatních ru-brikách novin, zejména v rubrice „Ze soudní sině“. Zde bývají zaznamenávány případy, jejichž ohlas a vzru-šení, které mocně otřáslo současníky, hned tak nevy-mizí. Zprávy o přeličení s paní Grosavesku, která se zod-povidala v létě 1927 před vídeňskou porotou z vraždy svého muže a byla porotou osvobozena, psychiatrické rozboru a analýzy jejího případu — — toť vskutku cosi ze světa Proustova, z jeho Sodomy a Gomory, náraz života, jenž otevírá úžasné průzory do nejtem-nějších hlubin lidských duší.

Jako se hovoří o romantických charakterech a osudech, lze v témže smyslu hovořiti o charakterech a osudech dadaistických. V novinách, do nichž mi která-

si prodavačka v Marseilli zabalila nakoupené zboží, v neznámém provinciálním časopise jihofrancouzském, našel jsem útržek nějaké historie, otištěné pod čarou, ličici ryze dadaistický tragikomický osud, nešťastně směšný život:

.... poznal jsem takový typ, jaký zvěčnil ve filmu Chaplin. Byl to můj jediný přítel. Již v lavi-cích střední školy bavil spolužáky šprýmy, za něž byl vždy bezvýjimečně trestán. Zasypané kala-máře, prskavky, chrousty na niti? Vždycky byl shledán pachatelem on. Když byl propadl u matu-rity, našel místo jako zodpovědný redaktor humo-ristického časopisu. Druhý den na to, co tu na-stoupil svůj úřad, byl zatčen a uvězněn k vůli jakémusi ne právě decentnímu článku, který ne-četl, ale za nejž byl před zákonem zodpovědný. Jeho smůla byla neuvěřitelná a obveselující. Chřípka, žloutenka, strašlivá rýma s burácivým kýcháním ho navštěvovaly periodicky. Převezen do nemocnice při jakémisi úrazu na noze, byl omy-lem položen na operační stůl, kde mu rozpárali břicho. Zplešatěl následkem používání jistého toa-letního přípravku pro zesílení vlasů, jimž mu namazal hlavu kterysi slavný holič. Odvážil se jednou usednouti na křeslo v zubním ateliéru a zubní technik, náhle zešleveši, vytáhl mu čtyři stoličky dříve než tomu mohl zabrániti, a proná-sledoval ho až na ulici, třímaje zkrvácenou pin-setu. On sám se nikdy nesmál, ale jeho vzezření rozesmávalo druhé. Měl staženou tvář, přerývaná gesta, nemotornou chůzi. Když plakal, vypadal ještě směsněji. Za všech okolností choval se lépe než gentleman; bránil slabšího, respektoval přite-lovu ženu, platil čestné dluhy. Nevyplatilo se mu to. Byl proto považován za hlupáka a smáli se mu ještě více. A dospěl až k opravdu vysoké komice,

když obrán kapesním zlodějem, byl zatčen na místo toho kapsáře, jenž jej okradl, předán soudu a odsouzen. Přiznali mu podmínečnost odsouzení jen proto, že rozesmál soudi, kteří mu řekli: Nu tak jděte a neopakujte již své žerty! Jak by je mohl neopakovat?! Oženil se, byl bit a musil říkat, že je spokojen. Několik měsíců po tom, co prošel jeho městečkem marokánský cirkus, stal se otcem černého děcka. Viděl jsem ho, jak se prochází s tím malým černouškem. Celé město se smálo. A přišla válka. Osud chtěl, aby „komik“ byl v prvních řadách tragedie. V Charleroi, na Marně, u Soissonu, u Verdunu vyvolával smích ve nejsilnější bitevní vřavě. Rozesmál celou svou rotu, svůj prapor, kuchaře, majory, pluk, generála. A smrt sama mu připravila komický konec. Jeho tělo bylo výbuchem miny vrženo intaktní na vrchol stromu, kde, zachytivši se v směšné a neuvěřitelné pozici, vypadalo, jakoby se ještě groteskně svíjelo, a budilo smích. Pokud byla v zákopu jeho četa, nesmáli se přiliš, poněvadž znali jej za živa jako hodného a statečného muže. Ale když bylo mužstvo vyštipidáno, nově příchozí se řehtali od srdce. Stal se Julotem, Gugussem, strašidlem otce Dupauloupa nevázaných pochodových písni. Uschl a zmumifikoval se. Byl více než legrační. Kteréhosi zimního jitra jej pokřtili Footit, jménem slavného clowna. Neprátelská artillerie, zdálo se, jej respektovala, aby mohl probouzeti smích i ze zásmrtné existence. Byl sňat ze svého stromu až v prvních dnech příměří....

* Dadaismus, toť anarchistická a zničující revolta, která devastovala svět umění. Dadaismus opovrhli všechny přikázáními nyní existujících etických i právních,

filosofických i estetických kodexů a nehdal omluviti a ospravedlniti svou neposlušnost vůči vládnoucím morálním i estetickým normám nějakým novým podvodným náboženstvím a nějakým novým vysoustruhovaným světovým názorem. Mocně a vášnivě nenáviděl a negoval každý úmysl, autoritu a organisaci. Žil jen chaotickou touhou po absolutní svobodě inspirace, po absolutní odpoutanosti fantasie. Nežil ve světě výpočtů, bursy, techniky, ve světě elektrodynamického amerikanismu, ve světě Fordů, miliard a idiocie žvýkající gumu, ve světě válek a sociálních revolucí — žil v přeludu umělého vlastního světa, isolovaného vesmíru. Dadaisté rozvrátili umění. Ale nezrušili a neprekročili hranice jeho vesmíru. A revoluce v tomto vesmíru, takové revoluce v kavárnách a atelierech Montparnassu, jsou často bouřemi ve sklenici vody, sensací pro umělecké amatéry a zajimavostí pro Cookovy turisty, jež projíždějí v autocarech po ulicích XIV. čtvrti v Paříži. Ostatně umělecký svět byl dadaistický dávno před dadaismem. — — Před Montparnassem byl hlavním stanem bohémy Montmartre. A Montmartre je celý cirkem. Jules Depaquit založil tu už dávno samostatnou republiku, jako r. 1924 byla založena republika ostrova St. Louis v centru Paříže: a tyto republiky jsou pustopustý dadaismus. V té staroslavěné bohémské republice montmartreské, jež byla zemským rájem umělců — (a Evy tohoto ráje bývají také bez toillety), vládla lehká fantasia, kořeněná dobrou náladou, zábavné blagues a láska k umění, vždy sestersky doprovázená láskou k lásce. Zatím na světě se stalo umění vzněšeným mařením času, sportem zasvěcených, filatelií, duševní chorobou, zbytečnou starožitnosti. Umělci jako ironičtí aristokrati a nezvedeni rapins, ba, jako skuteční bohové a polobohové, kteří také žízněji, žili povznešeni nad všedností života kde si na hoře Olympu či Parnassu, na Montmartru či Montparnasse, a jako praví mythologičtí bohové nemivali

často ani vindry v kapce. Cosi jako blázinec a cigánské živobytí, které má své smutné kouzlo pod veselým povrchem, mumraj, jaký znáte z poutavé a romantické knihy Murgerovy „Scènes de la vie de Bohème“. A v této knize najdete již značnou dosi dada. Tento dadaismus ostatně se tehdy vyskytal pod jiným pojmenováním. Totiž: f u m i s m e . A fumisme, to není nic jiného než stará francouzská fumisterie, nezbedné čtveráctví, blaguerství v činnosti a v permanenci. A tento fumisme je trvalejším ismem než kterýkoliv jiný ismus literární, filosofický, umělecký; je to živá chuť mystifikovatí svého bližního, která patří k oněm zálibám, jež si asi lidstvo, přes všecky historické převraty, zachovává na vždycky. Fumisme je neuvěřitelné umění humoru a smichu. A umění humoru a smichu není nikdy pouhopouhým uměním. Humor a smích je právě tak výkvětem básnívosti jako prostě produktem života. Komické básniectví je postaveno svou povahou „na okraj umění, k hranicím života.“ A ta stránka komické absurdity či absurdní komičnosti, která je stejně přiznačnou vlastností dada jako všeho soudobého lidového humoru, je právě obnovené vydání starobohémského fumismu. Což ukazuje, že takovéto dada existovalo už dávno před curýským „Kabaretem Voltaire“, kde Tristan Tzara přečetl světu první dadaistický manifest, že dada snad bylo vždy tam, kde žilo Umění, kde sešli se dva nebo tři ve jménu Umění, ale zároveň, že dada není jen věci umění, ale že je všade, kde vybuchuje moderní smích, groteskní a mocná excentricita života, kde, neznámo proč, hroutí se plán světa, aby se zkresil podle jiné a nelogické, absurdní a komické gravitace. Od Rimbauda a Lautréamonta datuje se tradice dadaistické a surrealistické poesie. Ale to není jediná tradice dada. Gargantua, Don Quijotte, Candide, — Chaplin, Frigo, Švejk a prvé filmové grotesky mají do sebe velice silnou dosi dada. Je to dada mimo literární dadaismus, hyperdada, sama

ryzí absurdní komika, zachycená u svého pramene. Právě takovou intensitu hyperdada mají clownské, apačské a pepické vtipy, rčení, anekdoty a nadávky. Kterýsi švec v naší ulici, jenž, skalní volnomyšlenkář, byl vždycky přesvědčen, že na svou hubu si může mluvit co chce, dovedl klíti v takovýchto básnických obratech: „Kdyby měla babička kolečka, tak by byla omnibus!“ Ale vedle takového aktivního a téměř aktivistického hyperdada nalézáme v romantické povídce „Zlaté Rouno“ starého Théophile Gautiera (jenž ostatně v předmluvě k svému románu „Mlle de Maupin“ napsal umělecké kredo hodně blízké dadaismu) vyličen typ dadaisty pasivního, indiferentního, znuděného a neskonečně lenivého, typ, který je velice blízkým příbuzným četných postav z moderních románů, těch osobnosti nahlodaných nudou, spleenem, únavou, depressoemi, nanicovatou chandrou, jež je novou nemocí století. Gautierův hrdina:

staral se o časové záležitosti právě tak málo, jako o to, co se děje na měsíci. Bylo velmi málo podstatných jmen, která by byla sto učiniti naň dojem, a nikdo nebyl nikdy méně přístupen velkým slovům. O všech věcech měl názory velmi prosté: raději nic nedělal než by pracoval, dával přednost dobrému vínu před břečkou a krásné ženě před ošklivou; v přirodopise užíval roztríčení, že stručnějšího nemůže být: dělil věci na to, co se jí a na to, co se nejí. Byl ostatně nadobro odvrácen od všech věcí pozemských a tak rozumný, až se zdálo, že je blázen. Neměl ani za mák ještětnosti; nepokládal se za osu stvoření a chápal velmi dobře, že by se země dovedla točit, i kdyby se jí do toho nemichal; necenil se o mnoho více, než roztoč sýrový nebo nálevník octový; protože několikrát nahlédl do drobnohledu a dalekohledu, nepřečeoval významu člověka, jehož postava mě-

řila pět stop dvacet palců, ale tvrdilo se, že obyvatelé na slunci mohli by být dobré osm set mil vysocí“.

Čte se to opravdu jako stránka, vyňatá z některého soudobého románu, třebaž z Tristana Tzary: „Faites vos jeux“.

Humor a charakter naší doby je dada. Dada, které se zmocnilo i politiků. Duch dada je duch clowna a augusta z cirku. Slavní pařížští clowni, klassické svého řemesla, (toho strašného řemesla rozesmátí lidí, jak říkával Molière,) bratři Fratellini doznali v kterémisi interwiewu: „My jsme fantaisisty, říká se, a tází se nás co bylo naším modelem. Neměli jsme však nikdy modelu, kromě života. Život sám je fantastičtější a spletitější než všechny lidské imaginace a kombinace. Události jsou harlekýnovým pláštěm, který nás hali až do smrti a tu vedle pestrých látek sousedi cárky růbášů mrtvol. A pro svou fantastickou neuvěřitelnost stojí konečně život za to, aby byl žít.“ — Nuže, co jiného je řečeno v této hluboce pravdivých, neomylou zkušenosti a životním poznáním ověřených větách, než že život sám je ze všechno nejdadaističtější, že sama pulsace a vibrace života je o-nim „svobodným během fantasie, která je více dada než aktuální literární hnutí dadaismu“. Proto dadaisté a surrealisté, milenci svobody, fantastiky, zázračnosti a absurdity, vedeni správným tušením, hledali všecku tajemnou grotesknost, překvapivost, neočekávanost a iluminaci v samé nahé přirodě zevního i vnitřního světa, v záznamech kroniky různých zpráv z novin i v záznamech z infrarudých hlubin podvědomí, v obrazech ze světa esencí, jež vyhližejí tak úžasné uprostřed všedního světa forem.

Dada uvádí nás do velikolepého cirkusu, do kouzelnického DIVADLA ROZMANITOSTÍ našeho světa.

s clowny a komediány

Představení v cirku se počíná. Introitus clownů. Charivari, které budí nadšení a výbuchy smíchu u publika. Po dlouhé periodě ne úpadku, ale nepřízně po-měrů a kulturní situace vůbec, děje se dnes pozoruhodná a slabná obroda cirku a clownského umění. Zatím co cirkly velkoměst byly odsunuty do pozadí obliby a zájmu, držel tradici cirkusového umění na výši potulný venkovský cirkus, toulající se Evropou s tak obdivuhodnou a energickou vytrvalostí, s vírou v dokonalost svého umění a vysokou vyspělost své estetiky. Stálý velkoměstský cirkus podlehá spíše módeř a tak může podlehnuti i přechodnému úpadku: potulný cirkus, jenž má celkem stálý svůj personál, mění spíše místa, svou zeměpisnou polohu, než programy. Žije kočovně, v každodenním campingu a stěhuje ustavičně svou přenosnou architekturu, kterou montuje jako ze stavebnice.

Přes období přechodné krise, v níž děti a dav přece neprestaly nikdy býti clownům, artistům a krotitelům věrni, přichází dnes cirkus znova do obliby u intelektuálů a umělců. Moderni autoři hledají v cirku více než podivovanou. Hledají tu plodný příklad a poučení: divadelníci, básníci, hudebníci i malíři. Půvabné město světla, Paříž, je dnes vlasti clownů jako

je vlasti všech bludných a vyděděných umělců, posledních romantiků a předposledních dadaistů, kteří žijí na okraji národů a tříd, andělští básníci bez legitimaci a diplomů, ztracené děti, hledající fantasii, zázraky udílení plavčici z nesmírného Opilého Korábu. Clowni, augusti a artisté cirku, právě tak jako artisté verše, jsou více či méně poplatníky romantismu. Ne-představujme si nicméně jejich mentalitu literárně a literátsky. Jsou to umělci, tedy dobrí řemeslníci, kteří znají chuť dobře vykonané práce. Clownův výkon, to přece není jen zažívanit několik nesmyslů, které při vstupu do manéže slina přinese na jazyk. To není jen obratné využití či zneužití všech akcesorií: širokých kalhot, vstávajících vlasů, prskavek a jiných maličkostí, které patří k železné zásobě clownských triků. Clownův výkon je nejtěžší herecký výkon, který vyžaduje nejprecisnější plánovitost. „Práce, ta předcházela. Otažte se tanečnic a polykačů ohně. Otažte se papouška, jedoucího na motocyklu.“ (V. Nezval.) Je třeba experimentálně vyzkoušet, co dráždí nervy k smichu. Je třeba rozvrhnout výbuchy smichu, v průběhu produkce. A při tom tato disciplinovaná práce musí si zachovat svěží zdání improvizace. Což se stane osvobuzující kloupostí clownství. Je třeba veliké dose talentu, abychom se dovedli oprostit od logiky vztahů a zkušeností dospělí k takovému zážrácenému něčemu — k nirváně intelektu, jež je základem clownských výступů. Zvučná prázdnota, které aplauduje lid, nadšený a divý.

Do jaké míry zdánlivě improvizovaný clownský výkon je umělostí, svrchovanou tvorbou, tedy uměním, vytvořeným z elementárních prvků a ne otiskem skutečnosti, ukazuje vystížné tato anekdota: V kterémsi městě přišel cizinec k lékaři nervových chorob, stěžoval si na záchvaty melancholie a depresso, a lékař zjistil, že jeho duševní stav je skutečně velmi vážný a vzbuzuje obavy. Radil

mu zábavy a rozptýlení myslí, ale cizinec namítl, že nic není s to jej potěšit, nic jej nepřivede na jiné myšlenky a nerozptýlí. Lékař mu radí, aby šel do cirku, kde mají nového veselého clowna, jenž rozesměje kdekoho. „To je těžko“, odpovídá cizinec, „protože ten clown jsem totiž já“. — A vzpomeňte, jak charakterizuje Ivan Goll Chaplinův hluboký smutek ve své Chapliniádě:

Vracím lidem co ztratili od staletí
poklad jejich duše SMÍCH
a přece jsem nejosamější z lidi
každá ves se zmitá když vidí můj
úsměv
a přece jsem smutný

Umění clowna je elementární tvorbou, nikoliv jen dekorativní komedií. Bizarní kostum, zamoučněná tvář, téměř obligatorní anglický přízvuk, to jsou prvky, jež zůstaly z tradice, nikoliv podstata. Podstatou clownství je elementární herectví, elementární básničtví a ryzi komedianství. Není to naprosto literatura ani akademické divadlo. Toto herectví nepyschologisuje, je bez všech salonních snobismů. Toto básničtví nepoetisuje žádné idee a žádná naučení, ale básní vším, co je mu k disposici. Nejen ze slov a jejich smyslu, ale i ze zvuků a jejich nesmyslu, z barev, světel, pohybu, z abstraktních a alogických prvků vytváří svou báseň. Je to více než stylisace a karikatura. Je to ryzi komika, absurdní, divotvorná a nadskutečná.

Mezi pestrou škálou clownských charakterů můžeme rozlišiti dvě kategorie: vlastní clown, typ klassický, cosi mezi Pierotem a Harlekýnem, a August, figura pitomá a pomatená, která byla zavedena jako kontrast ke klassickému clownu, typ ryze dadaistický. Clown, zamoučněný a náměšiční Pierot, typ tradiční a řekli bychom atavistický — August, novější

figura, jehož kostým je spíše groteskní variantou soudobého civilního obleku, doplněnou hrůznou, téměř nečlověckou a abstraktní maskou; Tom Belling vynalezl náhodnou improvizaci postavu Augusta a James Guyon ji uvedl do Francie. Clowns jako samostatné typy komediántů jsou původem britského, leč dnes jsou z Anglie vytlačování konkurencí music-hallů; s nejlepšími clowny se shledáváme v poslední době v Paříži.

Clownské komedie jsou podstatně tradiční. Pocházejí od commedia dell'arte a vesnické poutové slavnosti. Celý nomadický rámec cirku je ostatně naprostě tradiční. „Cirque Médrano“ na Montmartru je dnes týž jako za dob Seuratových, ještě dnes tu vidíte všecko to zařízení, které bylo modelem slavnému Seuratovu obrazu. Cirkus se nevyvíjí: snad dospěl k takové herecké a divadelní dokonalosti, k tak vysokému standartu výkonu, že se již ani dále nemůže vyvíjet. Jeho půvab ostatně spočívá v jeho starobylosti — a to je hodně dadaistický půvab. Nejslavnější z clownů, trojice bratří Fratellinů — tot právě výkvět cirkusové tradice. Prostota a neselhávající dovednost jejich herectví jsou dány řemeslným školením, k němuž je vedl jejich otec a děd, a jemuž oni učí své syny. Neboť dědici commedia dell'arte zakládají dynastie: pochopitelně, vždyť manžel cirku je něco velice jiného než kukátkové jeviště obyčejného divadla; herecký talent pro divadlo může se probudit a pěstovat ve dvaceti letech či v pozdějším věku, avšak umění cirku a umění clownů vyžaduje školení a přípravu od dětství. Sotva kdo se stal clownem, nejsa k tomu v dětství důnucen svými rodiči, pěstouny či únosci: na tomto faktu jsou založeny bajky, že cikáni a potulní komediánti kradou děti, aby si zajistili personál pro cirkus. Estetika clowna je synthetou elementů, čerpaných z nepřetržitého pozorování života. Clownská maska, řekli jsme, je více než karikaturou a stilisací. Nespokojuje se jen tím, že přehání, ale kondensuje,



George Grosz: Albert Fratellini

schematisuje, disproporcionuje. Maska clowna, třebas maska Alberta Fratellini, která se podobá masce nějakého negerského božství z Pobřeží Slonové Kosti, je plastické dílo rovnocenné dílům černošského sochařství. Barvou, materiálem, formou, gestem, vědomě a určitě seřazenými a spojovanými alogičností básníkové intuice, vytvářejí clowni umělé figury, abstraktní obrázky veselosti, surnaturalistní komiku. Kostum clowna je rozvážná kombinace, jakýsi pracovní úbor, overall; původně to vlastně byl jen pytél s otvory pro krk, ruce a nohy, ušitý z hodně působivých a kříklavých látek. Je to úbor stejně praktický pro práci jako nápadný pro upoutání zraků diváků.

3 bratři Fratellini jsou zamalgameované trio. Jsou vlastně všichni tři, a třebas i se svými dvěma syny, Victorem a Henrim, s nimiž nyní hrají, jediným umělcem. François je poetický clown, trochu Pierrot a trochu Harlekýn, hrající na mandolinu a kytaru; je autorem jejich scénarii. Paul je buržoasní august, jakýsi manager. Albert, virtuos na trombon, housle a jazz, je vlastní básník alogické a absurdní komičnosti, nadpřirozené fantasie a nevyčerpateLNé humorné idiotie, jakýsi nadauzugust. Zakladatelem dynastie Fratellinů byl Gustav Fratellini, Ital, dobrodružný potomek Scaramouche a Scapina, clown starého typu — akrobat i parleur, nikoliv pouhý clown — komický herec. Trio či kvinteto Fratellinů sehrává vervatické drobné výступy, které dávají mysliti na ranná díla Molièrova. Tato maškaráda básničtví je v nejčistší klasické tradici. Jejich invence je nevyčerpateLNá a fantazie mocně burleskni. Oproti anglosaským clownům jsou Fratellini dětštější a rozmarnější. Tito fantaisistní básníci, kteří celá desítiletí bloudili světem, rozobili posléze svůj stan v Paříži. Viděl jsem v Moskvě v I. Státním Cirkuse, na podzim r. 1925, clownské entrée, sehrané z týchž anekdot, které jsou oblibenými prvky výstupů Fratellinů. Přivezli si tyto prvky bratři Fra-

tellini z Ruska, kde prožili 11 let v Cirku Salomonském, anebo je mají dnešní rušti clowni jako dědictví po těchto hostech? Fratellini, exotové našeho prostředí, cizinci světa, jako všichni nomadičtí básníci cirkusu, šli ve svém životě klikatými cestami ze země do země, jako podivným šikmým tahem konika na šachovnici poledníku — ale dnes jsou tak „bien parisiens“, tak domorodí a tak starousedlí; mění působiště jen mezi jednotlivými cirkly Paříže. „Médran“ jim však získalo slávu, oblibu a světovou popularitu. A na výsluní své slávy neprestávají být prostými clowny, nesní po uznání akademického a oficiálního umění. A přece dostalo se jim r. 1923 dojemného uznání a poté: byli promováni za důstojníky čestné legie ministrem Léonem Bérardem „jménem dětí Paříže a jejich otců, těch velikých dětí, které nazýváme muži!“

Umění clowna je synthetické. Žije, jak by řekl Bergson, nikoliv ve světě fixních forem, ale ve světě essencí. Clowni jsou fantaisisté a světoběžníci: dnes hostí je Montmartre a zítra snad budou v Moskvě, v Tokiu či v Buenos Aires. Jsou to umělci, kteří se chvějí ve všech větích světa, umělci, které osud posílá ze země do země, z události do události a dává jim poznati a zakusiti všechn svůj obsah, veselý i truchlivý, svůj rub i svou líc; clowni jsou znalci všech forem života. A jejich poznání světa je důvodem k humoru. Jejich zdravá a zkušená veselost má ohromnou povzbudivou, životodárnu silu a nesporný vliv therapeutický na moderní vyšťvané a unavené nervy.

Moderní jevištění básníci, divadelníci, herci a režiséři chodili do cirku jako do vysoké školy. Sbírali zde principiální poznatky o nových scénických útvarech, o novém divadle. Clownské výступy vrhají do divadla v několika minutách tolik nové, nadskutečné divadelní poesie, kondensovaný život, na místo nekonečných a nezájimavých fragmentů určitých individuelních životů, jež rozvíjí psychologické drama divadel po několik ho-

din, uprostřed plátěných dekorací „kukátkového“ jeviště. Cirkusová manéž je centrální a prostorová scéna, bez pozadi, nahá a třírozměrná, herec je tu viděn diváctvem ze všech stran: nejtěžší herecká zkouška. Entrée clownů, scény a frašky krajně synthetické a nemnožně překvapivé, trvající toliko několik minut, mají své standarty. Clown, august a speaker (parleur) jsou tři neméně osobnosti této věčné komedie o tisíci rozmánitých výstupech, jako kdysi Harlekýn, Colombina, Pierot a Pulcinella byli typy božské commedia dell' arte. Vytýká se někdy clownům, že jsou nejstereotypnější z herců: ale jsou svými vlastními autory. Clown, toť herec, básník, režisér a báseň zároveň: spisovatelé se dosud nepokusili se zdarem dát clownům vhodná libreta a scenaria, a tak clowni jsou odkázáni většinou sami na sebe. Určitá jednotvárnost, šablono-vitost jejich produkci není snad způsobena nedostatkem imaginace, nýbrž je spíše podmíněna tradicionalností a je skoro důsledkem standardisace clownského výkonu. Standardisován je rovněž clownský žargon, standardisována alogická zákonitost jejich pustých žvastů a plácání qui pro quo. Clown je vždy tak trochu ekvilibrista. Provádí nejen kejkle svými údy, ale i svým hlasem a žongluje s rozumem obecenstva. Nejslavnější z clownů nebyli jen parleuri a konferencieři. Mezi nejslavnějšími clowny, ryzími a bohatými básníky, jejichž jména nejsou zaznamenána v dějinách umění, ač by tu zastínila mnohá splendidní jména spisovatelů, malířů či básníků, jsou velmi originální excentrikové, akrobati, žongléři, hudební virtuosové. Tak slavný G ro c k, musikální výstředník, právem považovaný za knížete komiků cirkusové manéže, za prince clownů, za umělce přímo nevyčerpateľné fantasie. Je umělec, ne jen improvizátor. Fantaisista, pracující klassicky disciplinovaně. Logicky a precisně kalkuluje své překvapivosti a nelogičnosti; v tom je tajemství jeho distinguovaných, dokonalých výkonů. Z ostatních jmen clownů, augustů

a excentriků uvedeme ještě Antonelliho, bývalého partnera Grockova, Belyho, clowna bohaté komické invence, excentriky jako Litte Tich, Bagassen, clowna-krotitele Bullena, parleura Lionelu, dále žáka Footitova Boba O'Connor, Hése, Michea, speakera Chocholata, vousatého augusta Lovala, bílého augusta Porto, Franka Pichela, Auriola, Cirilla, Coco, Charleye; nejtypičtějším clownem byl pak Footit, jenž rozřechtával pařížské obecenstvo v Théâtre Marigny, a bratři Priceové, ekvilibristé na visutých žebřících a hudební clowni, draži Theodoru Banvilleovi. A ještě obsáhlější, kdyby měl být úplný, byl by soupis jmen těchto živých či zesnulých básníků radosti, úsměvných, hořkých filosofů, kejklířů všelidské pošetilosti a šašků nebožské komedie dadaismu života.

Ruský cirkus vytvořil samostatný typ politického a satirického clowna, jímž jest balagančík. Z osobnosti ruských clownů uvedeme alespoň Durova, Olšanského a Grušenka.

Repertoár cirku je více méně tradiční a bez vývoje; je universální lidovou podívanou o standartisovaném programu. Jeho program pracuje s konstantami velmi účinnými a proto se zdá stále nový, ač je stále týž. Zatím co na jevišti literárního života střídají se směry, školy a programy i mody se závratnou rychlosťí, že i divadla musí trošku dobíhati „ducha času“ se zpožděním přibližně 25 let, v cirku produkuje se dnes krásná krasojezdskyně, japonští ekvilibristé šplhají se na žebřík, tak jako před 50ti roky. Excentrické zámořské tance se změní v sezónách, ale vlastním momentem novoty jsou hovory clownů, ač ani ty nevybočují z tradice. Cirkus je asylem romantiky v dnešním světě.

Cirkus není jen jevištěm clownerie. Je to vyjimečný vesmír fantasie a radosti. Nejen efektní a dadaistická čísla clownů, ale i cvičení plná akrobatické geniality jsou podstatnou částí jeho programu. Cirkus je pře-

devším básni visuelní radosti. Výkony akrobátů na vísuté hrazdě jsou harmonickou básni, která jako by popirala zákony těhy, již ekvilibristé zahazují jako plášt, který jim překáží. Takové dobré rozvržené a provedené cviky, — toť hymnus krásy, biomechanická harmonie, odvážná gracie aandělů a vil, úžasný a kolomný tanec v prostoru, balet ve vzduchu. Nevíme, máme-li se více podívevat akrobatické mrštnosti takových nebezpečných výkonů nebo jejich precisní, ukázněné, téměř strojové krásy a životnému, téměř fyziologickému kouzlu. Uprostřed cizokrajných a fantastických krás cirku, v heroické atmosféře žonglérů, ekvilibristů a komedianů, čerpají davy publika osvěžení, vykoupení z nejistoty dne světa imperialismu a kapitalistické civilisace, hrozící stále válkami, rozvraty a katastrofami, noří se zde do živých a pestrobarevných světel a v lázeň veselosti šašků. Svět cirku je vesmír, který se směje a vesmír který básní: básní dětsky a divošsky, básní poesii rimbaudovského stylu: je také báječnou operou. Fantastika cirku je surrealistní, nadskutečná: je básněna ze skutečnosti přepodstatněných a transponovaných do sítě básně a exotického snu. A tato grotesknost a fantastičnost je právě básní nejsilnější a nejdramatičtější skutečnosti. Podivana cirku je tak vzdálena literárnosti a akademické divadelnosti, je bez psychologičnosti a hypochondrie ibsenovštiny, wedekindštiny, nehovorí o subjektivních citech a náladách, ale realisuje svou tvorbu jako ustavíčný, riskantní a napínavý zápas, v němž jde doslova o život.

Moderní divadlo, umění, které chce být vyslutku právo oběma slovům: substantivu divadlo a adjektivu moderní, které chce tedy být opravdu moderní a opravdu divadelní — může se naučiti v tradiční škole cirku téměř všemu, nebo alespoň všemu nejzákladnějšímu a nejnezbytnějšímu. Ostatně už od dob Shakespearových dovoluje si divadlo čerpati z cirku. Na cir-

kusové manéži mohou herci viděti emotivnost pohybu sportovního, akrobatického, vytrenovaného a vykultivovaného, jakož i grotesku bez slov, nicméně tolík výmluvnou. Čisté komedianství, prosté hnusných, bezúčelných konverzačních gest, psychologické posunčiny a grimas. Neboť v cirku nejde jen o kouzlo clownerii a akrobacii. Cirkus je především příkladem rovnováhy, školou práce a diskretní sily. „Tvrdíme-li, že určité elementy cirku jsou dokonalejší než vše, co se dnes dává na divadle, nepravíme tím ovšem, že by byly nutně dokonalejší než to, co by se mohlo realizovati na divadle, kdyby...“ napsal Jean Cocteau. Toto tragické kdyby celého moderního i nemoderního umění i neumění!

Rozvážné poučení z cirku načerpalо nové divadelní umění Sovětského Ruska, především v práci vůdcích a přece tak protichůdných režiséru: Alexandra Tairova a Vsevoloda Meierholda. V SSSR stalo se divadlo po bolševické revoluci vlastní oblastí lidové tvorivosti a vitální fantasie. Živoucí divadelní smysl proletariátu dal tu vznik novým formám, obrodil bouffonerie synthetického výrazu. Tairov ve svém divadle (Gos. Kamerovyj teatr) pracuje s clowny. Rovněž tak Radlov. To divadlo stojí ve znamení oposice proti naturalistickému i stylisovanému jevišti; proti všem přežitkům cizoložného dramatu, statické režie, mlživé analytičnosti a verismu Moskevských „Chudožestvennykh“. Mechanisaci gest dociluje Tairov kolektivního pathosu herců, jež fungují neomylně jako stroj. Jádrem a osou svého divadla učinil herce. Divadelní tvorba, toť tvorba reálního herectví v hranicích divadelních možností a elementárních prostředků v reální scénické atmosféře. Tairov, ač zdůrazňuje rampu, která má rozhraničovati svět scénické básně od divadla, zdůrazňuje třídimensionalitu scény. Vylučuje z jeviště dekorace, které naturalisticky kopírovaly nějaké prostředí a byly přislovečným určením místa hry, a zaplňuje scénu konstrukcemi, které jsou platformou hercova výkonu, jeho

plastickou a rytmickou basí: Tairovův herec není morbidní typ psychologisujícího realismu, ale komedian, speaker, konferencier, chansonnier, žongleur a akrobat, a především tančník, bratr cirkusových artistů. A s těmito herci provedl Tairov osvobození divadla, zdivadelnění divadla. Vsevolod Meierhold, duch méně lyrický a spíše konstruktérský, postoupil ještě dále. Nejen v cirku, ale i ve filmu, u Chaplina a Lindera, hledal elementy nového divadla. Meierhold popřel všecky dosavadní divadelní formy, chce nové divadlo, které by nebylo divadlem v tradičním a konvenčním smyslu. Jestliže Tairov chápe divadlo jako pohybovou báseň, tanec těl, barev a zvuků a favorizuje balet a operetu jako nejdivadelnější obory, učinil Meierhold, jenž postavil hereckou dynamiku nikoliv na basi rytmiky a tance, nýbrž na basi sportu, gymnastiky a „biomechaniky“, ze svých her cosi podobného filmovém sériálu s rychlým střídáním scén. Zde ovšem staré drama pozbyvá nadobro raison d'être, jsouc ve své podstatě rozpravou, hájením thesi, psychologii, morálkou a čert v čím ještě, jen ne divadlem. Dramatická literatura totiž zůstává literaturou a může divadlu poskytnouti nanejvýše materiál, který je ještě třeba režisersky obráběti a scenicky zpracovati. Divadlo, od mysterií a harlekynád, přes cirkly, music-hally a kina až k Meierholdovi je tvorbou autonomní, nikoliv kompilační.

Dnes tonou oficielní veliká divadla západní Evropy v deficitech. Nikdo o ně celkem nestojí: ani život, ani vývoj, ani publikum, ani básník, ani režiseři. Jsou dostaveničkem snobů, zbohatlíků, a živnosti profesionálů. Hluboká nechuť k dnešnímu divadlu nás zavádí hledat divadelnost, divadelní krásu a zábavu v cirku, v kabaretu, v music-hallu, v Divadle Rozmanitosti, v luna-parcích a na karnevalech. Řekli jsme, že po jistém období neúpadku, ale nezájmu a nedocenění, ocítá se

dnes cirkus v popředi zájmu. Umělci by se tu však měli chopiti spolupráce. Ve spojení s clowny vypracovat nová díla humoru.

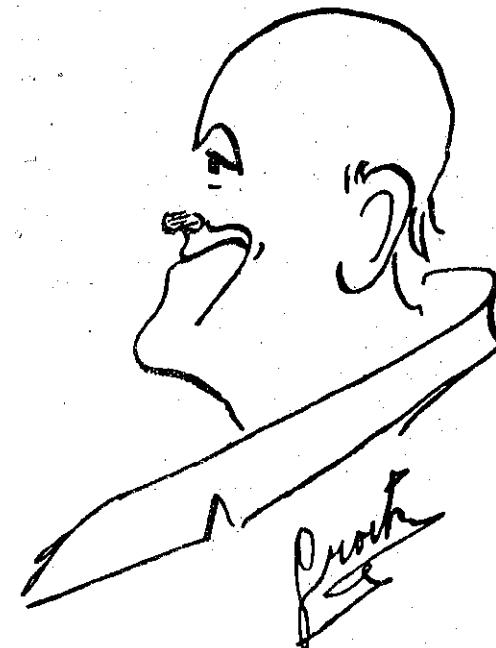
Music-hall jsou moderni saturnalie. Excentrikové, negerky, lascivní tance, herci, břichomluvci, boxer, rag-times, jazzband, plavé světlo, symfonie elektrických vění, tof zázračné a abnormální synchronické divadlo, frenesie smichu a uragan života. Music-hall pochází ze světa anglosaského. Je to divadelní útvar, spectacle, který má dnes všecky záruky a naděje nejlepší prosperity mezi úpadkem akademického divadla a naprostou zbezradnělostí velké, zejména americké produkce filmové. Je ovšem třeba, aby si music-hall upřesnil svou estetiku, je nutno si uvědomiti, čím se music-hall a Théâtre Variété liší od cirku a divadla. V dnešním stavu cirku a music-hallu není přesně možno vésti mezi oběma demarkační linii. Excentriky, clowny a akrobaty má music-hall s cirkem společné. Jestliže cirkus je svou povahou a podstatou tradiční a starobyly, je naproti tomu music-hall recentním útvarem, jehož povinností je býti horce aktuálním, vždy novým a novým, až mysteriosně originelním. Music-hall je svou podstatou jakýmsi divadlem bez začátku a konce, podívanou, která v rapidním sledu programu ukáže ustavičné drama života. Je to ryze moderní, čisté, elektrodynamomagické a poetické divadlo. Není pravda, že music-hall či „Divadlo Rozmanitosti“ je cosi jako inferiornější umění, jakési odpadkové a „lidové“ divadlo nižší jakkosti; naopak v music-hallu a ve Variété najdeme často taklik elementů ryzi krásy, kolik úžasnosti, spanilosti, opojivé fantastičnosti a prudce tryskající básnivosti, s jakou se

neshledáme nikde v oficiálních divadlech. Jistě že mnohé a mnohé sketche music-hallů jsou nedokonalem zmatkem, jistě že jejich atrakce jsou tu a tam tak bezduché, že je nezachrání ani populární vedeta. Ale celkem repertoár music-hallů, divadel Variété a revuálních scén, který se vyhnul úpadkové skornatělosti akademického divadla a nebál se sáhnouti k prostředkům a faktorům historii a starými divadelními estetikami a školami neověřeným, zasloužil se o obrodu skutečného divadla, t. j. obrození a osvobození ryzí divadelnosti. Toto umění, postavené mimo zákon tradice a jeho tisnivý dozor, podívaná bez literatury a mimo literaturu, zabilo starou dramatickou formu a divadelní konvenci, ježto bylo schopno větší rozmanitosti, fantastičnosti a vynalézavosti, než jaká se mohla uplatnit v dosavadních divadlech. Má mnohem širší a bohatší možnosti než divadlo. Revue jsou se svou lehkostí, nenuceností, komikou, úžasnou virtuositou akrobatů, mrštnosti tanečníků a humornosti clownů radostnou, osvěžující podívanou a nejpružnější a „nejdnešnější“ divadelní formou. E. T. Marinetti, veden hlubokým odporem proti degenerujícímu divadlu a jeho plagiatickým historickým či naturalistickým imitacím, velebí právem music-hall ve svém proslulém manifestu jako důsledek moderní civilisace a ruchu aktuálního života, jako umění, které na štěstí nemá tradice, dogmat, norem a starých mistrů, a žije jen z kypící přítomnosti, které s bezpředsudečnou, nestétskou smělostí chce rozptylovati a bavit moderní diváky svou komikou, drážidly erotickými i údiv vzbuzující imaginací. Formuli music-hallů je podle Marinettiego rekord agility, rychlosti, sily, fysické krásy a složité elegance. Zájemem music-hallu, jenž je pravým uměním podívané v našem strojovém století, je mocná karikatura, propast směšnosti, kaskády nezkrotitelného veselí, úplná chromatická škála úsměvu a smichu, vzružení nervů, stupnice sotis, nesmyslů,

absurdnosti a dadaismů, jež uvádějí divákovi inteligenci až na pokraj šílenství; rafinované využití světla, zvuku, hluku, slova a barvy; music-hall provádí ironisující a persiflující destrukci všech zvetštělých prototypů a ideálů Krásy, Vznešenosti, Mrvnosti; jeho výsměch a rozblížení shnilých model je spolubojovníkem nihilistické destrukce dadaistů, právě tak jako antitradicionálnistických útoků futuristů, konstruktivistů a poetistů. Zároveň v této negaci přežilých estetických a filosofických norem a ideálů, v tomto zavržení opotřebovaných divadelních ramp, vidíme kristalizovati určité a slabné náznaky nových forem divadelních, nových prvků krásy a umění. V rozpustilém zmatku music-hallu, revue a Variété můžeme, vytušiti novou poesii a novou krásu příštích generací. Music-hall není ovšem umění s velkým U, které od dob futurismu ostatně požbylo ceny pro civilisované a moderní lidstvo. Je spíše čipernou parodií tohoto staromistrovského, posvěceného, slavnostního a profesorského umění a zároveň náčrtem nových příštích forem poesie a krásy. Jest příkladnou moderní podívanou svým poetic kým dramatismem a dynamismem tvarů, světel, barev a zvuků, simultánní pohybovou fugou žongléru, tanečníků, tanečnic, gymnastů. Je celý rychlým a naléhavým tanečním rytmem, působivým a svědným. Jestliže futuristé chtějí mítí diváka uprostřed obrazu, chtějí moderní režiséři jej mítí uprostřed divadelní akce. V tom směru jsou pro ně metody, užívané music-hally a divadly Variété obzvláště instruktivní: music-hall totíž vědomě a plánovitě zužitkovává spolupráci publika, jež se hlučně a aktivně zúčastňuje scénického dění, zpívajíc spolu sborem chansony a rozprádájíc s herci bizarní dialogy; je tu zkrátka dokonalá korespondence mezi jevištěm a hledištěm. Music-hall je vskutku divadlem maxima, rekordu; maximum rychlosti, ekvilibristiky, japonské akrobacie, maximum fysické kultury a svalové sily, dravosti a mrštnosti

negrů, maximum dresury zvířat, maximum melodické a rytmické i meloplastické inspirace a invence tanečníků a hudebníků, maximum smyslných okouzlení a v neposlední řadě maximum ženského kouzla a krásy. Je to poesie risika, nebezpečenství, subtility, eccentricity, nepředvidanosti a sensuality, poesie grotesky, žonglérství, humoru, neuvěřitelnosti, absurdity a nadskutečnosti. Její výrazová řeč je všelidská a internacionální: smělé hudby, živé barvy, parfumy, nahá těla, tot nejkosmopolitičtější elementy této poesie: opojení a uchvázení sluchu, čichu, všech smyslů, i sexu, a především zraku; taková poetická rozkoš je nejméně rodnější povahy; opravdu, o pařížských music-hallech, o „Folies Bergère“, „Concert Mayol“, „Casino de Paris“ a „Moulin Rouge“ se mluví u Eskymáků i na Borneu. Superrevue těchto podniků, programy Variétě a Music-hallů realisují moderní poesii, která je prosta literárnosti, poesii pro všecky smysly, absolutní poesii, písň radosti ze světla, pohybu, zvuku, barev, básnické a tělesné krásy, poesii zázračnosti a smyslnosti, zkrátka jedním slovem poesii, — a vše ostatní je literatura, ideologie, morálka a didaktika. Umění music-hallu je blízké integrální básni poetismu.

Varietní a kabaretní květena pokládá se často za produkt městského kulturního či pseudokulturního prostředí, za produkt specificky buržoasního charakteru. Je tomu částečně vskutku tak. I zařízení a komfort pravotřídních a luxusních podniků, i způsob práce a programy jsou tu vysloveně buržoasní. Jsou dokonce faktorem městského-politickým. že však music-hall není tak zcela buržoasním útvarem, měl jsem přiležitost přesvědčiti se v Moskvě. Americké a pařížské revue jsou tu ovšem nemožny, respektive jsou zde



Hudební clown Grock
(autokarikatura)

přirozeně napojeny jiným duchem a odpovídají jinému, proletářskému prostředí. Ale nejvýznačnější elementy revue a music-hallů uvidíte, byť v jiných způsobech, v Moskvě u Forregera, Meiercholda i u Tairova („Kukirol“ a „Giroflé Giroflá“); moderní sovětští divadelníci mají vyslovený sklon ke krátké a kondesované divadelní synthese — a co jiného je umění music-hallu a divadla Variété? Není-liž Meierholdův „Dajoš Jevropu“ („Trust D. E.“) Tairovův „Kamarád Čtvrték“, či „Vozdušný pirog“ na Divadle Revoluce skutečná revue? Agitguignoly Tretjakova a Eisensteina na divadle Proletkultu, Těrevsat (divadlo revoluční satiry), Moskevské divadlo satiry, veselá dramaturgie divadla „Křivý Jimmy“, kde byl hrán Šeršeněvičův „Blef“ — tot v podstatě revue, politický kabaret a groteskní baletní music-hall. Dokonce z konkrétních a agitačních potřeb bolševické revoluce zrodil se nový jevištní útvar, agitační divadelko „Modrá blúza“, jakýsi politický kabaret, jenž existuje při každém větším dělnickém klubu v SSSR. Je to pravé dítě revoluce, tato živá gazeta politického humoru a revoluční satiry, která je největším slibem nového sovětského divadla a nejzajímavějším náznakem nové, veselé, neakademické divadelnosti, stejně vzdálené romantickým kouzlům commedia dell'arte i plochostem a nevkusům městáckého a maloměstáckého kabaretu. Její program, úzce sepjatý s denními událostmi, je soustavou sportu, hudby, básně; žije v něm aktualita témař v syrovém stavu, přenesená na jeviště, bez posy, bez „umění“ a jeho sentimentalit. Její několikaminutové synthesy, velmi dynamické, skandované jakousi industriální, strojovou, gymnastickou rytmikou, její verše, tak prosté veškeré ars poetica a tak reklamně a propagačně účinné, pohyby herců, jež užívají asociaci s mechanickou a dělnickou prací, půl tančení a půl sportovní, její bezprostřední, nerovnatný humor, její prudká a divá živoučnost —

tot něco, pro co není v západním divadelnictví vůbec obdobny. Herci a diváci Modré blúzy, tot dělníci, konstruktéři budoucnosti, ti, kdož sestrojili nový svět, jak zpívají v hymně Internacionály. Ostatně nejen v Moskvě, ale i v Paříži najdete předměstské spektakly lidové; na Montparnassu, v rue de la Gaité je takový podnik jeden vedle druhého a nejznámější z nich, „Gaité-Montparnasse“, je scéna dělnická a socialistická. Ovšem že tyto chudé pařížské podniky jsou pouze až příliš nejskromnějším uměním lidovým, byť nikoliv bez dojímavého kouzla naivity a určité dadaističnosti primitivní fantasie — kdežto „Sinnaja bluza“ je nový tvar scénický, plnokrevný a bohatý na iniciativy, umění proletářské sensibility, kompletní útvar nového slohu.

Music-hall a Divadlo Rozmanitosti je především názorným příkladem rafinované kultury a vyspělé civilisace moderní divadelní tvorby. Je to divadlo otevřené všem větrům světa a událostí, všem vymoženostem techniky a vynálezům formy. Asimuluje bizarní, novou, neobvyklou estetiku černošských tanců a exotické hudby, stejně jako rapidní střídání a pestrost obrazů, pružnou a napínavou dějovost kina, i aktuální chansony dancingů a kabaretů. Jeť music-hall, jak vtipně podotkl Marinetti, neúnavným ventilátorem moderního přetopeného mozku. Je divadlem technické dokonalosti, která působí právě tak na rafinované jako na prosté duše. Eiffelova věž, let Moskva Peking či Lindbergův let přes Atlantický oceán, mostní oblouk přepínající obrovský rozpon, ohromují stejně jako ekvilibristické výkony Japonců, provazolezecká klassická virtuosita Blondiniho, jenž na laně přešel Niaghuru, excentrické a akrobatické charlestony a poskoky negrů, či rekordní anekdoty Vlasty Buriana — poesie rekordu a maxima, výkonnost odvahy. Není-liž takové veškeré skutečné a ryzi umění, které se vždy produkuje s nebezpečenstvím života, ne-

ni-liž všecka ryzí poesie velikou sázkou, provazochodkou akrobací a kouzelnictvím?

V music-hallu zpívá rytmus moderního života. Toto moderní umění podivané má všecku rafinovanost dokonalého jeviště, elementárnost režie, která komponuje produkci, aby vystupňovala její smyslovou, především visuální efektivnost, a v neposlední řadě vyšplhou taneční kulturu. Jeviště music-hallů a revuálních divadel jsou domovem ryzího moderního tanče a baletu. Tanec, prvorodené umění, jehož posláním bylo vyjadřovat a básnit erotická mysteria a jejich ozvěny náboženského rádu, tanec, zlidštěná a palpitující výtvarnost, je dnes v heresi. Podléhá snobismu, inflikuje se estétskými, klamnými modami, psychologisuje své pohyby, které mají být hymnou života těl a hmot, graciezních a prudkých, v strnulá gesta a v hysterickou mimiku. Tanec právě tak jako divadlo je dnes v stagnaci a v krizi: jeho renesance sotva se stane na oficiálních scénách. Je třeba upozornit s obnovenou důraznosti na příklad a poučení, které tu může poskytnouti music-hall a revue.

Tance primitivních a předějiných národů, tance religiésní a sakrální, rytmické a symbolické pantomimy, jež obkreslují kružnice hvězd. Kambodžanské a javanské tance, pohyby matematického a klassického rádu, poesie pohybové elegance. Orientální, změtené, křečovité, lascivní tance. Zuřivé skoky tanců sudan-ských. A pak grazzie slavného italského baletu. Úpadek a napjetí krise znovuzrození v dnešních časech.

Bude dnes třeba vyjasnití abecedu estetiky tance. Taneční estetika, podložená exaktním studiem pohybu a jeho relaci k prostoru a času, evoluce v časoprostoru, a studiem vztahů mezi hudbou a tělesným výrazem,

pochopením výtvarné a abstraktní (rytmické) povahy tance, musí nejprve zapudit všecky falešné a romantické taneční koncepce, vyznávané konvenčními solisty i choreografy, kteří se nedovedli zbavit anekdotičnosti a ilustrativnosti tance.

Tanec není dnes vyspělým a zralým uměním, protože není uměním samostatným a svébytným, nýbrž právě tak jako divadlo je parasitem jiných umění; není elementární tvorbou, ale komplikací a reprodukcí.

Apoštolem renesance tance byla Isadora Duncanová. Vytvořila nový tanec svobodné improvisace, oživený opojením před Přírodou a kořici se jejímu božství, inspirovaný vzory řeckého sochařství. V dobách největší zkostnatělosti a úpadkovosti konvenčního baletu zvěstovala, nahá a tančící, eudné a dionysské opojení nové, modulované, vášnivé a spirituelní poesie tance. Čin Isadora Duncanové, „bosonohé tanečnice“, která chtěla spojiti tělesné umění antického Řecka s novodobou fysickou kulturou Ameriky, a která nahradila suchopárné formule tradičního tance a klasického baletu osvícením ryzí taneční intuice, znamená mezník v historii tanečního umění. Přes to, že nevytvorila po technické stránce nové, určité taneční gramatiky, schopné nahraditi starou gramatiku baletní, měla velmi silný vliv na reformní práci Ruského baletu, jmenovitě jeho choreografa Fokina. Jestliže její umění, které zanedbávalo pro svou skizzovitost a improvisační bezprostřednost techniku, tělesný a svalový výcvik i všecku eurythmii, bylo povahy impressionistické, můžeme v tanečním umění Ruského baletu a v jeho rafinované kultuře, v dílech choreografa Djagileva a tanečníka Nižinského, spatřovati typické umění postimpressionistické. Zázračná technika, vytrenovaná tělesná výkonnost, maximální pohyblivost a dynamičnost, nadmíra výtvarnosti, nadmíra hudebnosti, akrobacie skoků, škála pohybových vibrací — to vše vyznačuje

ruský balet. Chudé, neemotivní jsou tančené a mimořádně básně, „metachorické“ básničky Valentine de Saint-Point ve srovnání s těmito rekordy taneční verty a inventice. Nižinský je vlastní tvůrce nového tance, abstraktního a geometrického, prostého anekdotičnosti, ilustrativnosti, mimiky a sexuálního sentimentalismu, tance, který je básni hmoty, těla, svalstva, kadence a pohybu.

Po impressionismu, jehož překonání jsme svědky uměním Djagileva a Nižinského, ukazuje se potřeba vybudovatí kompletní estetiku tance, vytvořit jeho abecedu, jeho slovník, jeho samostatnou a jasnou řeč. Rytické školy Ja cquesa Dalcroze, jenž vytvořil rytickou gymnastiku, jsou účinnou laboratoří taneční estetiky. Dalcrozeova pedagogická praxe, jež čini z lidského těla rytmovaný stroj, masáži nervů a trainingem sluchu a tělesných smyslů směřuje k dosažení aktivní součinnosti všech impulsivních a intelektuálních sil v člověku, tedy k dokonalé harmonii těla i ducha. Dalcrozeovské realisace jsou především poesii tělesnosti, poesii tělesné kultury, krásou biomechaniky a gymnastiky, zjemnělé a vytříbené hudbou; cosi jako sportovní balety v plenáru: jsou dokonale jednotné, ryzí, rafinované, promyšleně prosté a harmonické. Jsou znamením klassického ducha. Ani balet, ani tanec, ale škola, kultura, metoda; technika a předpoklad. Dalcrozeovu koncepci rytmiky, totiž tance vycházejícího z principu všeobecného rytmu, rytmu, jenž žije v celé vegetální i animální přírodě, v pohybu stromů, vody, moře, ohně, jest spojiti s modernimi rytmami průvodů, demonstrací, s rytmami bulváru, továren, strojů, vlajících praporů a pod. A to je více než Labanovy monotoní, neživotné, forsírováné pokusy, důležité úsilí vytvořiti z tance umění samostatné, na hudbě nezávislé a ekvivalentní výtvarnému umění, ale ve své praxi a skutečnosti posované, studené, bez moderní dynamické sensibility. Laban a Mary Wigman o-

vá představují novou orientaci tance, který abstraktními pohyby, matematicky vypočítanými a prostorově geometricky určenými, rozvíjí se v prostoru a za zisk autonomie a nezávislosti na hudbě či literatuře platí ztrátou bezprostřednosti a smyslově lyrické emotivnosti. Naproti tomu takové „konstruktivní“ a „matematické“ umění tanečnice Paluccy strhuje něméně divou a svéráznou jednoduchostí a velkorysostí taneční formy.

Taneční umění, jsouc v krizi a v kvasu, je v rozhodném stadiu svého vývoje. Tanec musí se především zbavit všeho estétství, jež ho dnes přiliš korumpuje, obohatit se moderními elementy, zavrhnout falešné manýry nečisté, kompilační, imitativní práce, cizopasici, ilustrativní, reproduktivní; tanečník nemá přece být sandwichmanem, jenž nosí reklamu malířů-scénických dekoratérů, ani chřestýšem muzikantů, neboť jeho umění není výtvarným překladem hudební symfonie, nýbrž je autonomním uměním, svéprávnou symfonii, která má přesné, logické a reciproké relace k ostatním uměním, která má své korespondence s ostatními obory umění, jako právě je mají všecky obory umění navzájem, ale která při tom neztrácí nic ze svých specifických funkcionalit a ze své samostatnosti. Takový tanec, jaký dnes očekáváme, vývojový důsledek umění Duncanové, Ruth St. Denis, Nižinského, Paluccy, tanec jako „osvobozené umění“, čistá, výrazná báseň formy, pohybu a hmoty lidských těl, kompozice hravých a bezcelních, literárním programem nezatížených pohybů, otevře znovu bránu smyslosti, Labanem uzavřenou. Toto umění geniálních těl, nejsmyslovější a zároveň nejabstraktnější, umění, jež materiálem a mediem je lidské tělo, jeho dyna-moplastické možnosti, tedy hmatatelná živá tělesnost, zbovená dekorativních masek a theatrálních kostýmů, umění z masa a krve, jež vytvoří nové a zázračné,

opojivé a vzrušující básně barvy, tvaru, pohybu, po případě i hudby, simultáni poesii všech smyslů — takový tanec a balet, vytvořený jako autonomní umění, elementární výtvar, báseň, poesie tanee, — bude sto nahraditi degenerující prosaické divadlo a neblahou operu. A předzvěst takového osvobozeného a nového tance lze viděti na prknech music-hallu a revuálních jevišt.

Motýli tance Loie Fullerové, jež spojovaly pohyb těla s pohybem světla a barev, akrobatické valčíky Else Janis, američanky, která přinesla techniku a bravuru, proti níž jsou ruské balety chabé a museální, rafinované onestepy, foxtrotty, shimmy, charlesony, blak-botomy, cake-walky negerských ensemblů s jejich synkopickými a strojovými rytmami, 18 Hoffman girls, splendidní etnografické resumé USA, to vše jsou náznaky nových způsobů a forem taneční básně. A nejnověji Josephine Baker.

Jacques Dalcroze postavil tanec na pomezí gymnastiky, učinil z něj, alespoň pro svou pedagogickou metodu, koeficient tělesné civilisace, výchovnou silu, vedoucí k harmonii duševních a tělesných vloh moderního člověka. Zbavil svou rytmiku zbytečných a falešných estetických vedlejších záměrů: nešlo mu o balet, ale šlo mu o hygienu tělesnou, smyslovou, nervovou, duševní, o kultivování člověka. A o vědeckou metodiku a kanonizaci pohybů. Music-hally postavily tanec, zbavený všech klassicistních a akademických předsudků, na pomezí akrobacie. Tělocvik, sport, akrobacie: není-liž to cosi jako tělesná kultura, tělesné umění? Smili se básniti mrtvou hmotou, mramorem, proč by se nesmělo básniti živou hmotou: svaly lidského těla? A není-liž akrobacie zbásněním sportu? Tanečníci music-hallů jsou soudruhy excentriků, ekvilibristů, žongléřů a provazolezců: tanec na parketách, tanec na laně, tanec na visuté hrazdě, tanec na bambusovém žebříku. Tanečníci music-hallů, nadání akrobatickou

mrštnosti a gracieznosti, překračují dosud tanečně obvyklou svalovou dynamiku a vycvičenosť. Tyto tance jsou výbuchem jakési básnivé taneční prasilly, uraganem, který se vyřítil z Afriky a z Ameriky a zachvátil unavenou Evropu. —

— Bylo to už dávno: v malé putyce, kdesi u Ar genteuilu, kde Maurice de Vlaminck, lyrický a rustikální malíř, objevil černošské sochařství. Viděl tam úžasnou negerskou sochu, která tu zajisté nebyla vystavena na odiv poučeným a uměnímilovným davům, nýbrž stála tu na pultě mezi lahvemi rumu, dubonnetu a vermouthu. Tato soška jej dojala tak, že si pojmenoval do zápisníku: „Negerská socha, hlas pradleny, která zpívá něžnou a sentimentalní písni, žehlic prádlo, dojímá mne více než umění v museích“. — Picasso byl, v rozhodující chvíli vývoje své tvorby a v rozhodné chvíli malířství vůbec, ohromen svobodnou odvahou formy negerského umění, jež mu bylo zjevnim maximální čistoty plastické formy. Setkání evropské výtvarné práce s negerským uměním bylo překvapením: ve chvíli, kdy evropské výtvarnictví nechce býti zobrazujícím, ikonickým uměním, jímž bylo po celá staletí, ale usiluje napříště o direktní řeč a svéprávnou ryzost formy, ukázalo se, že jeho ideál byl už jinde a za jiných okolností uskutečněn; ukázal se tedy býti ideálem správným a pravdivým, ale jeho pravda byla pomalu tak stará jako svět. Vyvrcholení a uzavření staletého vývoje výtvarného umění, uzavření obrovské periody minulosti zanechává moderní umění evropské v bezprostřední blízkosti divošského a barbarického.

Také tanec bylo třeba barbarů. Ale to, oč jde při exotických tancích, není barbarismus, nýbrž prostě nový sloh, jiná koncepce. Dříve než kubisté přijali poučení od černošských sochařů, věstil Anatole France (Sur la pierre blanche) příchod nového černošského umění tanečního a hudebního. Před

válkou vnikají do Evropy prvé exotické tance, často pozměněné, uhlazované, stylisované, jež v tančírnách Montmartru udivují cizince: groteskní cake-walk, brazilský maxixe a argentinské tango. S exotickými tanci objevují se nové útvary hudební: nové rytmusy, nové zvuky a lomozy, nové nástroje. To, oč se pokoušeli futuristé svými hřmotiči (gli intonarumori, les bruiteurs), uskutečnil j a z z, samo božství hřmotu. Jistě že během času negerské tance a hudby zbělely: dnes tančí celý civilisovaný svět syncopické skladby, napísané od new-yorských Rusů podle černošských rytmů. A tyto rytmusy jsou sto indignovati akademické a opeerní uši, ach, tak přiliš dlouhé....

Zámořské koráby importují dnes, jako vždy před tím, do Evropy exotismus. Jako černošské plastiky, tak i černošské tance přivezli námořníci. A vůdce Švédského baletu, Jean Borlin, nalezl v námořnických krémách, v pestrých směsích přístavních dancingů, cizokrajné a silně expressivní taneční prvky. Bratr téhoto námořníků, vojáků, mišenců, Havaiců, Černochů či Rudochů, je tanečník Borlin vysloveným antipodem tanečního umění Rusů a celé té francouzské staré baletní tradice, emigrované do Petrohradu. Zároveň s choreografem Rolfem de Maré realisoval se švédským baletem, za spolupracovnictví moderních básníků, hudebníků a výtvarníků (Canudo, Cendrars, Picabia; Satie, Milhaud, Sestka; Léger, Chirico, a.j.) řadu významných baletních básni. Švédský balet je skupina, která uprostřed dnešní taneční krize reprezentuje modernu a avantgardu, moderní život. Je to skupina prostá všeho akademismu a konvenci; je opravdu revoluční. Švédské balety opovrhly předsudky, nechtějí, aby moderní umění tance bylo od obecenstva devotně přijímáno jako zázraky v Lourdech, provokují nadšení i rozhořčení, což je důkazem jejich živoucnosti. Zajisté, nehledaly s dadaistickou tvrdošíjnou skandál, ale dovedly nebát se skandálu, jenž často

se strhne na jejich představeních. Jean Borlin oživuje balet a tanec případami, postřehnutými v tančírnách Paříže, i pohybovými akcenty z dynamiky nádraží, továren, stadionů, velodromů a dostih. Švédský balet, bylo řečeno, tot obrovský gramofon v němž zpívá mohutné srdece Whitmanovo. Je to baletní ensemble, žijící láskou k zítřku; dnešní cíl je mu vždy toliko budoucím východiskem. Jsou-li dnes Švédské balety nejpokročilejší taneční avantgardou, zítra postoupí ještě dále...

Ryzímu tanci, jenž jest tělesnou pohybovou básni, vyhovuje jediný úbor, totiž nahota. A to právě pochopili režiséři music-hallů. Nevhodné kostumy často anulují vlastní konstruktivní a hmotnou plastiku tance, totiž pohybovou hru tělesných forem a muskulatury, přiči se často formové výtvarné precnosti tanečníkova výkonu. Nahota na jevišti music-hallu a nahota na jevišti vůbec - naprosto není shoking, i když je třeba pleonastická; je oslnující písni fysiologie, inkarnát života, tělesného tvaru v zářících a barevných světlech. Tanec sám svou prapodstatou je nejstarším a nejušlechtilejším způsobem tělesné kultury a není vhodno odtělesňovat jej duchovními náladovostmi závojů a bizarních úborů. Jediným oprávněním kostumu jevištního tanečníka jest, (jako na př. v případě Loie Fullerové,) jestliže slouží k stupňování pohybových a výtvarných efektů, nikoliv k anekdotické ilustrativnosti a odhmotnění tance. Každý, i nejnuznější oděv tančících je dekorativním hadrem, jenž ruší optický dojem; i tělocvičný trikot porušuje markantně souvislou evoluci tělesných linií. Čistota tance znamená nutně nahotu tance, což však neznamená nepřipouštěti jiných barev, než přirozené barvy

těla. Tento fakt ve století pitomých moralistů naráží na pochopitelné nesnáze. Přes všecku propagaci tělesné kultury jako protijedu proti dusným vlivům dekadentní erotiky, platí dosud lidské tělo, zejména viděné en face, za nemravné: v zajímavém propagačním filmu (Ufa) „Cesty k síle a kráse“ podávaly snímky nahých postav téměř jen pohledy „čelem v zad“. Známé snímky tanečnic, které se honosí tělem zázračným a skvěle vytrenovaným, bývají kaženy i nejmenšími šňůrami perel, zdobících, vlastně zakrývajících a tak ochuzujících určité partie těla: je to zbytečná dekorace, vyvolávající frivolní atmosféru music-hallů. Za těchto okolností, kdy estetická stránka tance je podrobována zřetelům či úmyslům morálním nebo po případě nemorálním, není dosud naděje, že by tanec bez dekorativnosti, bez malebně musikálních akcessorií našel porozumění v době, která zapomněla na tělo a nevybavila se dosud zcela ze středověkého křesťanského a městského moralismu.

Tanec je synthesesou tělesné kultury s básnickou invencí a imaginací. Moderní doba, doba sportu a atletiky, chce se přiblížiti klassickým a antickým ideálům krásy a zdraví, moderní krásy a moderního zdraví. Sport a atletika daly nám poznati, že tělesná krása je výrazem zdraví a resultátem kultury, povznesly mocnosti nahého lidského těla. Sport, kultura smyslů, instinktů, impulsivních sil i školení inteligence, daly nám zážitky nové dynamické krásy, novou kinoplastickou řeč, nové sensace závratných rychlostí a nové radosti, rozkoše obnažené pleti ve větru, nové dojmy své všeobecné polyrytmie a polydynamiky. Po tisíciletí křesťanské morálky, asketismu a utlačující převahy duše, je sport signálem k obnově opomíjených radostí těla a ukazuje, že v krásné fyzické exaltaci, v zvládnutí mocné sily těla má lidský duch maximum optimistické jasnosti a tvořivé mohutnosti. Krása moderního tance a baletu je sester-

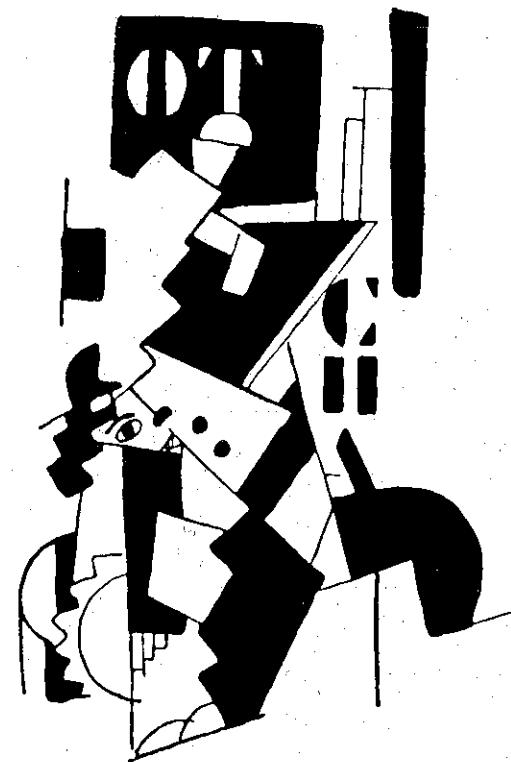
ská estetice sportu.*). Je rovněž básni tělesné krásy a zdraví. Magnus Hirschfeld vystižně charakterisuje rozdíl mezi středověkým spiritualismem a třeba pessimismem Schopenhauerovým na jedné a optimismem Nietzscheovým na druhé straně výrokem ze „Zarathustry“: *Z tracen bud den, kdy se netancilo!* Tanec je holdem duše pro tělo, krásu, lásku a život.

Komika a groteska music-hallů, cirku a kabaretu sousedi s groteskou filmu. Básně filmových grotesek jsou dramatické a fotogenické sketche, sepsané z pohybu a světla, jako sketche music-hallů. Jsou právě tak drastické a jdou právě tak nemilosrdně na brániči. Komedianti amerických filmových grotesek, zmitající se v divém proudu napjatých situací, mají mrštnost zápasníka jiu-jitsu. Filmové grotesky jsou rozpustilou písni, absurdně komickým kupletem. Jejich dynamická dramatika, nadskutečná a nelogická, je tajemstvím, jehož klíčem je smích. Aktéři nad úhore pružnější organisuji na kinoplátně skvělé kinoplastické hry. Americký filmový humor, a vůbec americký humor, přehání co do děje i co do výrazu a filmové grotesky dávají vznik novým formám humoru, jsouce samy kurážnou hyperbolou životní nedefinovatelné veselosti a dobré nálady. Americká filmová groteska je více než pokusem o nemožné: je realisací nemožného,

*) Sport, přesně vzato, na rozdíl od tance, nezná tělo jako samoučelné, nýbrž jen jako nástroj k dosažení rekordů. Stanislá se sportovní element cílem sám sobě, jsme svědky nového divadla; je to paráda všech „Olympiad“ a „Spartakiad“, organizovaná často pohřebu jen rytmický dekorativně. Blíže než sport je tanec vlastně gymnastika, již jde nikoliv o rekord, ale o přirozený rozvoj tělesných a pohybových sil za účelem hygieny, bez procovství „svalovců“ atletiky.

bláznivou fraškou, kde absurdity a nemožnosti stávají se faktem tak prostým, že pomýšlite na zázrak. Umění filmových grotesek je uměním elementární svobody a garantovaně precisní fantazie. Uměním závratné komiky a smichu. Není-liž smích nejlepší věci, která se nám v životě může přihodit? Patrně i nesmyslnost a bláznivost filmových, music-hallowých a cirkusových frašek může obsahovat prvky nějaké moudrosti. Bezhlavý dadaismus, jenž je tak přiznačným tvarem humoru naší doby, má, téměř proti své vůli, nějaký hluboký smysl, je tušením skrytých excentricit života. Ti šilenci a výstředníci z filmových grotesek, kteří na kinoplátně přestupují z expressního vlaku v plné jízdě do vznášejícího se létadla, aby odtud, neohrabanci spadli v zápěti do oceánu, rozumí se, že rovnou na hřbet velrybě či spíše ponornému člunu, ti neštastníci, pro něž na světě není dosti úkladů a nebezpečenství, do nichž by se nesřítili, oni štvavci, jež pronásleduje zběsilý věřitel či rozrušený sok v lásce s polámanou fordou, přes hory, doly a vody, cestou necestou — ti všichni, at už se jmenují Harold Lloyd, † Max Linder, Fatty či † Hank Mann, nebo Frigo (Buster Keaton) a Chaplin, největší básnici moderního nadrealistického smichu, či hrdina kreslířova rozmaru — kocour Felix — jsou především představiteli ležerní ironie, která se neváhá vyjádřit po případě i hodně drasticky; clowni a dadaisté, kteří poznali pravý hluboký Nesmysl tohoto i transcedentního světa. —

Filmové burlesky vykvétají někdy v lyrickou záračnost: nezapomenutelné scény z Frigových a především Chaplinových filmů. Chaplin, moderní „prince des poètes“, básnický somnambul, pronásledovaný, hladový, bez práce a bez přístřeši, nemající než svůj úsměv, úsměv, za nímž jsou ukryty zázraky lyrických snů, úsměv, jenž jest jedinou řečí dojeti lásky a poesie, tento „Hamlet ve slupce clowna“, je zodpovědný



Fernand Léger: Chaplin
(karikatura).

za to, že filmová groteska stala se svrchovanou moderní básní.

V době největšího úpadku konvenčního divadla jali se moderní autoři hledat možnosti divadelní, tanční a herecké poesie jinde. Nacházeli je v kinu, v music-hallu a v cirku. Pohřichu ani film, ani music-hall neposkytuje zdaleka vše, co by poskytnouti mohl.

Dnes jsme již přesyceni filmové romantiky divokého západu, stejně tak jako páchnoucích sentimentalit nudné buržoazních společenských dramat, čpicích úzkoprsou morálkou, údolí glycerinových slz! Nebavi nás již chevalereskni cowboyské historky; zdá se nám, že kino tu není proto, aby illustrovalo slavné a sensační romány; zdá se nám zbytečným, pronásleduje-li věčně na kinoplátně závodní automobil expresní vlak. Soudíme, že kino si nemusí nic vypůjčovat od starobné literatury a od divadla, že má svou vlastní podmanivou poesii. Dnešní stav filmové americké velkovýroby je v zřejmé stagnaci. Trpí sentimentalní pasivitou. Zároveň pokoušeji se někteří, byť nemnozí, moderni filmaři, zejména v SSSR a ve Francii s pozoruhodným úspěchem o nové útvary kinografické, o obrodu a očistu filmu. — Music-hall přijímá tu a tam některé nové triky a odvažuje se vypraviti svá představení luxem, předstihujícim výpravy Ruského baletu, ale vnitřní resultáty jsou celkem dosti chabé: music-hall by měl a mohl roztančit světla, barvy a dovoliti si všecky fantasie; zkrátka chybí mu ještě mnoho, aby by ryzim uměním; je třeba, aby nebyl pseudodivadlem, aby nepodlehl žádným tradicím, které se tu již usazují, aby dovedl se zbavit genreeového způsobu pařížských revui s jejich Compère a Commère, jež jsou obdobou protagonistů divadla řeckého, aby nelpěl na šabloně, nýbrž dovolil si maximální vypětí imaginace, maximální odpoutanost fantacie a dal divákům nový básnický obraz života.



Kocour Felix

Music-hall i film nejsou dnes tím, čím by měly být. Dnešní music-hally jsou plny opulentní a dosti vulgární nádhery, mají málo poetické essence, jsou bez rádu a bez tajemství, jsou hlučně pitoreskni, jsou písni radosti ze života s bonhomii poněkud obhroublou, mají málo iniciativy. Music-hall organizuje své představení jako splendidní kýč. A přece mohl by být básní zázračné iluminace, jež podívaná rozvírá se jako drahocenný vějíř, měnic barvy a proporce údinem a v oslnění. Music-hall vyžaduje delikátní poetickou práci.

Představujeme si moderní music-hall či Divadlo Rozmanitosti jako syntetické divadlo, které kaše na tradiční divadelní problémy, užívá nových dramatických motivů, obveseluje překvapivostí a vším, co nikdy se nemohlo a nesmělo vyskytnouti na starém jevišti. Music-hall je abstraktní synthesou z čistých elementů bez logiky a psychologie, směsi skutečnosti a halucinace, konfrontací reálních i irreálních osob, pronikáním a simultaneitou dění v čase i prostoru. —

V drobných výstupech clownů, v těch malých básních smíchu, stvořených Grockem, (jehož klarinet bolestivě naříká, když někdo šlápně hudebníkovi na nohu a jehož klavír je začarovaný a dovádivý,) nebo od bratří Fratellinů, v kaskádách hyperbolické komiky Vlasty Buriana, ve virtuositě provazochodců, v údavné mimice excentriků amerických filmových grotesek, v tajemství varietních kouzelníků, v solidním řehotu komiků poutí a lidových kabaretů, v oslňujícím bohatství a strhujícím tempu velikých music-hallů, v kouzlu Mlle Mistinguette, jež má barvu Paříže, a ve výbušném tanečním temperamentu řádici Josephine Baker-

rové, která má barvu trópů a již by snad mohl Baudelaire „přirovnati k černému slunci, kdybychom mohli předpokládati černou hvězdu, rozlévající jas a štěstí“; — v kolektivní veselosti karnevalů, v jazzbandovém řevu všech dancingů světa, v dramatu býčích zápasů, v zděšení grand-guignolu, v šílenství lunaparků, edenu a „neskučných sadů“ všech velkoměst, v pochodě lidových slavností právě tak jako v majestátnosti sportovních manifestaci a v pathosu davových demonstrací; — v tom nesmírném baletu písni, smíchu, slov, barev, tvarů, všech věcí a těl, v tanci nad propasti, na laně, v povětrí, i na jevišti, rozptýlené a nespojitě, taji se tichvatné a mnohotvárné elementy a energické rytmus universální básně, napsané ve všech nářečích globu ve tkání moderních nervů. Navštěvujíce kina a kabarety: Folies Bergère, Moulin Rouge, Casino de Paris, Palace, Concert Mayol, Olympii, Médano a Cirque d'hiver, tančirny a „cabouloty“ bizarních jmen na Montmartru, třebas takový Moulin de la Galette, jenž je památkou starého bohémského okrsku, jenž inspiroval slavný Renoirův obraz a mnoho kronik z novin i z románů se žlutou obálkou (Maupassant et consorts), nebo na Montparnasse, třebas Bal Bullier, důvěrně spjatý s historií dnešní umělecké avantgardy, jehož obraz dal Apollinaire ve „Femme Assise“, nebo opulentní a vulgární podívané pouti, trhů i světových výstav, či vcházejíce do barů s mechanickými klaviry v přístavních čtvrtích přímořských měst, můžeme tu, uprostřed neuveritelného maloměšťáckého a lidového nevkusu, chtivé surovosti, hlučné sprostoty, vyhrocené obscénnosti, romantické, exotické, bohémské či familiérní pitoresknosti těchto pestrých prostředí, shledávat prvky nějaké nové, neznámé básně, reservoár sil, dosud poeticky a esteticky nezužitých, které očekávají svého autora: *theatrum mundi* a divadlo poesie.

Montmartre sám se svými lokály až dadaistické banality — [Chat Noir, kde recitoval své monology a básně Charles Cros, chansonnier, vynálezce fonografa a vzácný zapomenutý poeta, který byl předchůdcem Paula Verlainea, Germaine Nouveau a Rimbauda, — Picassoův, Salmonův, Jacobův „Lapin Agile“, kabarety „Nebe“ a „Peklo“, „Cabaret du Néant“, siň funebních atrakcí, etc, etc —] jako gigantický bar, ochutnávárna šampaňského a všeobecný cirkus je jakoby symbolem a náznakem umění kouzel a údivů, umění radosti a rozkoše „bez závaznosti a sankce“.

Music-hally a revuální divadla žijí dnes ve sféře městského nevkusu. Většina filmové produkce rovněž. Vyznávají vespolek náboženství hvězd a populárních vedení. Cirkus ochuzuje své bohaté možnosti navykou stereotypnosti. Umění tance a baletu dosud neví, čím vlastně má být. A divadla hnijí již dávno. A přece všecky sily moderního člověka a vše, co v člověkově vědomí, podvědomí i nadvědomí je žiznivě básnívého, neuspokojeného odkazem slavných tradic, vše to směřuje k vytvoření nového světa umění, čaravného parku poesie, světa radosti a optimismu, vzdáleného akademii, v době, kdy stará umění odumírají a kdy někdejší hry lidstva pozbyvají svého dávného půvabu.

Karneval, kolektivní slavnost a kolektivní veselí, zdomácnělé zejména na Jihu, únorový svatvečer jara, dnes, zdá se, již hyne. Umirá, protože se nedovedl reformovat a modernisovat, poněvadž neměl dosti vynáležavosti. Karneval, tato kondensace veselosti, spokojoval se zastarálými formulami a normálnimi, konvenčními triky: život moderních měst zatím našel jiné, stále se obměňující zábavy. Karneval, má-li být svátkem, nesmí být akademii starých kostýmů a starých písni, řízenou unaveným, jednotvárným duchem rutiny. Jeho veselost musí být komponována a dirigována v bohatou symfonickou báseň světské radosti.

Rovněž lidové slavnosti dnes tonou v nudě a ba-

nalitě. Jejich organizace by neměla být náhodná. Francouzská revoluce pochopila důležitou úlohu umělecké rozvahy v plánu lidových veselic a proto svěřila organizaci svých slavností až do posledních detailů malíři Davidovi, diktátoru umění, a hudebniku Gossecovi. Výsledky byly sice poněkud antického a operního rázu, ale při tom duchem aktuální. Ruská revoluce znova pozvedla toto mohutné umění davové režije, uhodla velikolepost davu, shromážděného, aby demonstroval, jubiloval anebo se bavil, dovedla rozpoutati tento permanentní a sdílný kolektivní entusiasmus.

Soudobé sportovní manifestace daly nám pochopiti emotivní krásu defilé gymnastů, jež je působivější podívanou než alegorickohistorické průvody mnohých karnevalů a bezduché kostumní rekonstrukce všech maloměstských národopisných slavností. Ve sportovním světě poznali jsme nové sensace: napjetí souhry footbalového zápasu, vzešená krása tisíce mužských i ženských těl, paží a nohou gymnastického obřadu, stadion olympiády v plném slunci, nebo: flotila aeroplánů, leticích v jediném šíku, aviatický balet nad městy, polyrytmická a polydynamická krása atletiky, drama v aerodromu či autodromu, právě tak jako každodenní divadlo ulic, velikých tepen ve městech, tvářen a přístavního či nádražního ruchu, orchestr síní a menuet semaforových barev a světel; zde zmocňují se moderních nervů úžas a hluboké emoce, podstatná krása, jejímiž elementy jsou pohyb a děj života.

Světlo, pohyb a barva elektrických reklam, podivná z bulváru, náměstí a nábřeží, helenské slunce stadionů a pláží, velepiseň pracujících strojů a dělníků v průmyslovém komplexu — a naproti tomu: nuda uměleckých výstav, chudokrevnost lyrických knížek, bezmocnost divadla, lež a posérství baletu; v takové situaci, v této přítomné chvíli více než kdykoliv jindy, v neklidu vynalézavého ducha, neuspokojeného a ne-

ukojeného poklady chabého uměleckého světa, hlásí se imperativní potřeba nových jasů, nového oslnění, nových emocí, potřeba objevit nový svět; v takové situaci vítáme návrhy nového umění a sliby nové poesie.

Poetismus přichází s návratem nového světa poesie. Poesie, která se osvobozuje od historických a dnes neplatných pravidel a poslání, která opovrhuje neúčinnými a zastaralými prostředky, zděděnými z dob uměleckých řemesel, poesie, která chce zbásnit svůj svět všemi prostředky, jichž dnešní doba může ji poskytnouti, poesie, která chce se zmocnit celého vesmíru lidského ducha dojetím všech člověkových smyslů. Poetismus osvobozené poesie, osvobozeného divadla, osvobozeného malířství, osvobozeného tance: poesie pro všechny smysly člověka.

Poetismus jako „ono vyšší umění, umění slavnosti“, o němž mluvil Nietzsche. Poetismus jako návrh nové divadelní hry, skutečné hry, hry hazardní, hry vědecké, hry společenské, hry milostné, podle okolnosti a od případu k případu, nesnadně jako šachy nebo tanec na provaze, lítbezne jako tennis, zničující jako poker či ruleta. Poetismus jako návrh umělých, ale neilusivních a skutečných rájů, ohněstrůjné fantasie a rekordní odvahy. Poetismus jako synthese infrarudé dramatiky pod vědomí a lyrické ultrafialové harmonie nad vědomí. A v neposlední řadě veliký objev štěsti a smíchu: vědomí, že nad všecka umění jest nejvzácnější umění žiti, jež se neobejde bez humoristického ducha.

Universální poesie žádá plnou kooperaci všech smyslů a proto vyhledává vlastní vhodná prostředí, v nichž může rozvlnit všecka svá magická záření. Tato prostředí, tento svět poesie není ovšem dekadentskou věží ze slonové kosti, není exklusivním klášterem, ale shromáždištěm: představujeme si jej jako nádherný Lunapark. Bylo by úkolem poetismu zřídit uprostřed velkoměst práce a výroby Epikurovy zahrady poesie,

velikolepé zábavní podniky, zázračné magic-city. Magic-city poetismu, jež byla by odlišná od obdobných podniků starého světa právě svým novým duchem. Magic-city, která byla by prostě sídlem zábavného uličnictví, rozpustilosti, radosti z ukrutných pohybů, překvapení, sensací, odvahy a obratnosti aktérů i strojů, radosti z podiváné na akce i atrakce, optickým potěšením z barev a tvarů, potěšením poslouchat hluk a zvuky, zkrátka radosti všechny smysly v bezstarostném slohu. Veliké skluzavky projížděly by celou plochou prostranství, skrze hlavní restauraci, odevšad viditelné, využívajice rozmanitých výšek budov a pavilonů. Jednotlivé atrakce co nejrozmanitější, aby se využilo všech pohybových možností. Elektrické atrakce optické i fonetické, barevné reflektoričké hry v pohybu; základním elementem takové magic city je pohyb; moment pohybu musí být všude patrný, nesmí být bezhybné prázdniny. Úhrnný pohyb celého podniku, veliká dynamická symfonie, musí být organizován a řízen podle předem stanovené partitury. Pohyb a smích, obě stejně osvobožujici a stejně nákažlivé, — to jsou významy poetické Magic-city.

Ve městech zbudovaných konstruktivisty nechť zřídí poetisté kouzelné magic-city, magické město nové poesie, která jásá radosti a nečpi alizarinem. Svět radosti a štěti, svět smíchu a poesie, svět, který se směje a svět, který voní: jen v radosti srdece a pružnosti sensibility nalézá lidský duch „vznešenou veselost“ tvorby.

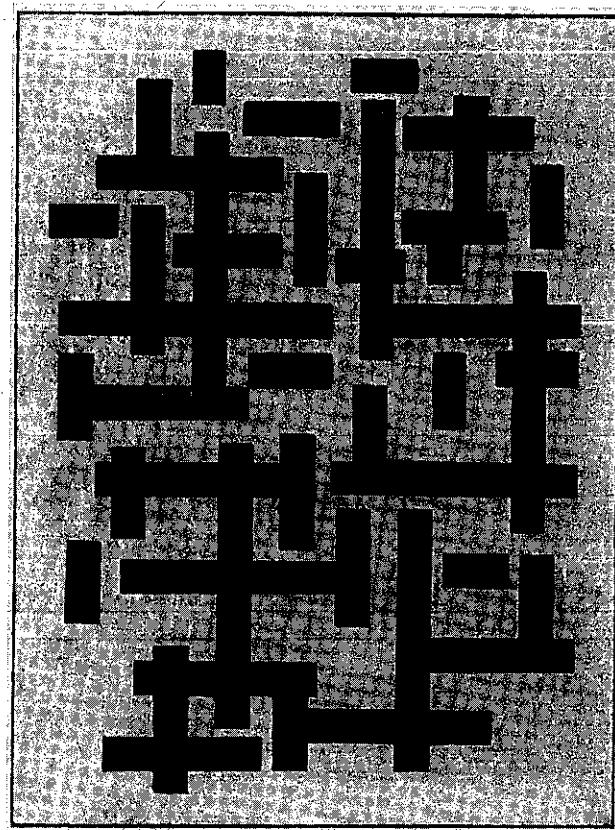
Konec I. dílu.

d o s l o v

,S v ě t, k t e r ý s e s m ě j e“ tvoří první část dvou-dilného cyklu, nazvaného: „O h u m o r u, c l o w n e c h a d a d a i s t e c h“. Zárodkem této dvojdilné knihy byl článek stejného názvu, napsaný v červenci 1924. a tištěný nejprve v satirickém časopise „Sršatec“ a později přetiskněny znova v časopise „Pásma“, č. 1. ročník II. Autor vrátil se k této studii v létě 1926 přepracoval ji, rozšířil a doplnil tak, že vzrostla do rozměrů větší knihy. V této knize zaměstnává se autor, jak v titulu naznačeno, problémem humoru a komického umění, a v souvislosti s tím zachycuje obraz dadaistického a poetického hnutí. Technické důvody přivedly autora k tomu, aby rozdělil tuto obsáhlou knihu ve dva díly, z nichž první, který se nyní dostává na veřejnost, obsahuje tři kapitoly ze „S v ě t a, k t e r ý s e s m ě j e“, pojednávající o humoru, o světském a neliterárním dadaismu a o poesii cirkusu, music-hallu a lunaparku, kdežto druhý díl, který autor nyní dává do tisku, kreslí svět moderní básně, svět, který voní; podává genesi dadaismu přehledem vývoje od Baudelairea až k Tzarovi, charakteristiku hnutí dada i surrealistické revoluce a v závěru pokouší se formulovat teorii a estetiku nové poesie pro všecky smysly, podloženou fakty korespondence a analogie mezi jednotlivými obory „umění“, fyzikálnimi i psychologickými relacemi mezi zvukem, barvou, rytmem, tvarem — jež zdůvodňují hypotézu o jednotnosti tvořivé síly člověkovy, o „a r s u n a“. O všeobsáhlosti poesie (poesis = svrchovaná a nezávislá tvorba) jakožto nejvyšší hodnoty lidského života. Kniha „O humoru, clownech a dadaistech“ hledá stopy této poesie a reflexy jejich záblesků nejen ve světě knih, ale i v životě všedních i nevšedních dní a nocí, zakresluje obraz jednoho

kontinentu, který dosud nebyl v popředí zájmu estetické tvorby. Závěrečná kapitola druhého dílu pokusí se vyložiti to, co je naznačeno v závěrečné kapitole tohoto prvého dílu a co, podle názoru autorova, je jádrem nové estetické teorie, která se zve poetismem.

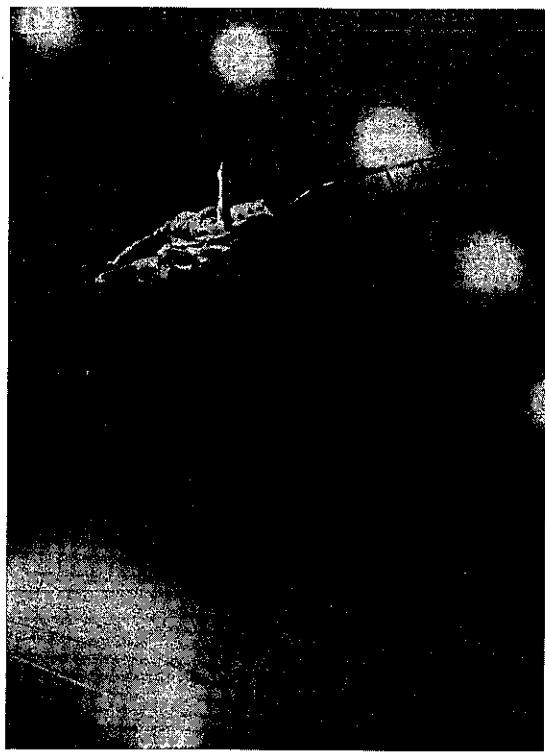
Praha, březen 1928.



Theo van Doesburg: Obraz. 1916.

I.

Man Ray: Cirkus. Foto.



II.



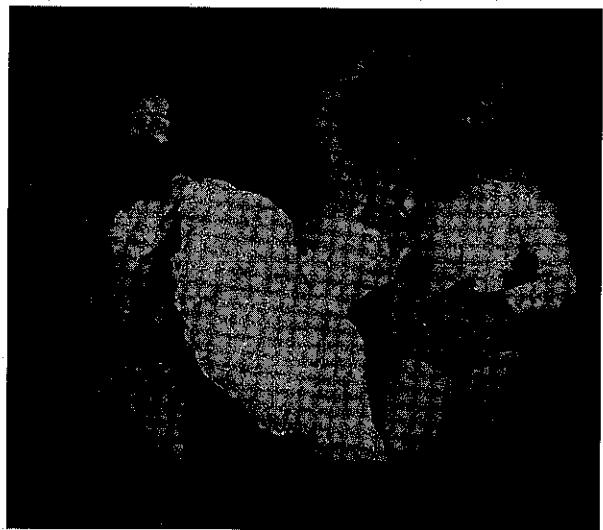
Josephine Baker.

III.



Vlasta Burian.

IV.

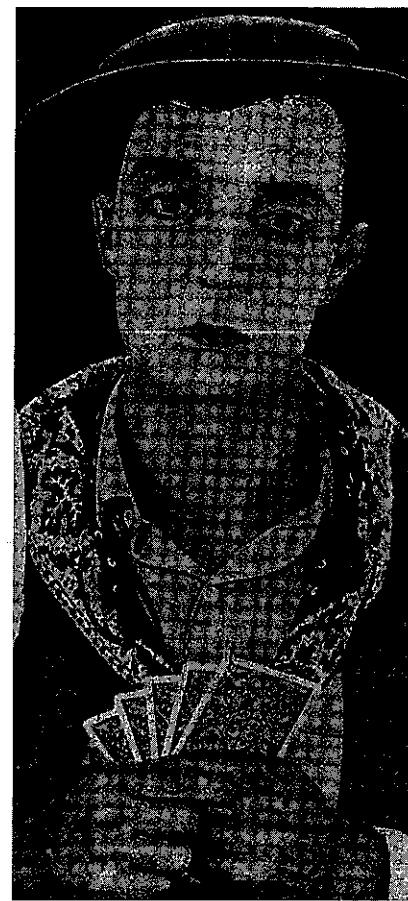


Milča Mayerová, J. Werich a J. Voskovec.
Smoking - revue. Osvobozené divadlo.



Chaplin: Cirkus.

VI.



Frigo. (Buster Keaton.)

VII.



Harold Lloyd.

VIII.

o b s a h

| | | | |
|------|----------|--------------------------------|----|
| I. | kapitola | svět, který se směje | 7 |
| II. | " | hyperdada | 31 |
| III. | " | clowny a komedianty | 51 |

vyobrazení:

a.) v textu:

| | | |
|-------------------|-------------------------------|----|
| George Grosz: | karikatura | 19 |
| Americká křížovka | | 29 |
| George Grosz: | Albert Fratellini | 55 |
| Grock: | autokarikatura | 67 |
| Fernand Léger: | Chaplin, karikatura | 81 |
| Kocour Felix | | 83 |

b.) obrazová příloha:

| | | |
|-------|-------------------------|---------------------|
| I. | Théo van Doesburg: | Obraz. |
| II. | Man Ray: | Cirkus. Foto. |
| III. | Josephine Baker. | |
| IV. | Vlasta Burian. | |
| V. | Smoking - revue. | Osvobozené divadlo. |
| VI. | Chaplin: | Cirkus. |
| VII. | Frigo. (Buster Keaton.) | |
| VIII. | Harold Lloyd. | |

autor vydal:

Alexandr Archipenko. Monografie. Nákladem „Devětsilu“. V komisi nakladatelství Odeon, Praha 1923.

Jan Zrzavý. Monografie. Musaion, sv. IV. Nakladatelství Aventinum. Praha 1923.

Film. Pokus o estetiku filmu. Nakladatel V. Petr, Praha 1925.

Charles Baudelaire: Fanfarlo. Přeložila J. Nevařilová. Studie o Baudelaireově díle. Nakladatelství Odeon, Praha 1927.

Stavba a Básen. Estetické úvahy. Edice Olymp, sv. 7-8. Nakladatel Vaněk & Votava, Praha 1927.

Sovětská kultura. Obraz kulturního života v SSSR. Nakladatelství Odeon, Praha 1928.

karel teige:

**o humoru,
clownech
a dadaistech**
(dvojdílný cyklus)

I. část:

**svět,
který se směje**
(1924-26)

Vydal jako 41. svazek edice Odeon
Jan Fromek, Praha III.,
Chodkova ul. 11, r. 1928.

Vytiskl Jan Mašek
v České Skalici



První část dvousvazkové kultovní práce vůdčího teoreтика násil avantgardy nazývané O humoru, clownech a dadaistech, byla sice hojně citována, leč na knižním trhu je prakticky nedostupná. I to bylo jedním z důvodů, proč se nakladatelství Akropolis rozhodlo into jedinou českou studii o dadaismu znovu vydat jako reprint nekdejšího vydání z legendárního Fromkova Odeonu. První svazek z roku 1928 obsahuje kapitoly „pojednávající o humoru, o světském a neliterárním dadaismu a o poezii cirkusu, music-hallu a lunaparku“. Letos na podzim pak pak nej naváže reprint druhého svazku Teigovy práce, nazvaného Svět, který se směje.

**karel teige:
o humoru,
clownech
a dadaistech**

**svět,
který se směje
I. část
dvoudílného cyklu**

Vydal Jiří Tomáš – nakladatelství Akropolis
U Nikolajky 10, 150 00 Praha 5
www.akropolis.info
v roce 2004 jako svou 175. publikaci
reprint 1. vydání z roku 1928

© Karel Teige – dědictví, 1928
© Jiří Tomáš – AKROPOLIS, 2004

ISBN 80-7504-042-5



Vytiskl Akcent tiskarna Vimperk

2. vydání

112 stran, 15 x 22 cm

9 788073 040420

Dopravocená cena včem: DPH
160 Kč