

Karel Čapek

# O umění a kultuře 1





# Městská knihovna v Praze



ůjčujeme:

knihy / časopisy / noviny / mluvené slovo /  
hudbu / filmy / noty / obrazy / mapy



přístupujeme:

wi-fi zdarma / e-knihy / on-line encyklopedie /  
e-zdroje o výtvarném umění, hudbě, filmu



ořádáme:

setkání s autory / přednášky / koncerty /  
filmová představení / výstavy /  
aktivity pro děti a jejich rodiče / čtení

**[www.mlp.cz](http://www.mlp.cz)**

[knihovna@mlp.cz](mailto:knihovna@mlp.cz)

[www.facebook.com/knihovna](https://www.facebook.com/knihovna)

[www.e-knihovna.cz](http://www.e-knihovna.cz)



# O umění a kultuře

## I

Karel Čapek

Znění tohoto textu vychází z díla [O umění a kultuře 1](#) tak, jak bylo vydáno v Praze nakladatelstvím Československý spisovatel v roce 1984. Pro potřeby vydání Městské knihovny v Praze byl text redakčně zpracován.



Text díla (Karel Čapek: O umění a kultuře I), publikovaného [Městskou knihovnou v Praze](#), není vázán autorskými právy.

---



Vydání (obálka, upoutávka, citační stránka a grafická úprava), jehož autorem je Městská knihovna v Praze, podléhá licenci [Creative Commons Uved'te autora-Nevyužívejte dílo komerčně-Zachovejte licenci 3.0 Česko](#).

---

Verze 1.0 z 19. 1. 2018.



## OBSAH

Předmluva .....	14
1907 .....	15
23. výstava Spolku výtvarných umělců Mánes v Praze.....	16
1.....	16
2.....	18
1908 .....	20
Výstava obrazů Aloise Kalvody v Topičově salonu.....	21
Feminismus gotiky .....	23
O knižním umění.....	27
26. výstava Spolku výtvarných umělců Mánes v Praze.....	30
Výstava prací Františka Bílka .....	33
Z výstavy obrazů prof. Karla Myslbeka.....	35
Karikatura a francouzští humoristé.....	37
Jubilejní výstava Krasoumné jednoty pro Čechy .....	41
1.....	41
2.....	43
3.....	45
Syntéza a výstava Osmi .....	48
Výstava prací Mikoláše Alše.....	52
O humoru <i>Smích a slza jsou stejně lidské</i> .....	56
De Stendhal (Henri Beyle): Abatyše v Castru.....	60
Edgar Allan Poe: Bezpříkladné dobrodružství Hanse Pfalla.....	62
Z pražských výstav .....	64
Výstava prací Richarda Laudy .....	66
Lev Nikolajevič Tolstoj <i>Opožděná skica k jubileu velikého člověka</i> ....	67
Camille Lemonnier: Mrtvý aj. ....	70
Jules Barbey d'Aureville: Hostina ateistova.....	71
Judith Gautier: Princezny lásky.....	72
Eugène Fromentin: Někteří mistři. I. Belgie.....	73

Gratis Deledda: Pokušení .....	74
Výstava prací Josefa Ullmanna .....	75
Výstava obrazů Beneše Knüpfera .....	76
Amalie Skram: Povídky o manželství .....	77
1909 .....	80
Výstava obrazů Emila Bernarda .....	81
Josef Navrátil .....	83
Výstava Emila Antoina Bourdella .....	84
Talaškino .....	85
2. Ausstellung Deutscher Künstler aus Böhmen .....	87
Bibeloty .....	89
29. (členská) výstava Mánesa .....	90
John Ruskin: Dvě stezky .....	93
Prof. Františka Ženíška Prodaná nevěsta .....	94
Paul Gauguin: Noa-Noa .....	96
Výstava Divokých .....	97
Prodejní výstava uměleckých ručních prací .....	99
Vojtěch Preissig: Barevný lept a barevná rytina .....	101
Charles Morice: O moderních podmínkách krásy <i>Úvahy z etiky</i> <i>a sociologie umělecké</i> .....	103
Richard Muther .....	105
* * * .....	107
Dvě století porcelánu .....	109
Výstava obrazů Marie Chodounské .....	110
Emaily kněžny Marie Teniševé, čalouny Ory Robinové, smaltovaná skla Zdeny Braunerové .....	111
Prof. Julius Mařák .....	113
Email, čalouny, sklo .....	115
Václav Radimský .....	117
1910 .....	118
30. výstava Mánesa: Výstava skic .....	119

Výstava obrazů Václava Radimského.....	121
Výstava Ludvíka Kuby .....	122
Antonín Slavíček † .....	123
31. výstava Spolku výtvarných umělců Mánes: Les Indépendants .....	125
Posmrtná výstava prací Karla Hlaváčka.....	129
Deutsch-Böhmischer Künstlerbund .....	131
Henry B. Walter: Řecké umění .....	132
Výstava Josefa Vaice .....	133
Otto Wagner: Moderní architektura .....	135
32. výstava Spolku výtvarných umělců Mánes: Antonín Slavíček ...	136
Z pražských výstav .....	139
Výstava obrazů Miloše Jiráňka .....	139
Výstava výtvarného odboru Umělecké besedy .....	139
70. výroční výstava Krasoumné jednoty (Rudolfinum).....	140
Knihy z nové edice.....	142
70. výroční výstava Krasoumné jednoty.....	144
Výstava slovenských malířů a lidového průmyslu.....	146
Brněnské výstavy.....	147
Výstava obrazů Václava Jíchy .....	149
33. výstava Spolku výtvarných umělců Mánes: Axel Gallén-Kallela.	
Eduard Munch.....	151
Srbská žena .....	154
Erotika v literatuře <i>Rozbor psychologický</i> .....	156
George Moor: Moderní malíři .....	160
Miloš Jiránek: Josef Mánes .....	162
Poznámky o Janošíkovi .....	164
Biograf.....	170
1911 .....	173
Sofokles: Oidipus.....	174
Gerhart Hauptmann: Die Ratten.....	176
Tristan Bernard: Neznámý tanečník.....	179

T. M. Plauta Menaechmové .....	180
1912 .....	182
Literární poznámky o lidskosti .....	183
Růžena Svobodová: Posvátné jaro.....	193
Úvaha korektivní.....	196
Henrik Ibsen: Stavitel Solness .....	201
František Václav Krejčí: Redakce .....	203
Molièrův Misanthrop .....	204
Gerhart Hauptmann: Červený kohout.....	206
Antologie de L'Effort .....	207
Julius Zeyer: Neklan.....	213
Albert Guinon: Štěstí .....	215
Ludwig Fulda: Pán a sluha .....	216
Olga Vladimirovna Gzovská.....	217
Maurice Maeterlinck: Modrý pták .....	219
* * * .....	221
Paul Apel: Cesta do pekel .....	223
Heinrich von Kleist: Penthesilea .....	224
Otokar Fischer: Heinrich von Kleist a jeho dílo.....	227
K etickým názorům Maeterlinckovým <i>Maurice Maeterlinck: Von der inneren Schönheit</i> .....	230
2. výstava uměleckého sdružení Sursum.....	233
2. výstava skupiny výtvarných umělců v Obecním domě .....	234
Émile Verhaeren: Hélène de Sparte .....	238
42. výstava Spolku výtvarných umělců Mánes: Posmrtná výstava	
Hanuše Schwaigra .....	241
Výstava Václava Radimského .....	243
Výstava Jednoty umělců výtvarných .....	244
* * * .....	245
1913 .....	246
Prof. Josef Novák: O kráse .....	247



Výstava pozůstalosti Jana Novopackého (1821–1908) v Rudol. ....	250
Jules Romain .....252	252
Teorie umění <i>Konrad Fiedler: Schriften über Kunst</i> .....	257
Alexandre Mercereau.....	262
Indická architektura .....	266
Otázka národního umění .....	283
Jubilejní výstava Umělecké besedy (1863–1913).....	287
Hippolyte Taine: Filozofie umění.....	290
Několik nových dramát francouzských .....	295
Henri Ghéon: Chléb .....	295
Georges Chennevière: Jaro.....	298
Jules Romain: Vojsko ve městě.....	302
43. výstava Spolku výtvarných umělců Mánes.....	308
Moderní lyrika francouzská .....	312
Gustave Flaubert: Paní Bovaryová .....	317
Styl kinematografu .....	321
3. výstava Skupiny výtvarných umělců .....	325
Ernst a Duhamel.....	329
Součastníci moderního umění.....	330
František Václav Krejčí: Červenec .....	334
Victore Émile Michelet: Figures d'écovateurs .....	337
Mafféo Charles Poinot: Toute la vie .....	338
Křik po náboženství.....	339
Několik poznámek k moderní literatuře.....	343
Saří mistři grafiky .....	348
K nejmladší německé poezii.....	349
Tradice a vývoj.....	353
Výstava architektury a dekorativního umění .....	357
Výstava maleb italských futuristů .....	359
1914 .....	361
Stanislav K. Neumann: Kniha lesů, vod a stránek .....	362

Guillaume a Apollinaire: Alcools .....	365
Sociální filozofie .....	368
Moderní umění K 45. výstavě Svazu výtvarných umělců Mánes pod <i>Kinského zahradou</i> .....	377
Soutěž na Žižkův pomník .....	385
4. výstava Skupiny výtvarných umělců .....	388
45. výstava Spolku výtvarných umělců Mánes: Moderní umění .....	391
Volný verš a nová poezie K stejnojmennému článku St. K. <i>Neumannovu ve Scéně z 5. prosince 1913</i> .....	393
O sociální estetiku .....	397
Výstava Jakuba Obrovského .....	401
Henri Bergson: Das Lachen .....	403
46. výstava členská Spolku výtvarných umělců Mánes .....	406
A. Mamelet: Le Relativisme philosophique chez Georg Simmel .....	409
1915 .....	412
Ervín Taussig .....	413
Výstava obrazů Viktora Barvitia (1834–1902) .....	415
Dr. Jaroslav Hruban: Úvod do estetiky .....	416
1916 .....	422
Výstava českého uměleckého průmyslu .....	423
47. výstava Spolku výtvarných umělců Mánes .....	426
Stanislav Sucharda † .....	429
Praha (1750–1850) .....	431
Dr. Václav Vilém Štech: O projevu výtvarnou formou .....	433
1917 .....	436
František Tučný: F. X. Šalda čili problém českého umění .....	437
A. W. F. Co .....	440
Otokar Fischer: Otázky literární psychologie .....	445
Výstava obrazů výtvarného odboru Ústředního spolku českých ....	447
Umění a bída .....	449
Výstava obrazů Boženy Nevolové .....	452

Nové skládání o velikém pobiti Tatarův .....	453
Emile Bernard: Vzpomínky na Paula Cézanna .....	454
Auguste Rodin * v Paříži 1840, † 16. listopadu 1917 .....	455
Émile Durkheim † .....	457
Kupci obrazů .....	458
Dr. Emanuel Rádl: F. X. Šaldova filozofie .....	460
Fjodor Michajlovič Dostojevskij <i>Cyklus 30 kreseb Vlastislava Hof.</i> ..	462
Opomenutý referát Inž. Jindřich Fleischner: <i>Technická kultura</i> .....	464
Lepší titul nežli jméno .....	468
1918 .....	469
Gustave Flaubert: Citová výchova .....	470
Dramaturgie filmu .....	477
Ještě jednou RKZ? .....	478
Kritika slov I. My versus já .....	480
Výstava českých výtvarníků v Obecním domě .....	481
Kritika slov II. My, národ něčí .....	483
Obchodníci s obrazy .....	484
Večer Otakara Theera .....	487
Kritika slov III. Cizí vlivy .....	488
Muž vědy .....	489
Kritika slov IV. Novota .....	493
Kritika slov V. Příliš .....	494
Kritika slov VI. Šedý .....	495
Kritika slov VII. Horečný .....	496
Kritika slov VIII. Žádné „vy“ .....	497
Ještě RKZ .....	498
Kritika slov IX. Návrat k někomu .....	499
Kritika slov X. Povinnost .....	500
Výstava obrazů Emanuela Krescence Lišky .....	501
Kritika slov XI. Psí počasí .....	503
* * * .....	504

Kritika slov XII. Svěráz.....	505
Miroslav Rutte: Zjasněné oči.....	506
Gamma: Brázda .....	508
Kritika slov XIII. Pověra .....	512
Kritika slov XIV. Zobák .....	513
Kritika slov XV. Úkol .....	514
Dr. Servác Heller: Jubileum velké doby .....	515
Z výstav .....	516
Kritika slov XVI. Smrt.....	518
* * * .....	519
Jan Preisler .....	521
Jednota umělců výtvarných.....	523
Kritika slov XVII. Stanovisko .....	526
Z literatury poučné.....	527
Tedy jsem <i>Stanislav K. Neumann: Nové zpěvy</i> .....	529
Kritika slov XVIII. Překonati.....	532
Nový projekt druhého českého divadla v Praze .....	533
Budova Národního divadla .....	534
Kritika slov XIX. Zásada.....	537
1. výstava Sdružení českých umělců grafiků Hollar .....	538
* * * .....	540
Otomar Schiller: Poznámky k periodizaci dějin českého malířství.....	541
Emil Edgar: Hřbitov .....	542
Pragmatismus .....	543
O druhé Národní divadlo .....	547
* * * .....	549
* * * .....	553
Literatura a socialismus.....	555
Souborná výstava prací Jana Zrzavého.....	558
49. výstava Spolku výtvarných umělců Mánes.....	560
Otakar Nejedlý .....	564

Antonín Sova: Zpěvy domova .....	566
Souborná výstava prací Jana Konůpka .....	569
Otakara Theera Faethón .....	571
Bohumil Kubišta .....	573
Jubilejní výstava Artělu .....	575
Knihy pohádek .....	578
Knih o malých umělcích <i>Ladislav Švarc: Výtvarné projevy dítěte</i> ...	580
Ediční poznámka .....	583
Život a doba spisovatele Karla Čapka v datech .....	584
První vydání knih Karla Čapka .....	586

## Předmluva

Spisovateli Karlu Čapkovi patří v české literatuře 20. století jedno z nejvýznamnějších míst. Jeho čtenářská obliba je veliká a neklesá ani s postupem času. Právě to byl také důvod, proč bylo jeho dílo vybráno ke zpracování do elektronické podoby v samých začátcích digitalizace v Městské knihovně v Praze.

Snaha zpřístupnit Karla Čapka co nejširší čtenářské obci vyústila v roce 2009 ve společný projekt Městské knihovny v Praze, Společnosti bratří Čapků, Památníku Karla Čapka a Českého národního korpusu, v jehož rámci se podařilo zveřejnit 53 titulů – původních děl Karla Čapka. Za projekt „Karel Čapek on-line“ získala MKP ocenění v soutěži Knihovna roku v kategorii „významný počín v oblasti poskytování veřejných knihovnických a informačních služeb“.

Nyní po devíti letech se k vydání souborného Čapkova díla vracíme, abychom je čtenářům předložili v redakčně nově zpracované verzi.

Přejeme vám hezké čtení.

*Redakce MKP*

**1907**

## **23. výstava**

# **Spolku výtvarných umělců Mánes**

### **v Praze**

Umění je projev estetické mohoucnosti současného života.

Diktováno touhami své doby, předurčeno jejími náklonnostmi a schopnostmi, rodí se umění jako podmíněný a nutný výraz svého prostředí.

Soudobý život (nazývaný davem) zřídka chápe svoje umění, což znamená, že nechápe vlastní současnosti, hově více naučené konvenci než vývojové opozici, neboť spíše miluje seděti než jíti po nových cestách.

To však není jeho největší vinou: dav, hledaje pro sebe nebezpečí ve všem novém, je schopen tvrdošíjně nenáviděti vše, co postoupilo dále než jeho zvyklost; jsou ošklivé důkazy, že jeho odpor přesahuje hranice jeho občanské spravedlnosti.

Proskribováno a dlouho neoceněno, podezříváno a viněno od průměrných inteligencí, vyrůstalo moderní umění až k zralosti, kdy je schopno zploditi umění nové; dnes však již přišel čas, kdy je spravedливо oceniti jeho význam a hloubku.

### **1.**

Impresionismus, jako žádná ideová revoluce, nevyvstal nelogicky; byl výsledkem hlubokého odporu proti trvalé umělecké zkaženosti, jež bez ducha a citu, beze všeho posvěcení produkovala šablonovitě své nechutné všednosti, otrocky lichotící mělké kultuře obecnstva. Stvořiti něco nad legitimní zvyklost bylo odvahou; v počátcích 19. století byli to Ingres a Daumier, kteří si již dovolili umělecky vidět; Delacroix a Monticelli byli ti, kteří již měli odvahu malovat.

Tito předchůdci, příklad a vliv starých mistrů, jemné a vkusné umění japonské a silná nechuť k vyžilému akademismu prokvasila rodící se



generaci; opírajíce se o bohatou kulturu umělecké tradice a o svou vlastní sílu, snažili se jíti po nových cestách.

Vábila je příroda svým vzácným pokladem barev a světla, jemnými nuancemi a hlubokým závojem vzduchu, milovali slunce, které jim přálo tolik rozkošných radostí svým mírovým štěstím a přepychem světla; laskali lidské tělo, v němž našli nové nádheru živého masa měkce inkarnovaného a smyslné, přírodní radosti živočišného tepla.

Příroda byla jim tedy nekonečnou rozněcovatelkou vybraných uměleckých požitků a hlubokou studnicí sugescí a citů: byla jim dojmem, impresí.

Snaha k impresi učinila z nich to, čím jsou: něžné milence valérů a modláře světla. Více se rozptylovali v opojení, než analyzovali, příliš milovali, než aby mohli syntetizovati.

Nesmíte je však pokládati za instinktivní, neboť příliš mnoho museli studovati a experimentovati svým jasným malířským intelektem; nepokládejte je za živelné intuitivy, neboť naopak svoje poznatky vytěžili trpělivou prací a bolestným úsilím k dokonalejšímu; nemyslete, že byli to malíři povrchu, neboť byli malíři substance.

Jich svědomitost je přivedla k chemii barev, aby docílili co nejdělekatnějších směsí a nejryzejších nuancí; chtěli vyjádřiti vzduch vibrující jasně a teplem, vnitřní život barev a věčnou hybnost přírody: byl nalezen pointilismus jasné školy neoimpresionistické a zasmušilých intimistů.

Kéž byste viděli Edouarda Maneta, toho velkého umělce, tak málo konvenčního, protože miloval pravdu, a dokonalého Claude Moneta, v jehož obrazech je více přírody než v přírodě samé! Kdybyste poznali ženy Renoirovy s vábnou pletí a vlhkýma očima, plnýma života a něžnosti, a Sisleye a Pissarra, oba spřízněné svým hlubokým chápáním a uměleckou láskou, a jasného Signaca, jenž by vás zarážel, a van Rysselbergha s něhou vzácných japonských laků!

Je jich mnoho; jich velikostí je, že osvobodili a zúrodnili umění svým vlastním nejlepším životem, dychtícím po kráse a pravdě.

## 2.

Malířská analýza, to jest zvýšené vidění, jež odhaduje souvztahy, podmínky a výsledky objektu, syntéza, jež shrnuje citové divagace a alury imprese do malířské věty, a pak kultivovaná malířská síla, vycházející stejně ze srdce jako z intelektu: toť byly šťastné dary oněch malířů, kteří šli paralelně s impresionismem se stejně hlubokými zájmy, ale novým cílem.

Byl to Degas, jehož vidění tak neomylné bylo kontrolováno rozumem vzácné chladnosti a poctivosti; pokládaje člověka za živočišnou jednotku hybné síly, symbolizoval jej ve vteřinové akci, jež vynáší na povrch atavistická zvířecí gesta nebo se rozvíjí až k protipřírodním pózám komediantské živnosti. Změklé maso s plihým svalstvem, ztučnělé údy v lascivních pozicích líného zvířete: toť jsou Degasovy ženy, jež nám, příliš zvyklým na parádní novoty akademiků, připomínají ironický hnus misogyny; divoký tanec v rozvířeném gázu, bolestná vzepětí cvičených údů, vykloubené pohyby a unavená grimasa opičího obličje v umělém světle: toť jsou baletky Degase, toho ryzího mistra, u něž je pohyb bezvadnou arabeskou a pravda nutně podmíněnou krásou.

Veliký primitiv naivity až geniální, skromné a upřímné srdce zahrnuté uměleckou potencí, jedna z pokorných duší, jež jsou obdařeny nadpřirozeným viděním: takový byl Paul Cézanne, při jehož obrazech myslíte na veliké dobré dítě a na zákony absolutní krásy, již pochopiti dáno jest často nevinným mezi umělci, srdečným omilostněným mistrům. Cézannova zátiší jsou posvěcena oním dokonalým kouzlem, jež čerpal z ryzích schopností svého srdce. Bylť požehnaný mezi malíři a říkalo se, že má svého Démona.

Jak tragičtější byl Vincent van Gogh! Veliký diletant (jehož osudností bylo, že příliš věřil v umění), zbožňoval silné a výmluvné barvy, jež soustřeďoval k bizarním harmoniím, orámovaným pevnou linií, a hledaje z hlubin své umělecké touhy veliké malířské slovo, jež bylo by zhuštěnou formulí jediné odvěčné krásy, vášnivý a neukojený zemřel v šílenství.

Šťastným umělcem byl Paul Gauguin, jenž měl obdařené srdce a velmi jasný intelekt. Jsa schopen nejčistšího vidění, vynalezl teorii odvozených barev, aby docílil organických harmonií ve vybraném bratrství zjednodušených valérů, hledal souvztah a spojitost mezi barvou a linií a zabýval se jejich psychologií; snil o všeobecném umění, a proto zároveň byl malířem i sochařem a řezbářem, a jako básník toužil po kráse uskutečňované do života. Nalézaje krásu kraje a lidu v jeho psychické podstatě, navazoval na místní umělecké tradice, jež jsou nutným a substančně podmíněným výrazem povahy svého prostředí, a snažil se, aby jeho malířská inteligence sbratřila se s živelnou genialitou domorodých anonymních mistrů; a aby dovedl bezprostředně chápati, usiloval vžít se do místních podmínek. V Paříži počat, dovedl být v Normandii jejím prvkem a skončil na Tahiti jako umělecký autochton.

Tak utvářen byl jeho jasný temperament umělce-dekorátéra. S jistou uměleckou cudností, jež dovede neříci více, než řečeno býti má, se štedrostí senzitivního vkusu tvořil své podivuhodné dekorace, ony přepychové féerie vzácných barev a linií, dekorace, jež vyplnily své poslání: neboť jsou ryzími a dokonalými harmoniemi.

Umění Gauguinovo je sen o čisté kráse.

*Moravskoslezská revue, listopad*

**1908**

## Výstava obrazů Aloise Kalvody v Topičově salonu

Oficiální kritika, jež před lety poněkud podezřívala umění p. Kalvodo-vo, jistě netušila, že p. Kalvoda stane se jednou tak populárním a že přijde čas, kdy neomylným plebiscitem nazván bude predikátem mistra, a že přijdou chvíle, kdy bude záhodno jej velebiti a oceniti.

Nebudiž pochybnosti, že p. Kalvoda je umělec vskutku znamenitý a hlavně velmi obratný, jenž se zručnou rutinou, elegantní noblesou a beze vší patrné námahy ovládá jaro, léto, podzim a zimu, onen nevyvážitelný poklad přírody, jenž paráduje na jeho obrazech s vroucností mnohdy téměř přesvědčivou, vždycky pak v harmonické virtuozitě a obdivuhodné jistotě techniky, s umírněným temperamentem zralého umělce, jenž ví, že je dosti daleko, než aby musel jíti ještě dále.

Jeho umění věru jest předurčeno k tomu, aby bylo potěšením a zálibou lepšího obecnstva, jež povždy nakloněno jest všemu, co jeho smyslům přináší dary veskrze příjemné, dary příjemných barev, příjemných forem a příjemných citů. Zdá se, že p. Kalvoda pochopil, že profesionálním úkolem umělce jest, aby byl příjemným, a jeho snažení také mnohem dále se nenese.

Proto jeho příroda je vždy slavnostně a pečlivě vyzdobena k potěšení našich očí, zalitá příjemnými a svátečními náladami, schválně vybranými z rekvizitáře sugestivních efektů, jimž povolný divák rád se poddává; jeho příroda vždycky je radostná, přepychová, blahobytná, krátce je vždy bonhomní přírodou lepších lidí.

Než tolik duchaplnosti a jemného vkusu p. Kalvoda má, že nikdy nedá se strhnouti k banalitě; slouží-li obecnstvu, slouží mu jako umělec; dělá-li publiku koncese snad více, než je při jeho umělecké vyspělosti slušno, není přece nikdy šarlatánem; třeba stal se populárním, nestal se též vulgárním.

Ovšem není snad nespravedливо přičísti p. Kalvodovi k vině, že nejsa vždy upřímný pokouší se svést diváka efekty ne ryze uměleckými, jež i při značné liberálnosti nám připomínají velmi levný patos a dis-kreditované sentimentality, ve zdravém jinak jeho umění značně rušivé. Máme-li mluvit konkrétněji, jistě nelze zásadně zavrhovati z uměle-ckého stanoviska dramatické parády kvetoucích stromů a milenců, večerů a milkování, nebeské bengály, věčný, líbezný Biedermeierstil a podobnou sugestivní armaturu, kterou p. Kalvoda útočí na naši útlo-citnost; avšak čpí-li z toho příliš pronikavě úmyslná snaha opojiti ne-zkušeného diváka takovými záludnými efekty, nezbyvá než prohlásiti to za ne právě vážné umění.

I tam, kde p. Kalvoda je zcela upřímný, dává se strhnouti k bravu-rám, jež svou formální výtečností vzbuzují v nás neomezený obdiv. Na poli malířské techniky pohybuje se p. Kalvoda s jistotou, v níž nemá soupeře. Materiál v jeho rukou nabývá hodnoty drahokamové, jeho koloritu, třeba jím mnohdy plýtvá ve svévolné rozmařilosti a pře-bytečné štědrosti, nelze upřít zcela výjimečnou kouzelnost; jest jistý švih, jistá noblesa čáry a barvy, již nelze jmenovati než kalvodovskou. V tom p. Kalvoda jest virtuos nám drahý a vynikající.

*Snaha 7. 3.*

# Feminismus gotiky

Zdá se nám, že nikde nelze nalézt hlubší psychologické vysvětlení některé dějinné éry než v umění, které jsou převážně citové, nejbezprostředněji tlumočí sklonnosti a etiku své doby. Chcete-li dojít pochopení jistých vývojových směrů minulosti, musíte hledat bohaté souvztahy v tradicích uměleckého tvoření.

Zajímá-li vás kulturní vývoj ženství, jaký nastal po smyslnosti antiky a suchém duchu prvokřesťanství, upoutá vás především gotika, jež v dějinách feminismu je typem dosti bizarním, ale hluboce krásným.

Laxní názor antiky je plně obsažen v galantních a roztomile netaktických verších:

*Sive es docta, places raras dotata per artes, sive rudis, placita es simplicitate tua.*<sup>1</sup>

Ovid: *Ars amatoria*

Ostatně i její umění výtvarné zmohlo se pouze na ženská těla, jež usilují vzbudit jen představu měkkých údů a krásně strávených chvil.

Prvokřesťanství – pomineme-li psychózní zjev martyria – pohlíželo na ženu nechutně, indiferentně, jak můžete vidět z podivné úvahy málo známého zélóty Petra de Sancto Gallo: *Et vobis, feminae, dixit Dominus, ut liberos gigneretis: sed ne id quidem necesse est.*<sup>2</sup>

Avšak tato tak nuzně citová doba, oplodněná zdravou a silnou krví severních barbarů, byla schopná zplodit ducha gotiky.

Feminismus gotiky nelze ex cathedra označit co romantický styl oné doby; spíše vidíme v něm rozdělení citových snah mezi dva póly: náboženskou exaltaci náchylnou k mystice, jež ústila ve vznešený feministní motiv mariánský, a romaneskní žár rytířství, které z plnosti svých citů vykvetlo v onu erotickou vervu, jejíž ryze poetický ráz mu-

---

<sup>1</sup> Jsi-li učená, jsi lásky hodna pro vzácné dary svých schopností, jsi-li nevzdělaná, vznítí-la jsi lásku svou prostotou.

<sup>2</sup> A vám, ženy, řekl Hospodin, abyste rodily děti: avšak ani toho není potřebí.

síme podnes obdivovati; vedle toho jest ovšem zastoupen i rys rodinného feminismu měšťáckého.

Ve všech těchto typech se výmluvně ozývá horoucí snažení k ženě, povzbuzované mladou ušlechtilostí a zdravím krve ještě nevysílené a neodpřirodňené. Zcela pochopitelně toto tak silné snažení bralo na se formy poetifikující, jež dodaly gotice její vysokou romantickou náladu lyrického intermezza ve vývoji lidstva. Žena jest v první řadě intelektuální rodičkou gotické nálady, iniciátorkou umění, o němž jest nám přáno mluvit.

Umění gotické pěkně dokumentuje nám city, s jakými bylo vzhlíženo k ženě. Nejvzácnější umělci složili jí svou poklonu. S hlubokou vážností a jistě rodinnými city malována jest Marie *Huberta van Eycka*, skutečný majestát dobrosrdečnosti a něžnosti. Ale v obrazech *Hugona van der Goes* vystupuje feministní rys snivého a nyjícího truvéra, jenž s citlivou něhou a šetrnou úctou přistupuje k těmto útlým ženám s plochou hrudí a nervózníma ručkama sepjatýma v modlitbách, s křehkým bledým profilem, před jehož průzračnou jemností koří se v prachu vášeň a mužská síla.

Madona *Stefana Lochnera* až dojíká svou srdečnou naivitou a zapýřenou cudností měšťanské dcerky, jejíž buclaté ruce jsou obzvláště schopné měkce opatrovati synáčka; se svislými útlými ramínky a sklopenými víčky jest ideálem hodné manželky, již docela mimo její ctižádost jest souzeno býti bohorodičkou.

Teskný a tichý snílek *Hans Memling* vložil do svých madon až choře jemné kouzlo bezkrvých zádušných obličejů hledících cize mimo svět do smutných unavených snů; delikátní touha po ženě obrácená ve hloubku citů náboženských, nekonečná něžnost lásky beze smyslnosti a vroucnosti jest to, co nás tak uchvacuje v jeho unylém feministním umění.

Sluší vzpomenouti ještě *Schongauerovy* rozšafné matróny Marie, s úctyhodnou ostýchavostí přijímající početí příštího Zaslíbeného, a podivných žen *Mistra sv. Bartoloměje*, jichž úzké rty marně potlačují sfín-



govitý, polo kluzký, polo stydlivý úsměv, ztajený pod důstojností a modlitbou.

Jak viděti, byla to hlavně Madona, na níž aplikovali svou erotickou hloubku; ona úctyplná pokora a něžná vášeň jest výmluvným gestem, zároveň pokleknutím i rozevřením náruče pro sladké obejmutí. Toto gesto opakuje se pěkně a značně zřetelněji v produkci literární.

Bůh Erós mění se v gotice obratem ruky ve svatého ducha jakéhos, jenž vzrušuje cudné duše odříkavých křesťanů chimérickými touhami slavnostně se vznášejícími k absolutnímu, takřka abstraktnímu Ženství, přiděnému mariánským pláštěm; laskavá Venuše nazývána byla Matkou boží, plnou milosti, nebeskou milenkou, k níž snivec z Assisi a Suso šeptali své horoucí a roztoužené modlitby, ona blouznivá vyznání lásky, tak krásně vyjadřující mystický feminismus a doménu ženství v náboženství. Ba zbožňování stupňuje se až k fetišismu. (O Salvatrix mundi, nobilis, quia Mulier, amans, quia Mater, amata, quia Virgo.)<sup>3</sup> Ostatně vzpomeňme na čistě feministní produkt Zeyerův Zahrada mariánská.

Na druhém pólu gotiky, rytířství, byla idolatrie ženství ještě bohatěji rozvinuta. Žena, toť znamenalo paní a vládkyni, jejíž měkké suverenitě se podrobovali s pokornou poslušností oni silní mužové, kteří se dokonce neostýchali prolité krve. Fanatik hrdosti rek Tandariáš trpělivě se nechá zbít stéblem od bledé princezny a jeho otročení Floribelle je pohnutlivým typem poddanství mužů. (O edle Minnigliche, wie du mächtig bist, und ich bin schwach wie einer, der ohne Willen ist.)<sup>4</sup> Ostatně zajímavý zjev minnesängrovství lze si vysvětlit tím, že majíce silnou potenci erotickou, povyšovali ženu na ideální trůn, aby ji mohli tím silněji zbožňovat a aby tím sladší bylo políbení rtů, jež učinili posvátnou hostií na oltáři svého feministního kultu. Nekonečně zajímavé jsou ony rytířské bizarnosti, k nimž vedla láska a úcta k ženám a jež možno nazvati takřka feministními psychózami.

---

<sup>3</sup> Ó Vykupitelko světa, vznešená, ježto jsi ženou, milující, ježto jsi matkou, milovaná, ježto jsi pannou!

<sup>4</sup> Ó, ty urozená, milovaná, jaká jsi mocná, a já slabý, jako ten, kdo nemá vůli. *Pozn. red.*

Pro další konsekvence je zvláště cenné uvažovati tehdejší názor na ženství. Žena byla nadřizená, daleko výše stojící než muž; jejím sociálním postavením byla suverenita, jejím morálním postavením láskyhodnost. Ženě přiřčena byla výlučně říše citová. („Duše muže sídlí v hlavě, duše ženy v srdci.“) Jejimi zákony bylo jedině, aby byla krásná, delikátní a čistá, krátce hodná milování; více na ní muž nežádal a více v ní nehledal, než aby byla jeho erotickým idolem. A to jim žena dovedla poskytnout: nikde nenajdete (po stránce citové) tak dokonalý výkvět ženskosti mravně povznešené a úctyhodné jako v gotice. Žena gotická je vrcholem a typem takového ženství.

(Nutno podotknouti, že tyto závěry dedukujeme z idejí gotiky reprodukováných v umění, nikoliv z jejího praktického života.)

Budiž nám dovoleno resumovati jisté důsledky: Suverenita ženy v gotice spočívá pouze na bázi její pohlavní nadvlády in margine citu. V oblasti sexuálního horování láska staví vždy ženu vysoko nad muže u nohou se kořícího, povyšuje ji skorem na božství. Zde jest bojiště, kde lze ženě nejsnáze a výlučně zvítěziti.

*Ženská revue 1. 4.*

# O knižním umění

Mohli bychom místně uvést citáty různých vynikajících mužů, kteří mluví o intimním styku čtenáře s knihou, o zvláště vroucím přátelství, jež pojí člověka s jeho bibliotékou. Dnes však, zdá se, zvrhlo se toto přátelství na jakýsi kamarádský poměr postrádající vší vážnosti, jenž je tak daleko od přátelství jako večer s běžnou ženkou od poměru s milenkou.

Knižní konzument dnešku potřebuje knih jen k tomu, aby jimi ukojil svůj literární hlad; pak nejsou mu ničím více než papírem.

Dnešní čtenář je podoben jedlíkovi z nejnižších vrstev, jenž se stejnou chutí poslouží si z plecháče, z mastného papíru nebo ze špinavé dlaně. Lhostejno, z čeho jí: jen když jí. Jak kniha vypadá, jak upravena číše, z níž píti bylo mu dáno, neleží v jeho zájmu.

Tot' úpadek čtenářského umění, hanebná krída<sup>5</sup> vkusu devatenáctého století, literární žravost neštítící se neošklivějšího servírování.

Dnešní výprava knih, papír, tisk, ilustrování, vazba, svědčí o tak malém estetickém zájmu jako fabrikace hřebíků. Tradice knižního umění, tak bohatě vyspělého druhdy (a ovšem dávno), jsou ztraceny stejně jako mnoho jiných, a právě těch nejpěknějších tradic.

Pro své knihy volil Egyptan nejbělejší papyrus z Edfú, krásnou žulu libyjských skal; Řek dával přednost zvláště jemné kůži oslů cilických. Gotičtí umělci dali si záležeti na pergamenu šarlatovém se zlatými písmenami, na pergamenu žlutém s písmem stříbrným. Humanisté tiskli na překrásných papírech holandských a italských.

Latinský písař slul pictor, malíř; písaři středověcí byli kouzelní umělci a jejich iniciály, jejich delikátní iluminace a hranatá písmenka jsou neméně vysokým uměním než vážné madony gotických oltářů. Tiskař z prvních století novověku zasloužil si jména artifex impressor, tiskař umělec; jeho tiskací typy byly zcela speciálním uměním.

---

<sup>5</sup> Úpadek. Pozn. red.

Zvláště byly ceněny tisky Aldovy z Benátek, Frobeniovy, holandské edice elzevierské. O veliké péči svědčí tisky z oficíny Melantrichovy a znamenitý tiskař Solinus obzvláště pěkně vypravil vydání kralická a šamotulská. Rokoko tisklo něžným písmem na zlaté ořízce. Byla by pěkná sbírka z různých typů kurentních i tiskacích, na jichž zdokonalení pracovala celá století.

Středověké vazby jsou kované stříbrem a mědí, nádherné jako mešní ornáty; jsou inkrustované kameny, zdobené rytbami, řezané v kůži. Začátkem novověku dosáhl J. Grolier a Mioli svými vazbami nepopíratelné výše umělecké (vazby řezané a tlačené v kůži); neméně slavné jsou vazby Le Gasconovy, Florimonda Badiera aj. Rokoko dávalo si vázati v hedvábí, baroko ve zlacené kůži.

Nyní, když ochabl zájem o vše půvabné a umělecké, ochabl i zájem o uměleckou knižní výpravu. Dnešní knihy jsou potištěné papírové hadry – určené méně pro bibliotéky než pro kložety, ničemné svazky papíru, hanebná knižní fabrikace beze všech uměleckých nároků.

Vydá-li některá z našich velkých firem, ať sluje Otto nebo Vilímek, luxusní edice knižní, servíruje v nich prostomyslnému publiku neodpustitelně banální a hloupé ilustrace jistého p. Olivy nebo nepomíjitelně nevkusné titulní desky a vazby od kteréhosi p. Toho a Onoho, domnívajíc se, že tím činí zadost výpravě knihy. Ó, toho papírového materiálu, jenž po léta hrne se z tiskařských strojů naší neblahé vlasti a jenž sluje knižní produkci!

Když svého času p. Píša v Brně vydal Merhautův Vranov vyzdobený půvabnými vinětami vždy roztomilého p. Kalvody, žurnalistika se horšila, že dekorace – nepřiléhá k textu.

Neboť naše hodné, naše dobrosrdečné publikum žádá si ilustrací, jež komentují text stejně naivně jako informační obrazy trhových písničkářů.

Neboť naše drahé obecnstvo dává přednost obrázkům, zlatým ořízkám, lepenkové nádheře desek, celému onomu frivolnímu přepychu knihkupeckému před dekorační výpravou knihy.

Neboť naše výtečná doba ztratila mnoho smyslu pro umění, pro dekoraci, pro umělecký průmysl.

Tot' hříšky devatenáctého století; dvacáté bohudíky může v mnohém ohledu sloužit renesančním. Potupně umrlý umělecký průmysl je ponenáhlu kříšen, dosáhl již velmi pěkné produkce, a nyní dochází též na krásné umění knižní, jehož chápou se umělci seriózní, vážných snah a znamenité výchovy umělecké.

Výborný p. Preissig věnoval péči zušlechtnění typů tiskacích. Umělci velmi dobrého jména, jako Benda, Brunner, Zdenka Braunerová, Kyse-la, Kalvoda a jiní, vypravili knihy hodnoty téměř bibelotické. V Praze vešel v život kurz pro práci v kůži, jenž slibuje zvelebení umění knihařského podle vzoru výtečných anglických vazeb.

Čím jsou v Německu vydání Insel a jiné, čím jsou překrásné edice firm italských a hlavně anglických, jest u nás Knihovna dobrých autorů, vydávaná pí Kamilou Neumannovou. Jistě pěkné jsou originální titulní listy robustního Bendy, vkusná úprava, pěkný je tisk i papír. Náležitou péči věnuje svým vydáním Mánes a Moderní bibliotéka.

Titulní list, výběr typů zvláště ušlechtilých, umístění tisku na stránce je dnes tématem, o němž pracují umělci. Tím kniha získává estetického ucelení, jisté vnější vybrané úhlednosti a elegance, přestává býti fabrikátem a stává se uměleckým dílem, uměleckým interese, jakým bývalo druhdy a jakým snad bude v příštích lepších dobách, jichž dočkati se nechat' nebesa nám dopřejí.

*Snaha 9. 5.*

## **26. výstava**

### **Spolku výtvarných umělců Mánes**

#### **v Praze**

Kdyžtě ve svém pavilonu pod Kinského zahradou Mánes nás pohostil v poslední době několika vybranými table d'hôte z lukulské kuchyně výtvarné ciziny (impresionisté, angličtí grafici, von Hofmann, Rodin), uspořádal dnes u příležitosti otevření jubilejní výstavy intimnější uměleckou slavnost, jež má reprezentovati očím ciziny výtvarnou produkci českou nové doby.

To pak podařilo se mu aspoň částečně. Vystavená díla jsou větším dílem práce vsutku rozumné a vážné, svědčící o dobré kázni české tvorby a řádné, poctivé ekonomii umělecké produkce. Mnozí z těch, kdož před lety vytáhli jako Vikingové pod novými prapory do nových zemí, už dávno našli si svůj umělecký statek a svou vlastní půdu, již spravují s obezřelostí vzorných hospodářů, disponujících svou uměleckou hřívnou seriózně a plodně.

Sumárně vzato, bez moderního žargonu uměleckého, bez vtíravého patosu výtvarných provokatérů, bez hašišových potratů umělců-koket s neplodným lůnem a nápadným chováním vystavují zde rozumní umělci, kteří celkem nijak se nenamáhají, aby založili nějaké domorodě tuzemské a speciálně české umění, ale ruku v ruce ubírají se s produkcí cizinou po společných cestách, vedeni zájmy čistě uměleckými, aniž by mohli slouti agenturou tvorby zahraniční u nás, importním komisionářstvím uměleckých názorů ciziny.

Má-li tato výstava býti revuí českého moderního umění, což bohužel v ní není důsledně dodrženo, je zajisté správné, že Slavíčkovi a Švabinskému dopřáno místa k větší expozici. Jen škoda že Slavíček, tento zdravý a střídmy naturel, nejsilnější z českých krajinářů, jehož malířská armatura je tak prostá, a přece tak koncizní ve své poctivé a racionální

jadrnosti, poněkud drsný a povždy technicky upřímný umělec, zde nevystavuje svá veliká plátna, plná nádherného života a hloubky. Švabinský, jenž ve svých perokresbových portrétech je vážně distingovaný a aristokraticky bezvadný v této elegantní manýře a ve svých pastelech až okouzující, znovu potvrzuje svou pověst dokonalého umělce, vychovaného ve vzorné disciplíně tvorby, jehož umělecká pokladnice vedle technické noblesy je obdařena výbornou metodou koncepce a svatým duchem výtvarné duchaplnosti v míře u nás téměř neobvyklé. Ovšem na veliká plátna jeho vytříbená metoda nestačí, a jsa spíše delikátní, nemá dosti síly, aby překonal těžkosti a anilínové mastnoty svých olejů.

Vpravdě zralé a svědomité umění těchto dvou koryfeů české moderny se velmi pěkně vyjímá jako etiketa uměleckého spolku, na nějž doposud čeští papežové zdvihali přísné kletby a exkomunikace pro těžké provinění modernismu a novotářství (viz případ Ženíšek a Hynais ohledně kuratoria Moderní galerie).

Dobře prezentuje se O. Nejedlý několika velkými plátny syté rytmičky a značné barevné intonace; je viděti, že této chorální hudbě učil se u Slavička, ale na strunách svého učitele dovede hráti vlastní symfonie a bohaté koncerty se škálami mnohdy širšími, ve vysokých klíčích a s nepopíratelně nervnějším tempem, než preluduje Slaviček, obyčejně trochu upjatý a zasmušilý. Zvláště jeho Zátíší je nádherná a dobrá malba, nasycená životem barev a harmonická.

B. Wachsmann přináší jediné Zátíší, ale zato znamenitý votivní kousek svědomitého umění, vroucně procítěného a rozumně uváženého, s něžnou bedlivostí tvůrčí piety. Hudeček vystavuje parádní, štíhlou nahotu na luxusní posteli, vystavuje Šimon, pronášející elegantní francouzské periody s českým přízvukem, vystavuje Špillar, jenž rovněž si umínil býti elegantní, vystavuje Bílek, hlas volajícího anděla na poušti, ale jinak dobrý umělec, vystavuje Pollak a Boettinger, kteří dobře malují hlavy, ale pouze je malují, vystavuje homo novus Kubín, který v křečovitě neplodnosti dává to, co snědl ve francouzské kuchyni, vystavuje roztomilý Kašpar, jenž je také rozumný a vážný, vystavuje Jiránek,

exaktnější v ideji nežli ve formě, vystavuje Aleš, stále stejný a dobrý, vystavuje J. Úprka dvě ze svých krásných akvarel. Vystavují jiní, o nichž bylo psáno dříve a lépe, jsou vystaveny práce až na několik výjimek dobré a poctivé, reprezentující naše plodné a lepší umělecké snažení, seskupené kolem Mánesa, je vystaveno také – jak už je Achillovou patou všech výstav – několik kousků nižší gymnastiky umělecké, několik strašidelných porodů a neodpustitelných uměleckých bludů.

Pěkně je zastoupena plastika některými návrhy Suchardovými, jež se šťastně pohybují na dramatickém koturnu, několika jeho dětskými hlavami etc.; jeť Sucharda prvotřídní mistr co do plastické rutiny, sochařský krasořečník, jehož efekty nikdy neselhou na technických mělčinách. Štursa zesílil dnes na zvláště hlubokého umělce, jehož poženané ruce dovedou chladný materiál prohřátí teplým, animálním, až brutálním životem ženských nahot, tučných a vilných, rozechvělých extází nebo říjí, myjících si vlasy, téměř ošklivých, ale přece uchvacujících svou hloubkou a přesvědčivou realitou, zachycenou ve svrchované koncizní, skoro exaktní plastické formě; toť realita tak hluboká, že stává se symbolem a vyšší pravdou. Je šťastný, neboť dochází bez pochybení a závady nejkrásnějších krajností reality nebo produševnělého snu přesně tak, jak si toho žádá jeho vůle.

Dobrý je Mařatka ve svých životných ženských portrétech, suchý a nezáživný v alegorických dekorativních figurách, a Španiel je vskutku solidní plakátista.

Facit výstavy je velmi uspokojující, neboť vážnou a vroucí snahu lze často lépe oceniti i tam, kde nebylo dosaženo dokonalých výsledků: moderní české umění, zvané mladým a organizované v Mánesu, má seriózní cíle a správné cesty, je čisté a poctivé, nedlužící ničeho mělkým citům nižšího publika, nevyhlávající hluché efekty a umělecké kramářství, což nechat' je jeho ctí před očima ciziny i vás, kteří přijdete, abyste viděli.

*Snaha 19. 5.*



## Výstava prací Františka Bílka

Jest nám potěšením konstatovati, že evangelista z Chýnova celebrouje kuriózní uměleckou mši v ponuré parádě gotických zdí svatomartin-ského kostelíka, jenž po svých rozmanitých osudech, byv šantánem i skladištěm, vrací se takto zase k posvátným účelům jakožto mystický rámeček prorockých vidění a apokalyptických tezí p. Bílka, nebeského zasvěcence, který s vypočítavostí výmluvného kazatele a teologického stratéga dobývá se na mystické struny naší nesmrtelné duše téměř pohrobní náladou starého chrámu se zejícími kryptami, scénickými draperiemi zpuchřelých mešních ornátů, kázuulí a štól, tímto sugestivním aparátem a drastickou scénérií, obmyšlenou k svedení pozitivních myslí dnešního obecnstva.

Ví bůh, my nikterak se nechceme dotýkati dogmatických fantazií a náboženských zjevení p. Bílkových, kterým rozumí on, p. Březina a poněkud i mladí pánové ze Svazu československého studentstva. Ne-nít' radno pohnati mystika před senát vážného rozumu. Pýthie sedíc na své prorocké trojnožce nepronáší nikdy více než neartikulované zvuky nebeského vytržení. Pan Bílek je Pýthií českého umění, a proto jeho řeč je mnohdy neartikulovaná; kdo chtěl by s ním polemizovati? Pravíme, že není slušno examinovati vizionáře a žádati účtů od somnambula.

Z té příčiny mystické doktríny a biblické alury p. Bílka, jeho epilep-tické fantazie a kouzelnické preparáty mozku zmučeného vidinami, kabalistické nápisy a myšlenkové kryptogramy jeho děl nás nechaly lhostejnými. Jsme pouze umělečtí referenti a rozbor dogmatiky p. Bíl-kovy přísluší církevním otcům a synodálním sezením. Tedy mluvme o Bílkovi jako produktivním umělci.

Na tomto poli dlužno litovati dobré hřivny jeho umění, kterou polo-žil ofertně na oltář mystiky. Bílek je znásilněn ideami a pracuje myš-lenkami, na něž nestačí kadlub výtvarné formy. Kámen a papír nejsou poddajný materiál a zdráhají se býti evangelickými pravdami a božím slovem. Proto práce Bílkovy jsou násilné a nabubřelé, křečovité vykři-

kování zaškrcených dogmat, bolestné porody božích synů chorobně potracených následkem rozčilujících halucinací hysterické rodičky.

A přece, kdyby Bílek tvořil a nevěštil, byl by silným umělcem. Jeho socha Mojžíše, vážná a hluboká, lavíruje téměř na kraji monumentálnosti. Jeho dřevěné sochy, vyřezané pařezy a sochařsky obdělané pralesy jsou skoro majestátní svou dřevěnou strohostí a primitivní strnulostí posvátných fetišů. Ve hlíně a sádře je technicky dosti koncizní, někde trochu křečovitě vypjatý a epileptický, v dřevorytech má půvab primitiva a jakožto umělec je celkem vůbec zajímavý, mnohdy až podivínský.

Styl jeho je souhrn všech stylů mysticky náboženských, ohlížel se zpátky do Egypta, zdálo se mu o buddhistické Indii, byl poučen hieratickou strnulostí a neživostí Byzance, barbarsky zbožnou gotikou a naivní vroucností lidových anonymů.

Celkem vzato, dobrý plastický výraz, který se mu tu a tam poštěstí, je nám daleko milejší než jeho mesiášství a nebeský apoštolát, než jeho ctnostné traktáty a vzlykové paralogismy sladkého adorátora a zeyerovského světce. Přísně váženo, našlo by se i v jeho ideách dosti bubřivého patosu a sentimentálních frází, například v jeho bělohorské mohyle; jinak ale nelze mu upírat jistých závažných náboženských hloubek a filozofické kuriozity. Konečně dlužno doznati, že místy podaří se mu říci to, co chce, že dodělá se nadpozemského světla a jiných mimosvětských efektů, jež našly už své sektáře a vyznavače; ale při všech božích, kdo neodnesl by si z této strašidelné expozice smutné konstatování, že p. Bílek, tento výstřední koncertista ideových improvizací na struně nebeského X, ve svém spirituálním bloudění se tuze pustil mimo svět, než aby mohl býti pochopen někým jiným než sebou, p. Březinou a poněkud i mladými pány ze Svazu československého studentstva?

*Snaha 23. a 26. 5.*

## **Z výstavy obrazů prof. Karla Myslbeka**

Nejzajímavější stránkou této expozice malých rozměrů jest zajisté jasný a poučný příklad, jež nám podává p. Myslbekův vývoj od malíře k nastávajícímu sochaři pod vlivem starých španělských mistrů (Velázquez) a Zuloagy, který rovněž zakotvil svoje podivuhodné umění na této pevné půdě.

Po jediném a jistě dobrém pokusu o malířské problémy nového směru (studie mladé dívky ve volném světle) odložil p. Myslbek barevné vymoženosti moderní palety stranou a obrátil veškeré svoje úsilí na velká plátna s kostýmními figurami v životní velikosti, malovanými s největší střídmostí barev a silnou, jednoduchou manýrou. Vliv španělských učitelů byl již zde zřejmý a po cestě do Španěl, kde bylo p. Myslbekovi dopřáno pohleděti svým miláčkům tváří v tvář, nese jeho snažení ještě význačnější pečeť temného, ponurého a bizarního malebného nazírání těchto mistrů.

Tmavé figury s červeně hlinitými hlavami skoro v nadživotní velikosti vyplňují celou plochu v jednoduché a lapidární kompozici. Komedianti, Vystěhovalci, Pohřeb, výjevy, v nichž mohla by se mylně hledati sociální nota, dávají p. Myslbekovi vhodnou příležitost uplatniti svou těžkou plastickou manýru, silné, temné a téměř uhnětené barvy, dusivě těžké pozadí postrádající světla a vzduchu, figury skoro monumentální s hranatými, hmotně modelovanými hlavami, koženě tuhé záhyby a vše ostatní, čím se vyznačuje jeho zachmuřené umění. Tímtež způsobem mohl by také dobře malovati sedláky a dělníky, kdyby u těchto Španělů nezískal onu pronikavou zálibu pro groteskní, která vylučuje veškerou sociální tendenci.

Styl bizarního spočívá v obrysu, siluete, výrazné a plastické kresbě a jednoduché barevnosti, která slouží jen k tomu, aby vyjadřovala hmo-

tu, když už není třeba zabývat se malířskými problémy světla a vzduchu.

Odtud není daleko k plastice. Nasvědčuje tomu četná, téměř kinematografická řada studií ke každé postavě, kde tužka brázdí papír silnými, po směru modelace taženými čarami; v těchto pečlivě studovaných pohledech ze všech stran jest již mnoho z toho, čemu se říká volná, kulatá plastika. V dohledné době uvítáme snad v p. Myslbekovi monumentálního sochaře.

*Snaha 26. 5.*

# Karikatura a francouzští humoristé

Blahoslavený apoštolát těchto Francouzů. Svatý duch humoru v podobě ohnivého jazyka sestoupil na tyto obratné lidičky, mluvící všemi jazyky, kavárenským bonmotem, žargonem uličníků, frivolní prostořekostí holek, galantmií vykřičených míst, salonním espritem, hyperbolami mluvků, svůdností bonvivánů, řečí Cyrana i Marata, blasfemií, nadávkou gamina, stylem džentlmenů, vypláznutím jazyka, rétorickými figurami a apoštolskou přesvědčivostí hlasatelů veselého evangelia z požehnané země pařížské.

Umělecký demi-monde, zajisté; ale jak jsou roztomilí tito koketní grizetové s vyzývavou toaletou, kteří přes svou veselou živnost nemeškají docházeti do kostela umění, aby se tam pobožně pomodlili a obětovali seriózně svému milému pánu bohu celé své hříšné živobyty.

Jejich umění jest duchaplně viděti a duchaplně se vyjádřiti; což jest konečně podstata karikatury.

Hranice mezi realitou a fantazií, grimasa na tváři skutečnosti, podloudné převážení groteskních strašidel a půlnočního sabatu přes hranice zaručené skutečnosti, paprika, kterou enfant terrible po straně přitrousí do všedního těsta, o čárku více nebo o čárku méně na reálném profilu života: toť karikatura.

Karikatura jest přesné, až opovážlivé postřehnutí reality, zachycení detailu, gesta a pózy s překvapující živostí a bezprostředností, ne realita, ale přetrumfnutí reality, pravda vyjádřená tak hyperbolicky, že se stává lží, pravda vyslovená s podezřelým přízvukem a poťouchlým úsměvem, že jí nevěříme, lež podstrkovaná s nevinným výrazem pravdomluvnosti, ironická travestie života, pravda nehorázně vyslovená, blasfemické parodování skutečnosti, vážná sentence výtvarná akcentovaná triviálně, umělecký bonmot, malířský paradox a briskně prohozená duchaplnost.

Karikatura jest levoboček umění, dítě zlomyslné divoženky, podvržené do kolébky matky a kojitelky Umění. Ale ovšem nutný je tento

kontakt s matečnými žlázami seriózního umění; karikatura má zůstat umělecká, to jest krásná.

Karikatura nebudiž komedií, vulgaritou nižšího druhu, nemotorným lechtáním k řehtavému smíchu a anekdotou krčemního žvanila.

Proto karikatura z osmdesátých let minulého století, jejíž humor převážně spočíval pouze v hypertrofii nosů, uší, břich a hlav, v takovýchto politováníhodných ohavnostech, v ničemném gaudiu, v netvor-ném mrzačení a odporných nechutnostech, tato karikatura je ze stanoviska uměleckého žalostným a hanebným poblouzením.

Avšak moderní karikatura přijala svou lekci od karikatury japonské, která není nic jiného než spojení umělecké tvořivosti s životní pravdou, ovšem spojení v divokém manželství a bizarním svazku. Z tohoto pramene naučili se moderní karikaturisté chápati paradoxnost pravdy, duchaplný švih a nanejvýš jednoduché prostředky pravé karikatury.

A vskutku pravými karikaturami jsou půvabné práce těchto francouzských humoristů, kteří vystavují pěknou kolekci v Topičově salonu. Co posloužilo by uváděti jejich jména? Jsou všichni zruční a plní ducha, ať je to Galanis, jenž glosuje své elegantní ženy ironickým úsměvem dandyho, ať je to cynický Poulbot, jenž s lucernou výtvarného Diogena hledá své lidi v peleších a podezřelých ulicích bídy a neřesti, nebo studený Fabiano, delikátní a něžný, jehož nahoty jsou nevinně ideální a sladké, nebo Gosé, španělský a vilný, Cardona, tento výborný kreslíř téměř distingovaný a vážný, vášnivý Villemot, drastický, perverzní a hořký jako jedovatý kořen, hašišový Léandre, jehož karikatury nevázaně třeští podle starých tradicí, Markus, jehož obrázky volají až do nebe silným tenorem svých oranžových barev, Caran d'Ache, jadrný přítel uniformy, Pourriol, jenž chodí na své veselé lovy k námořníkům a do Maroka, a všichni ostatní, jichž jména neuváděti působí nám lítost a kteří na čtyřech stěnách Topičova salonu navěsili své veselé umění, tito kouzelní alchymisté, kteří do svých retort a alembiků hodili umění, život a vtip, a tingujíce tyto vzácné rudy, dobyli přímo rolničky, jež jsou ostatně zároveň zlatem, kamenem mudrců a elixírem života.

Tito všichni jsou praví Francouzové, roztomilí pasažéři veselé lodi bláznů, která pluje na Kythéru nebo do země Utopie a rozléhá se smíchem a rolníčkami. Avšak po francouzských vodách pluje ještě černá galéra s červenými plachtami jménem Assiette au beurre, která ozve-li se, tož ozve se zrovna houfnicemi, pirátským signálem a nebezpečnými výhrůžkami, krvežíznivými pokřiky, barikádním vtípem a hrozně vehementní tendencí. Tito karikaturisté-socialisti, v jichž čele je Jossot, kreslí, jak se zdá, zaťatou pěstí a obuškem nalezeným na ulici, namáčejí štětec v krvi a brousí tužku o ostří gilotiny, vyhazují ze sebe karikatury tak vášnivě a bezprostředně jako jiný člověk nadávku, lomozí a provokují, aniž by přitom hřešili proti umění.

Ale myslíme-li na karikaturu francouzskou, vzpomeneme daleko raději na tyto humoristy z Le Rire, kteří spíše dají se slyšeti v kabaretech, Latinské čtvrti a budoárech než z demagogických tribun. Místo aby táhli v čele demonstrantů a komunardů, raději tančí gavotu a kankán a útočí nejvýš proti filistrům a hloupostem, majíce za prapor spodničku a vinárenský ubrousek a za zbraň lehké konfety svého vtípu.

Vedle této francouzské karikatury melodicky pružné a koloraturní má karikatura německá témr o hodně kovovější a důraznější, místo na nervózních a frivolních strunách hraje na nástrojích plechových zvučné fanfáry a pronikavé signály, našlapuje útokem, bere pedály, kouše a upoutává. Přitom ovšem máme na mysli hlavně sdružení karikaturistů kolem výborného Simplicissima, důkladného, rafinovaně primitivního a strohého Gulbranssona, příšerného Pascina, jenž své karikatury hněte ze špíny, kouře a hnusu, dobromyslného, naivního Schulze, básníka starých měst a zatuchlých melancholií, exkvizitního T. T. Heinea, nejizlivějšího ze všech, výstředního, provokačně silného a dráždivého, Reznicka, mnohdy půvabného, Wilka, jenž jest ostrý a kyselý, robustního a rázného Thönyho aj.

Zde je zřejmě viděti rasovní diferencí mezi Němcem a Francouzem, mezi hořkým a trudnomyslným pivem německým a radostným vínem francouzských vinic.

Karikatura anglická naproti tomu je opilost grogem a whiskou, drsné a divoké opojení provázené špatnými sny a výstředními kousky, excentrické ztřeštěnosti, šílené výbuchy a krutý twainovský vtip.

Karikatura česká nosově tremoluje anekdotické kuplety a pepické kousky, vydává vtipy nehorázné jako šťouchnutí do žeber, podobna špatnému anekdotáři, který se vysiluje stůj co stůj rozesmáti posluchače, i kdyby měl za tím účelem chrochtati nebo bučeti. Přitom neumí býti ani elegantní, ani vážná, ani frivolní, ani jízlivá, ani prostosrdečná, ani duchaplná, přežvykuje, mrzačí, žvaní a nedojímá. Švanda dudák je rachitický dvorní šasek českého národa, jenž vyhazuje už z posledního humoru a křečovitě a bezvýsledně pokouší se o veselou grimasu blázna a o vtipy, které trapně selhávají a nudí. Humoristické listy dostaly nyní novou redakci a přestěhují se bohdá z předměstí humoru do lepší čtvrti. Byly Šibeničky, jež pokoušely se býti něčím novým, štičím potěrem v bahništi českého humoru, ale zemřely dříve, než v jejich životě dozrál tento zárodek nové karikatury.

A notabene, dnes nemáme ani proroka, který by zvěstoval příští narození českého humoru.

*Snaha 2. a 6. 6.*



# Jubilejní výstava

## Krasoumné jednoty pro Čechy

### 1.

Tedy revize skoro celého století českého, resp. utrakvisticky českého výtvarnictví. Budiž; idea je rozumná a dnes neškodí pro některá poučení ohlédnouti se na onu zpocenou dráhu, po které se ubíralo české umění od anno Domini až dodneška.

Tahle výstava v Rudolfinu, budiž jí všechna čest, je spíše expozice milníků než umění. Ti dobří staří nesli příčinlivě svůj umělecký kámen vždycky několik kroků dopředu, zarazili svůj mezník a pak odebrali se k otcům s tou zásluhou, že šli-li pomalu, tož přece šli kupředu a bezpečně, a vydělali si tak posmrtný výměnek v galerii Království českého.

Byli to svědomití a pracovití lidé, dej jim bůh za to slávu a dnešní kritika pokoj. Nebudeme dnes kritizovati první lokomotivu Stephensovu; a také nebudeme pomlouvat tyto staré, hodné mistry, kteří se jmenují Piepenhagen, Ruben, von Führich, Würbs nebo Hellich.

Měli mnohdy nadání, vyznávali zatracené teorie Lessingovy, věřili v krásu, antiku a staré mistry, třebaže jim nerozuměli, právě tak jako ortodoxní křesťan nerozumí dogmatům, církvi a sv. Augustinovi. Svou duši nechali v antice, svůj talent zapomněli v Mnichově a Itálii, a tak jim celkem nezbylo než jejich obratné ruce.

A tyto své umělecké ruce mozolili produkcemi víceméně řemeslnickými, pracovali od času, párali se titěrností, plahočili se miniaturou, honili detail, a utekl jim obraz. Jejich obrazy jsou úžasné, až groteskní kousky propracovanosti a pečlivosti; ale přitom nevěděli, co je to barva, tato vznešená mastnota, nevěděli, že plátno je panenská krajina, kterou musí uhel opanovati křepce jako statečný rejtar a štětec obdělávat důkladně jako oráč zúrodňující sterilní plochu žírnými lány barev.

Jejich děti, zrozené v ateliérech a rozmazlené přílišnou pečlivostí rodičky, nemají té síly a zdravé svěžesti jako dítky zrozené na tváři země s laskavou pomocí slunce a vzduchu. Plenér byl jim neznámý; příroda také. Jejich obrazy jsou utahané a způsobné jako salonní kočky starých pannen. Není v nich život, nevázanost přírody, životní míza a teplota, a ostatně ani umění ne. Byli to řemeslníci, ale výteční. Myslíte, že tvořili? Oni pouze pracovali.

Vyráběli povídky, příběhy ze života, činohry, žánry, tuto ohavnou vášeň osmnáctého století, popisovali přírodu tak zevrubně jako nějaký Scott, ale ovšem přírodou byly jim pouze hrady, skály, Alpy, jezera a podobná romantická výbavička uměleckého jeviště, vyprávěli biblické příběhy nudně a pateticky jako jezuitští kazatelé, vedli velkoobchod se sentimentalitami, dutými falzifikáty života, romantikami, lermoyancemi a výtvarnými marmeládami, zkrátka provozovali vše možné, jen nemalovali.

Avšak lze-liž jich nemilovati? Dojímají nás svou pečlivostí a naivní pobožnou přičinlivostí, máme je rádi pro tu jejich snaživost a horlivost, s jakou se pachtí ve svém umění, a konečně dovedeme uznati jejich rutinovanost a technickou zdatnost zejména v portrétech. Vedle toho těší nás postřehnouti u nich tu a tam rys téměř moderní, pochopení téměř dnešní a třeba i pravou krásu, která není omezena módou ani staletími. Nebyli velicí; ale jsou to patriarchové, kteří konečně zasluhují naší piety.

Zatímco u nás trvalo toto umění měšťáckých manýr, umění ve Francii svléklo konvenční korzet, uvolnilo své plné formy, chutě pustilo se do boží přírody a do života a následkem tohoto zdravého živobytí zdárně rostlo a zesílilo pro příklad a poučení ostatním národům.

U nás to byli Mánes, Čermák, Chittussi a Mařák, naturely vpravdě umělecké, kteří zabořili tento výbojný pluh do české hlíny, přeoralí ušlapané cestičky a do těchto brázd zaseli své vskutku české zrní. Z nich zrodilo se moderní české umění právě tak bezprostředně jako Manasses z Roboáma. Oni otevřeli studnici, ze které pijeme dosud, čtyři svatí iniciátoři, čtyři národní věrozvěsti nového umění.

## 2.

Je-li kdo více český nežli tento *J. Mánes*? Jeho rozkošná zdravota kypící krví a morkem, monumentální řeznický krám zcela krotký a radostný, bukolický venkov tučnící bodrostí a pozemským blahobytem, hotová apoteóza živočišných šťáv a rurálních blažeností, rodinná tklivá něžnost jeho amoretů a dětí; přitom melancholické pasáže krajinné, změkčené lyrickým kouzlem, srostlé s mytologickou stafází v celek české pohádky, prosté, intimní, pro českého člověka půvabu téměř familiárního, v barvě ztlumené, a přece syté: není-liž to hotový český Olymp, na němž trůní spokojení polobozi ve věčné blaženosti dobrého trávení a jadrné mysli na nebeských nivách, kde je neustále posvěcení a bene a kde poletují místo motýlů roztomilí amoretí?

*Čermák*, jenž dovede být, chce-li, majestátní i něžný, ale vždy trochu divoký, krvavého temperamentu, jako by blýskal očima zpod zasmušilých brv, hodně tmavý, dramatický a silný, byl vpravdě hluboký umělec, který by byl ve středověku maloval poslední soudy a krucifikace; ale kdyžtž dnes tyto interesy docela vyšly z oběhu, odebral se k Černo-horcům, kde jeho žhavá hlava našla ještě trochu romantiky a vzrušení, kde ještě řinčely meče, drnkaly struny hrdinských bardů a kvetly panny cudné a ohnivé jako Lukrécie. Jeho portréty jsou znamenitá díla malířské hloubky, vážná jako umění starých mistrů a iniciátorsky moderní, veliká, hutná a sytá.

*Chittussi*, hodně záduščí a přichmuřená povaha, inklinující vždycky k lyrice a tesklivosti, v tónech zastřených stálými melancholiemi a zakalených beznadějnou snivostí, rád rozestírá ploché chudé české kraje, počerně tklivé, tvrdé, stísněné klimatem smutku. Byla v tom zajisté krásná odvaha, že odhodiv parádní romantickou armaturu dřívějšího krajinářství, rozběhl se po chudobných, střízlivých nivách českých a našel v nich nevýslovné kouzlo zármutku a podmanivosti, jež vytěžil ve svých nejlepších plátnech s náležitou vroucností a silou. Jeho spinet nemá mnoho strun, zvučí jen na černých klávesách

v těžkých, zasmušilých akordech a s tklivou jednoduchou melodií tmavých griegovských etud s nepopíratelně českým přízvukem.

*Mařák*, tento oblíbenec dryád a milovník konifer, rozbil svůj stánek v českých hvozdech jako eremita pojídající kořínky a přátelící se s jeleny a laněmi; jeho obrazy páchnou pryskyřicí a vonným surogátem lesů, esencí jehličnaté melancholie a výtažkem šerých, ponurých a nádherných nálad, přednášených skoro baladicky s romantickou zvučností lesního rohu. Dosud se nenarodil druhý, který by tak krásně tahal za sugestivní zvonec lesního poustevníka v českých hvozdech; a nenarodil se druhý umělec, který by se tak výborně vyznal ve stromech a dřevě a lesích.

Tito čtyři, první to filiálka modernismu v Čechách, vystoupili najednou a téměř bez předchůdců z hlavy devatenáctého století v kompletní výzbroji nové Athény Artificis, této zdravé, silné děvčice, úrodné a plné života, vyrostlé na klíně boží přírody pod dohledem slunce a vzduchu, která svrhla konečně z trůnu dřívější umění, starou to pannu, neplodnou fiflenu, plochoprso a decentní, sešněrovanou formalismem a prostředností, hubenou, lymfatickou, způsobnou a šosáckou, vysílený a nedokrevný poslední výhonek starého dobrého rodu renesančního a barokního, jenže vyšeptalého umrlými tradicemi a nedostatkem svěží krve.

Tito čtyři zavedli konexe umění s přírodou a životem, rozšlápli formalismus a vykypěli uměleckou individualitou, vzbouřili se proti zákonům, pohrdli metodami a s krásným gestem, které nejvíce u nich obdivujeme, dali se směrem k životu.

A tak od nich počíná nové a lepší umění. Mánes zúrodnil dnešní tvorbu, Mařák naučil skoro celou nynější generaci dívat se na přírodu a krajinu a Chittussi naučil ji malovati.

Jejich umění jest oltářem v hipodromu, od něhož počalo české výtvarnictví nový běh.

### 3.

Ite, missa est. O jubilejní zádušní mši za staré české mistry, za Mánesa, Čermáka, Mařáka a Chittussiho, tyto řádné umělce ve výtvarné bazilice Krasoumné jednoty, měli jsme již čest referovati; tamtéž slouženo jest výroční Tedeum Krasoumné jednoty, tohoto úředně kvalifikovaného výtvarného kléru, vysvěceného veřejným míněním devadesátých let, slavná mše celebrowaná uměleckou latinou téměř mrtvou a gramatikální, čerpanou třeba i z cizích příručnic a vokabulářů, mše zkormucující oděrem několika stylů dávno umrlých, ještě nepohřbených, i zápachem nové fermeže, puchřením starých snah a houbovitým růstem nových.

Ví bůh, my nejsme lidé zlí, jsmet' v jádře konciliantní i schopní konečné tolerance; ale tato virtuozita uznaných mistrů, formalistní půvab uměleckých prebendářů, Salonfähigkeit tohoto umění, zaručený věhlas těchto jmen, o nichž jest nám přáno dnes psáti, na nás působí pramálo.

Věru dražší jsou nám kteříkoliv umělečtí saduceové a výtvarní bludaři než tito kněží, jáhnové a ostiáři českého umění, leviti vyššího i nižšího uměleckého svěcení, vykladači Kráasy, kteří dovedou cokoliv, jen ne říci nové silné slovo, nové přesvědčující dogma, nové radostnější evangelium. Tato díla spíše parádní než silná, umění povždy formální, snahy povždy povrchové, bezpečné prostředky, osvědčené aparáty, zaručené cíle nás, odpusťte, docela nezajímají. Není to umění spravedlivé.

Jedním ze spravedlivých a posvěcených je *Mikoláš Aleš*, nejlegitimnější syn českého národa, jehož umění dudá melodii nebohatou, ale chutnou, hodně domácí a překrásnou. Tenhle výtečný umělec má v sobě šťastný živel, svatého ducha, upřímnou mysl, dobré srdce, uměleckou hloubku, posvěcující milost syntetickou a velkou řadu výtvarnických ctností, o nichž se bohužel nemůžeme šířiti.

*Hanuš Schwaiger*, jaký to vzácný podivín. Je vlastně anachronismem; kdyby se byl narodil před čtyřmi sty lety, byl by čaroval, kalcinoval kámen mudrců, napichoval kněze, rval se v krčmách a věřil ve strašidla.

Ale když se dnes poměry změnily, dopřává svému výstřednímu natu-relu ožítí pouze ve svém umění, kdež obcuje s vyvolenou společností, s vodníky, strašidly, černokněži, ghettem, šibenicemi, Bruggami, krysaři, halamy, blázny i lotry; a do tohoto sabatu noří s potěšením své srdce i své umělecké ruce, jako evokátor černé magie křísí středověk, tuto bizarní dobu, přišerečnou, nehoráznou, maniakální a velkolepou. A tato krásná epiteta platí též o umění Schwaigrově, jež jest silné, groteskní, tvrdé a nadevše výborné.

*Jenewein*, důkladně pochmurný jako židovský prorok, kterého rád maluje, počerný a vážný, kreslí hlasitě a slavnostně, jako by kázal shromážděnému davu, hraje na monumentálním koturnu s majestátním přízvukem žalmisty, disponuje patosem, černotou, svatou linií a znamenitou silou, kterou rozvíjí na svých atletických kartonech s jistou statečnou a ponurou nádherou.

*Brožík*, bezvadný garderobiér, ohromný technikář, rutinovaný režisér historických scén a živých obrazů, je zajisté nad jiné schopný, aby oslňoval vaše oči velikánskou parádou svých pláten, vyplněných zaručenou historií v životní velikosti; ale kdo z vás by nám uvěřil, kdybychom tvrdili, že je při vši té umělecké pompě studený, virtuózní sólista výpravných fortelů ve velkém stylu?

Hle, naše úloha referentů jest tvrdá a obáváme se vaší nepřízně, budeme-li nuceni připojiti k veliké a všeobecně uznávané slávě prokřesťanovaných mistrů, kteří letos obeslali výstavu Krasoumné jednoty, ocásek nějakého „ale“. Například kdo neobdivoval by Beneše Knüpfra, tohoto kompletního marináře, jenž na překrásných vlnách honí mořské panny a světelné efekty a jenž v širokém zlatém rámu vypadá velmi nádherně a komfortně? Ale proč tento mistr, od něž známe několik marín překvapující znamenitosti, tak snadno upadá do výtvarného procovství, my nechceme rozsuzovati.

Pan *Hynais*, vzácný Olympan, zajisté podává nám kvintesenci krásy liniové, docela bezvadné, ideální, kanonické krásy, upravené na chut-

ných podpouštěkách<sup>6</sup> a jemných marmeládách své bohaté palety. O tomto znamenitém a vytríbeném umělci je těžko vyjádřiti se jinak, než že je povždy docela a nic více než krásný.

Melancholický *Engelmüller*, romantik dušičkového „mementa“ na klíně pohřební přírody, jest nám nepochybně rovněž tak oblíbený jako úrodný *Jansa*, kterého při vší jeho dnešní popularitě nemůžeme a nedovedeme nazvati silným. O p. *Kalvodovi* měli jsme již čest na tomto místě mluvit. *Lád'a Novák* řeční švabachem, kdyžtě si netroufá mluvit vážně, *Vacátka*, povždy dragoun, maluje Kwizdovým fluidem a hřebelcem, *Langer* je krajinář, *Liebscher*, *Oliva*, *Slabý*, *Trsek* a jiní bývají též nazýváni mistry. Vedle toho velká řada starších i novějších mistrů, přeborníků a umělců, o nichž nelze nám mluvit, neboť naše paměť je slabá a náš důvtip nedostatečný, abychom o každém mohli říci něco jiného.

Tato Jubilejní výstava Krasoumné jednoty v historické části je kusá a neinstruktivní, v moderní pak není naprosto reprezentační pro nové české umění. Neboť nejlepší české umění je saducejské a nechodívá mezi tyto strážce chrámu a zákona, kteří se jmenují Krasoumná jednota a Spolek výtvarných umělců.

*Snaha 23. a 27. 6. a 14. 7.*

---

<sup>6</sup> Nakyslá pikantní omáčka (zejména k úpravě bílého masa). *Pozn. red.*

## Syntéza a výstava Osmi

Budiž nám pro tentokrát dovoleno mluvit o novém umění.

Neboť tento náš svět je systém vratkosti, a spíše je věčný mrak nad naší hlavou než lidské zákony, teze a názory. Právě tak pomíjející je krédo krásy a výtvarná dogmatika. Zrovna dnešek přinesl nám pěkné schizma uměleckého nazírání, jež vyvstalo ve Francii a zasahá nyní i k nám, a lze očekávat, že bude se o něm mnoho mluvit ve dnech těchto i následujících až k novému budoucímu vykupitelství příštího uměleckého syna božího.

Neboť ještě nejsou sečtení dnové impresionismu, tohoto rozkošného umění vegetujícího na tváři země jako květinová zahrada, a již vybavilo se z mozkových plen výtvarné kultury nové umění, syntéza, která je dnes ve Francii módou a u nás strašidlem, jež tohoto času obchází v Topičově salonu na výstavě Osmi.

Impresionismus, umění docela bezprostřední, objektivní a naturalisticky důkladné, hraje svou plnozvukou bohatou notu, pohanský chór panteistního bakchanálu, pravou to harmoniam naturalem, hudbu pozemské sféry, hymnus Benedicite ku poctě laskavé matky bohyně přírody, tak štědře a přepychově vyšperkované nevyvažitelnými poklady barev a nuancí, zázraky světla, kouzlem nálad, žářem slunce, krásou života, mízy a odvěčného ruchu.

Základním fondem impresionismu je barva a světlo ve všech svých působných konsekvencích.

Neboť oko pohlížející na přírodu nevidí krajinu, nevidí strom ani člověka ani daleké hory; vidí pouze barvu a světlo v jistém plošném rozměru a obrysovém omezení, v jisté prostorové dimenzi, vnímá kvality pouze spektrální, má dojem výhradně zrakový. Oko nevidí strom, nýbrž zelenou skvrnu, ale mysl jde dále a nazve tuto barevnou skvrnu stromem; oko vidí grupu pleťových barev a mysl ji pojmenuje lidskou tvář. Strom a tvář, krajina a příroda jsou pojmy, ideje, abstrakta, jež



nejdou v oku, ale za okem, hluboko ve skryši lidského mozku, té podivné pokladnice bohaté zrovna tak jako svět.

Impresionismus, toť takové oko, jež nevidí věci, nýbrž jejich barvy a světla, z nichž se raduje a jimiž disponuje. Umělec impresionista je jako tkadlec, jenž protkává osnovu světla pestrým outkem barev a takto tká kouzelný koberec svého umění z těchto dvou svatých elementů, z nichž spředená je požehnaná příroda, pokud obráží se v čistých zrcadlech našich očí. Ale k těmto dvěma božím darům přistupuje ještě tertium, svatý duch impresionistické trojice: cit, tato jemná struna, jež rozechvívá se dechem života, ryčným hlasem rujné přírody a nejtisším šepotem nálad; impresionista je jako pasivní Aeolova harfa, vzácný nástroj, na němž hraje sama příroda ohnivé fanfáry poledního žáru, vážné fugy večerních nálad, strunová allegra svěžích jiter, operetní melodie jara nebo podzimní stesk lesního rohu, celý ten koncert života a přírody, jenž vyznívá z umění impresionistického týmž rytmem pulzující krve a sytého života, jakým žije, kypí a vře příroda před našimi očima.

A tak impresionismus je bohatá tabule požitků čistě zrakových, to znamená malířských; je malířstvím katexochén, obrazem pozemského vidění, zrcadlením, jež nesestoupilo do temné komory lidského mozku, ale promítlo se pouze na citlivou sítnici, jež zaradovala se prostě nad úrodou barvy a světla, aniž by alarmovala mozek, tohoto tichého hloubala, jenž potmě se táže, co vidí ten zevnější zrak, ne však, jak vidí.

Neboť mozek nezajímá se o zelenou skvrnu na paletě přírody, nýbrž o strom, nehmotný pojem uzavřený v jedné šedivé buňce, této spirituální struně, která se ozve vždycky, když zelená skvrna se dotkne klávesy oka: v tu chvíli mozek, mlčelivý vězeň, postaví před svůj vnitřní zrak podobenství stromu, přibližně zahrnující všechny zelené stromy utěšeně rostoucí před našimi zevnitřními očima, kánon stromu, psychickou formuli, ideál, prototyp, syntézu stromu.

Totť metoda umění syntetického. Syntéza prve ponoří viděný objekt do mozečného Stygu, převaří ho v retortě duševní alchymie, přerodí ho

ve spirituální kolébce, podle stylu pohádkového mlýna vhodí dovnitř všední objekt a vymele čistou ideu, objekt abstrahovaný, syntetický.

Syntéza nechá téma sestoupiti až dovnitř mozku, postaví je znova v lebečné schráně, a teprve tam učiní je svým modelem; přírodu nechá obrazy v ideálních zrcadlech mozkového interiéru a dívá se na ni teprve v těchto myšlenkových hlatích; nemaluje hmotu, ale ideu, nemaluje viděné, nýbrž myšlené. Syntéza nemaluje, ale píše; objekt stává se slovem, příroda stává se větou. Zevnější svět jako burný příliv tónů hrne se do mozku a tam se skládá, zhudebňuje a zjednodušuje v melodii, rytmus a slovo.

Syntéza nesnaží se podati věc, nýbrž něco vyššího, abstraktnějšího, věcnějšího, než je pomíjející objekt, absolutnější hodnotu věci, nematný její rub a substanci, kantovské Ding an sich, platonskou ideu, scholastické univerzále; postřehuje duši prostředí, duševní vlast objektu, spirituální atmosféru a myšlenkové podnebí.

Prototypem syntézy je umění lidové, staletá tradice, která se nedívá očima produkujícího uměleckého anonyma, nýbrž očima celého kmene, nevidí přírodu, nýbrž rasovní schéma přírody, národní uměleckou formu, tuzemskou ideu, kterou lid vytvořil během věků ve své mysli, nevidí kraj, ale jeho duši, která zároveň je duší a majetkem celého kmene.

Právě tak typem syntézy je styl, umělecký názor století, typem syntézy je antika, formálně vyjádřená duše Řeka, umění primitivů, jež je tou měrou abstraktní jako mluva nebo písmo, umění všech, kdož dovedli postřehnouti náladu doby, hlas prostředí, tenor života, řeč kraje a duši národa a kmene.

Syntetik dnešku odpovídá za svou vlastní duši; je spíše mluvčí než malíř, maluje psychologické traktáty, interní svět ohraničený čtyřmi lebečními kostmi, duševní Thuli a mozečnou domovinu; syntetik spisuje své obrazy, sází barvu jako literu a cáru jako notu, maluje mozkem a teorií, vidí mozkovou kůrou, filozofuje rukama, hraje wagnerovská intermezza a je spíše hloubalem než malířem.

Jenže bohužel svět zavřený v šedé měkkotě mozkových laloků vypadá docela jinak než svět před našima očima. Je to svět chimér a fantastických iluzí, je to asfodelová louka, na níž nesvítí slunce a nerostou květy, svět dutých, neživých stínů, forem bez hmoty a podoby, svět pouhých podobenství a netělesného života. Proto výstava Osmi působí takovým příšerečným dojmem.

Jest jich vlastně sedm, těchto syntetiků, a osmým mezi nimi je vlastně svatý duch, který udělil oněm sedmi vyznavačům všech sedmero duševních darů, jen zapomněl na dar rady; neboť zdá se, že tito jinak velice moudří lidé, když odvážně jako havíři spustili se do šachet svého mozku, zabloudili v jeho tmavých chodbách, následkem čehož místo jasné syntetické řeči pronášejí temná a strašidelná slova, řeč kalnou jako podsvětní vody, skládají hudbu, která chce mluvit zapomínajíc, že má býti také harmonií a krásou.

Jsou nicméně zajímaví, neboť jsou enklávou francouzské umělecké kultury u nás, jsou fanatiky oněch eleuzínských mystérií a výtvarné metafyziky, jež sluje syntetickým uměním, a konečně mají snad u nás věsteckou platnost, kterou si netroufáme podceňovati.

Avšak nyní mají u nás pouze cenu kuriozity.

*Snaha 21. 7.*

## Výstava prací Mikoláše Alše

Tento Aleš je výborný mistr a spravedlivě zasluhuje býti favoritem českého publika; ale on za to nemůže, že má génia.

Aleš nesedl na umění, nýbrž umění sedlo na Alše jako jezdec na koně, zastínilo jej jako milost božího ducha a obsypalo jej, povolného soumara tohoto posvěcení, požehnanou úrodou, jejíž ryzí cena neklesla na burze umění ani v dnešní době všeobecného baisse<sup>7</sup>.

Řady starých gardistů již značně prořídly, jejich bašty a hlídky jsou opuštěny a není, kdo by držel vzhůru staré prapory; jen Aleš zbývá, šedivý veterán, zbývá starý lancknecht Schwaiger, tito ctihodní vojáci uměleckého šiku, dekorovaní šedinami a zaslouženým uznáním: Schwaiger poněkud děsivý svou středověkou grimasou a Aleš vždy velice milý a velice český, svatováclavský korouhevník a národní husita v táboře českého umění.

Jeho tvorba, přesně vzato, je prostomyslným a naivním recitativem o kráse naší malé vlasti, omezené čtyřmi pruhy hor, uprostřed nichž jsou široké pastviny až k horizontu, lesy, kostelíčky, pole, celá jednoduchá kořenná země, oživená pasáky, dětmi, stády a venkovany, žijícími s blahoslavenou bodrostí ve své spokojené české Arkádii, v samotném žírném pupku země jakoby ještě za zlatého věku pod vládou boha Veleša, kdy netrefila starost na svět a lidé v bázni boží obdělávali pole, jedli kaši, topili ohníčky, tančili maděru a zpívali dialektické písničky. Jinde zase husárci a huláni sedlají koně, jedou do pole, opouštějí svou milou pro jinou divokou milenkou, ocelovou šavli, a projíždějí nekonečné travnaté roviny zpívající baladické popěvky a melancholické apostrofy k své šavli, k svému koni, ku své vzdálené milé. Husitští hejtmani, rejtaři a sudličníci defilují v zamračených řadách jako statisti národní epopeje. Ale celé toto kvodlibet z lidových písniček a pořekadel, dudy, šalmaj, niněra, housle, celý ten šumařský koncert, jež zahrává Aleš svým

---

<sup>7</sup> Pokles kurzu. Pozn. red.

výborným perem, vyznívá jedinou notou, srdečnou národní hymnou k poctě a chvále matky domoviny.

Neboť Aleš je dítě vyňaté z boku naší země, vlastní syn české Kybely; byl uhněten z české hrudy a bába sudice mu dala osud býti výtvarným rapsódem svého kraje a lidu. Jeho dílo je tak národní jako výšivky nebo kraslice; tvůrcem těchto půvabných listů a kreseb je vlastně národ, duše národa, jíž propůjčil se Aleš jako poslušný kreslící orgán. Jeho tvorba je diktát rasy, Aleš pouze zaznamenává. Proto sluje syntetikem. Hle, symbol českého vtělení: Aleš musel být jednou pasákem, jenž ležel na mezi, vyřezával písťalky a díval se do krajiny snivě a naivně; když se jeho duše podruhé vrátila na svět, vtělila se do umělce, ale jinak zůstala touž. Je to stará pohádka o Honzovi z astrálního hlediska Platonova.

A tak když se probíráme v jeho kresbách, je nám, jako bychom chodili po kraji, ježž dobře známe, a jako bychom sáli nahořklou, kořenitou vůni polí a luk, mateřidouškových mezí, rozlehlých pastvin, aróma bukolické přírody, blažené a svatě klidné, veškeru onu vůni domoviny a rodného kraje; a zde na živných prsech země žijí lidé v theokritovském milieu<sup>8</sup>, pracují, vojančí a skotačí v idylické préríi, kterou bychom nazvali pohádkou českého kraje. A jak je pokojně na tomto národním Olympu! Sem mají přístup pouze naivní a prostí, vesničané a děti, zde je přebлаžený věk Saturnův, království dobré mysli, sladké vemeno světa a zemský ráj.

Avšak měl-li Aleš viděti tento pozemský blahý saturnál, musil se dívati na svět prostoduchýma očima dítěte. Jeho mozek není zakalen doktrinálními lektvary, hloubalskými drogami a ideovými kvasnicemi; jeho umění tryská jako čirý pramen zrovna ze země, je to živel, ježž štědrá nebesa uložila v nitru Alšově spíše do srdce než do mozku, spíše do bezprostředního šťastného citu než do uměleckého intelektu. Věru, šťastný mistr, ten Aleš! Může jen natáhnouti ruku a výtvarný strážný anděl, který v něm sedí, ji povede svižnými čarami, jež samy o sobě se složí ve výšivkový ornament, úsek krajiny nebo pěnu života. Ale plodí

---

<sup>8</sup> Prostředí venkova (Theokritos psal bukolickou poezii). *Pozn. red.*

jako strom, jako sama příroda, jako boží tvor. Jeť posedlý svatým duchem, který z něj mluví. – „Milostí boží jsem, co jsem, a milost boží nebyla ve mně marná.“ To platí i o Alšovi.

Tento živel, jenž není denaturován žádnou uměleckou disciplínou, tento jurodivý naturel plný verry a zdravoty zrovna mrhá ze sebe svými kyprými obrázky, klade je na papír beze vší výtvarné techniky, skoro beze všech prostředků, mnohdy až nemalířsky, a tímto ničím, pouhými čarami bez struktury, postřehuje s jasnovidnou mohutností a s britkostí Hirošigy pohyb života, detail, náladu, duši, zachycuje sugesci dýchající na pastvinách pod zapadajícím sluncem, melancholii rovin, žírnost širokých panoramat, bukolské flegma venkova, celou tu specifickou náladu českého kraje, zastřenou tichým idylickým zasněním. Odvěčnou hudbu přírody, orchestrální harmonii života, celý tento složitý chorál pozemského světa, jež odjakživa umění snažilo se reprodukovati celou kapelou nejrafinovanějších technických nástrojů, komorními filharmonickými koncerty a nejvyššími škálami, on vyjadřuje prostě a přesvědčivě národní písničkou, lidově akcentovanou tirádou a primitivní melodií popěvku.

Aleš je virtuos na fujaře, toť jeho definice. Je lidový šumař a pastýřský bard, jenž při své monotónní dudové písťale zpívá idylické eklogy o rodném kraji a hrudě a domácím člověku, zpívá národní vyznání a lyrickou zpověď českého lidu, který v něm našel svého uměleckého vyslance, mluvčího a reprezentanta. N. K. Roerich, jenž sluje malířem Ruska, je archeolog a maluje Rus Perunovu; Úprka, silný hlas z Karpat, o Slovácku pouze referuje, maluje kostýmy a lidi, ne lid, jsa příliš malířem, než aby mohl míti jiné zájmy než pouze výtvarné: impresionista v něm přemohl Slováka; a stejně Špillar a Němejc na Domažlicku malují zvětralé tváře, čakany a kožichy, aniž by přitom zasloužili predikátu šumavských dud; Kubín, legát Hané v českém umění, chce nésti hanácká jablíčka na roubu francouzské syntézy a oblékl malířskou kulturu do plátěných kalhot hanáckého střihu; ale přitom v onom okamžiku, kdy pohlédl na van Gogha, zradil národní temperament; Hans Thoma, je-li populární, není tím ještě lidový, a je-li švábsky prostoduchý a bodrý,

není proto zrovna malířem Švábska; tak Aleš zůstává sám a jedinečný a v koncertu evropského umění zní jako hlas národa a básník rasy. A v tom je jeho vynikající cena a specifická kuriozita českého génia.

Neboť: an der Tafel der Reichen, am Königs Gelage begehrt' ich ein Stückchen vom häuslichen Brot<sup>2</sup> – a takové jest umění Alšovo: není to lukulská hostina, Sardanapalova tabule prohýbající se pod požehnanou tíhou paštik, konfektů a vysoké zvěře, nýbrž kousek chleba, jenž rostl na rodných polích a který vždycky chutná svou zemitou, drsnou, domácí chutí. Ale ovšem pohostinný Aleš nám servíruje tento chléb na zlaté pateně<sup>10</sup> ryzího umění se solí výtvarné dokonalosti.

*Snaha 8. 8.*

---

<sup>2</sup> Na stole boháčů, na královské hostině požadují kousíček domácího chleba. *Pozn. red.*

<sup>10</sup> Patena – liturgická, příp. obětní nádoba. *Pozn. red.*

# O humoru

## *Smích a slza jsou stejně lidské*

Když se Hospodinův Adam, třetihorní předek se šimpanzí čelistí a kamenným mlatem v opičí ruce, poprvé zasmál, tím prokázal se člověkem, šlechtou stvoření, složil doktorát lidství a beánskou zkoušku ducha jako nemluvně prvním pronešeným slovem; neboť smích, rub slzy, a slza, šťáva raněné duše, znamenají chromatické rozšíření duševní škály o dva tóny stěžejní a důležité jako komorní a, na nichž bereme nejčastěji trylky a arpeggia v normálních skladbách svého duševního života.

A vpravdě tyto skladby byly by přecho často bezúčelné, kdyby do nich nezařinčely cimbály a rolničky vtipu, frivolní árie a koketní koloratury duchaplného veselí, turecké pochody na bubnech bránice, činely smíchu, kankány, kuplety, tremola a perzifláže. Humor, přeložen do češtiny, znamená šťávu: věru vzácnou mízu, vařenou v křivulích duchovní laboratoře jako extractum herbarum omnium, výtažek všech nejutěšenějších bylin tohoto světa, všehojivý balzám a kouzelnickou tinkturu, mízu zrající na nejslunnějších stráních duše, v blažených vinicích a požehnaném edenu; a na druhé straně šťávu sloučenou ze slz a krve, je-dovatou esenci všech životních hořkostí, hašišový odvar a opiový preparát, trpký lektvar přeháněný po hořkých jádrech bolesti a zklamání, žíravou lučavku, mozkovou kyselinu a pohrdaný chrchel rozbouřeného nitra.

Neboť plantáže humoru a zahrady vtipu kvetou stejnou měrou v trojblaženém Kanaánu, kde odfukují spokojená pandera, jako v Zadní Thuli, kam putují zklamání a zahořklí, v rozkošné Kythéře, kde smějí se hrdličky a milenci, jako v daleké zemi Utopii, kam plují snílci hledat fantastické přístavy; ovoce smíchu roste v ráji a na popravišti, na galeji i na Olympu, na dřevě šibenice, na dřevě barikád, na dřevě tabule i na dřevě postele nevěstčiny. Vše je smích: úsměv milenky i škleb smrti, checht kořaly, grimasa bídy, hysterie zoufalství, posuněk klauna, úškle-



bek cynika, skeptický posměch, řehot neřesti i smích dítěte. Škála smíchu je stejně obsáhlá jako škála slzy: od vznešeného až k hnusu, od harf andělských až do skřeku Satanova, od vrcholů radosti do propasti zoufalství a nenávisti.

Humoristické je literární karikatura: vesmír pod čapkou blázna; slon pod lupou a hnida před teleskopem; hloupost v hermelínu, chrchel se svatozáří, nebesa v nočníku a vznešené v kostýmu harlekýna; balancování po hlavě a ironické přehodnocení hodnot; kejkle s pravdou, ekvilibristika se skutečností a Boskova magie<sup>11</sup> s realitou; chlup v polévce vážnosti, fixlování s pravdou a životem a bezstarostné tatrmanství na vážné tváři tohoto světa; realita obražející se ve vypuklých zrcadlech, někdy pravda, jindy chiméra, někdy život, jindy sabat; vážné i nemožné, malicherné i tragické sub specie pierroti; zpravodajství z Abdér, Kocourkova, Brückenu i Utopie; a konečně lidská komedie, stejně hluboká, stejně obsáhlá a lidská jako tragédie lidství.

Klaun a harlekýn, kolombína a pierot, Kašpárek i Paleček. Don Quijote a Gulliver, Tartarin z Tarasconu a pán z Bergeracu, Till Eulenspiegel a hloupý Honza, Reineke de Vos i šakal Bidpajův, toť onen svět humoru, jenž hlaholí smíchem až k sedmé nebeské sféře. Ale nedejte se tím mýliti: jsou to přečasto žlučové kamínky, sedliny bolesti a vzteku, co řinčí v té bláznivé rolničce, a čtvrtý zeměděl. Země Čtveráků Quadrupartia je stejně dokumentem lidství strádajícího a bloudícího jako naše slzavé údolí. Drastické situace a mazlavé maléry, pepictví anekdot a celý dutý arzenál běžných zbraní populární komiky, toť méně než humor: humor teče ze srdce, ne ze situační frašky, spočívá v lidství, a ne v kotrmelci.

Humor je vysoké umění; a pitomosti předměstských divadel, podvazková nařvanost šantánů, vyprahlé grimasy klaunů z humoristických revuí, „gumová i rybí“ literatura pro garsony a hlupce je oproti humoru nízkou radovánkou vulgární bránice; a na druhé straně decentní a vyšeptané pointy pp. Štechů, Kaminských, Šípků atd., mdlé pachtění jejich humoru, malichernosti jejich anekdot, maloobchod pepřem, pa-

---

<sup>11</sup> Bartolomeo Bosco (1793–1863), italský iluzionista. Pozn. red.

prikou a cicvárkem, vyčerpávající maléry pp. Kondelíků, Broučků a ostatních pronásledovaných lidiček a manekéneků zavdávají pramálo podnětu šířiti se o českém humoru, jenž po smrti Nerudy svaté paměti a po brzkém umlknutí Franty Župana bahní v močálové šedivíně své trapné existence.

Aniž bych připomínal faunské choutky Boccacciovy, veliký smích Rabelaisův nebo ironické výpravy Swiftovy; aniž bych se zdržoval u rouhavých kyselin Voltairových, těchto kousavých polemik proti Bohu i člověku, u melancholického a dobrotivého vtipu Dickensova, u Twainovy hrubé pálenky a jeho barnumského humoru, jenž čpí divočinou a literárním rudokožstvím, u čepele Villiersa de l'Isle-Adam, tak ostré a ohebné, u pozorných očí Čechova, mírumilovného diváka na komedii života, chci se zmíniti o třech: o lahodném smíchu Gottfrieda Kellera, hysterickém Meyrinkově a olympském Balzakově.

Humor G. Kellera, tohoto hodného starého pána, žoviálního a měkkého, toť idylická gavota nebeských mocností, jímavá legenda, v níž majestátní Město boží mění se na způsobné městečko z biedermeieru, kde bydlí milý Pánbůh jako shovívavý smírčí soudce a vládná Panna Maria jako veselá panička v krinolíně, kde svatí a světice nosí svou gloriolu a svatost nenuceně a lidsky jako noční čepičku, kde ctnost i zlo, ďábel i kůrové andělští, rytíři a panny tancují laškovným krokem způsobný menuet ve starosvětské tančírně zájezdního hostince, jenž nazývá se vezdejším světem, při muzice tklivé a sladké flauty, dobrácké basy, něžně ironizujících houslí, dovádivé pikoly a idylicky vážného hoboje. (Sedm legend ve Světové knihovně.)

Humor Gustava Meyrinka, toť fandango pekelných mocností, kankán černokněžských strašidel, vizí a mur, fosforeskující podsvětí plné děsu, plamenů a monstrozit, kabinet kuriozit, divadélko hansvursta Satana a biograf monsieura Mefista, rolničky našité na ocas d'áblův, na čepici kouzelníka a na akumulátor badatele, řinčení nejstrašlivějších a nejgrotesknějších komik, kočovsky nehorázné práskání bičem satiry, Hippokréne vyvěrající jedem, hašišem, vitriolem a třaskavinami, jízda na Chiméře, ověčené blínem a okované jízlivostí, posedlosti fantazie, hys-

terie vtupu a deliria fantastických porodů, výbuchy mozku tohoto geniálního žida, jenž tak krásně a podivínsky zná líčiti starou Prahu. (Orchideen, Wachsfigurenkabinett, Der heisse Soldat, u Langena, Mnichov.)

A humor Honoré de Balzaka je chorovod pozemských mocností, jež stáčejí veselá břicha a chrabrá stehna na tučných nivách kypící země tourainské, kde roste mork na stromech a v nitru malých Pantagruelů nehorázný temperament ulevující si bez okolků třemi hlavními čepy tělesné skořápky, o nichž praví Manuův zákoník: „Všechny otvory těla nad pupkem jsou čisty, pod pupkem nečisty.“ Ale zde není nečistoty, tady je jen bodrost a jarost, náramné veselí panděra, podbřišku a huby, jadrnost tak upřímná a nepokrytá, že se stává monumentální, alotria velkého stylu, gaminství vznešeného Joviše, karneval odvázaných bohů, kteří sestoupili na utěšenou zemi, aby si náležitě dopřáli hlaholného a nesmrtného řehotu svých nebeských hrdel: tož sestoupili do edenského opatství tourainského, aby se podívali na veselé jeptišky z Poissy, na bujné brachy a rytíře stejně statečné v posteli jako v šarvátce, na rohouny a nevázanice, kteří se důkladně a bohorovně radují v mastném rabelaisovském milieu, ve století veliké historie a velikého šprýmu. Balzac, vždy Stvořitel, vybavil i tentokráte z matečního chaosu svého titánského mozku celý svět, veselou zeměkouli plašící se ve hlubinách vesmíru, řinčící nebeským éterem jako divoký šašek metající kozelce po firmamentu všehomíra, šprýmovnou zemi mluvící jadrnou hantýrkou Pantagruela a krevnatým nářečím veselé Francie za nejkřesťanštějšího krále Františka I. blahé paměti, povykující křepkým smíchem a apoštolským humorem. Na této zemi, nejpozemštější ze všech zemí, není bůh ani d'ábel ani zlo ani morálka: pouze smích, jenž stoupá z hlíny i z lidí, srdečný a mocný smích dobré mysli, dobrého srdce, dobrých varlat a dobrého žaludku. (Šprýmovné povídky /Contes drolatiques/ sebrané v opatství tourainském od pana de Balzac. Moderní bibliotéka, posl.)

Nebe Kellerovo, peklo Meyrinkovo a země Balzakova: v tom je konečně celý kosmos humoru.

*Snaha 18. a 22. 8.*

## **De Stendhal (Henri Beyle): Abatyše v Castru**

Dnes, v sezoně demokratické literatury, jež sestoupila z Olympu na bědnou zemi a z říše snu do říše dnešku, jež spíše rozumí životu než kráse a sluje realismem, má takováto literatura, jakou předkládá KDA ve Stendhalovi, vzácný půvab anachronismu. Se zatajeným dechem, vznícení a napjati, sedíme v tmavém hledišti. Před našima očima, uchvácenýma a žasnoucíma, táhne tragický ansámbl nachové romantiky, krvavý karneval stínů, mužové se stiletou v ruce nebo v srdci, zbojníci s rukou na meči, ženy s rukou na srdci, silné milenky, lásky podivné a vášnivé, dobrodružné duše a odvážlivá srdce, tož táhne průvod vášní a vznešeností, zločinů a dobrodružství a sil. Místo citu vášně; místo člověka rek; místo života heroické drama: tak vše je zde promítnuto na šarlatovou oponu a život, destilován mocným mozkiem Stendhalovým, zhušťuje se na purpurovou krev pulzující ve vášnivých srdcích a tekoucí z tragických ran.

Pod krásným nebem italským, jež dává zrátí révám a vznětům, ve století renesance nádherné a vášnivé žili oni lidé, jež miloval de Stendhal, v nichž zločin a dokonalost, majestát a divočina, nebe a peklo slilo se dohromady ve výhni polo jižních, polo středověkých vášní; kol nich milieu ohně a krve, Madona a démon, věk železa, srdce a pýchy. A tento daleký a někdejší život zní ve Stendhalovi jazykem stejně dalekým a někdejším, chladným a pečlivým stylem dávných archivů, kovovou cizelurou středověkých autorů, studenou řečí souvěkého kronikáře, jehož neosobní slova jsou však napuštěna krví a purpurem a pod svými přísnými záhyby, plnými periodami a korektním klidem tají žár nevyhaslý ještě po staletích. Ale budiž rozuměno: de Stendhal není archeolog a jeho renesance není antikvitou přes autentický a důkladný kolorit renesanční. Neboť de Stendhal nešel po stopách času, nýbrž po stopách

vášně a odebral se do renesance jako citový poutník hledající modřejší nebe, silnější vína a větší lidi.

Krev a oheň, toť témbr ducha Stendhalova; ale obávám se, že mi nebude odpuštěn smělý paradox: krev vyhráněná v purpurové křišťály a oheň zkrystalovaný ve studených fasetách dýmantového broušení.

*Snaha 5. 9.*

# **Edgar Allan Poe:**

## **Bezpříkladné dobrodružství**

### **Hanse Pfalla**

Velicí duchové nedovedou obyčejně tvořiti než podobenství sebe samotných; neboť každý tvořitel tvoří k obrazu a podobenství svému. A tak i Hans Pfall, chimérický poutník do Měsíce, na jehož somnambulní svět utekl před bídou země, je třeba mdlou – paralelou bludného ducha Poeova. I Poe byl dobrodružný poutník, jenž uprchl z reality do lunárních končin a náměsíčné země snu, do astrální říše stínů, kde věčné šero dýmá z tajemných hlubin, kde nezemští lidé se zavěšují do sebe spirituálníma rukama v roznícení nepohlavních lásek a pomyslných spojení, kde Duše nevtělená zhlíží se s hrůzou v hlubokém zrcadle Tajemna, halucinována temnotami a exaltována opiem snu; a z fosforeskující tmy vyhlíží Úděs démonickýma očima, – neboť Poe miloval Hrůzu tak jako jiní Poezii; miloval hrůzu a podivné, duši a temnoty, záhadné a fantazii.

Vpravdě duše Poeova byla přílišně půlnoční, proto utkal mezi hvězdami svou pavoučí síť z nervových vláken, aby do ní chytal siderální chiméry; vpravdě byla to hluboká soví duše, jež štítla se světla pro svou melancholickou zálibu v nereálném a mimosvětském přítmí. Ach to zakleté poeovské prostředí! Již ne člověk, ale křehká psýché, již ne psýché, ale psychóza; obnažený mozek tetelí se na monstruózních patologických mučidlech, rasován chimérami a vytřeštěn fantastickými horečkami; a z mozečných center stoupají nadpřirozené transy a škrtivé můry mentálních stavů; medijská atmosféra oživuje absurdními barvami a obludnou vegetací mozkového pařeníště; neexistující země vystupují na mlhavém obzoru, endemické končiny hrůzy a magnetické póly zrudných snů. Magické, dráždivé, temné kouzlo vábí nás k podi-

vínskému dílu Poeovu; je to mátožné umění, impregnované duchovou vodou Acherontu, umění ponurého rozčarování a strašidelného ražení.

Věru mnohem více bylo by možno říci o Poeovi než o jeho přítomné knížce, která je mnohem čířejší a hmotnější než jeho nejkouzelnější díla. Jedovaté odnože vědy (gene d'esprit) vyrážejí zde z mozku Poeova a nesou podivné květy hybridní a výstřední, jimž schází ona těžká hypnotická vůně charakterizující Poea; ale dnes už patří k činům piety s vášní sběratele sbíratí posthuma tohoto jedinečného ducha.

*Snaha 5. 9.*

## Z pražských výstav

Letní sezona pražských výstav reviduje tentokráte dráhy českého umění: retrospektiva šedesátiletí v Jubilejní výstavě Krasoumné jednoty, bilance moderny v Mánesu a porodní bolesti příští moderny konstatované na výstavě Osmi v Topičově salonu, toť tolik jako minulost, přítomnost a eventuální budoucnost českého výtvarnictví. Jubilejní výstava Krasoumné jednoty (Rudolfinum) má bohužel příliš jubilejní náladu, než aby byla výstavou historickou; evoluční čára české malířské kultury je načata jubilejně a neinstruktivně rokem 1848 a táhne se celkem lhostejně přes žánr historický, žánr biblický a žánr realistický, přes klasicismy, lermoyance a romantiky, přes Führicha, Rubena a Piepenhagena etc. – čára sumou indiferentní, trochu krída a trochu hausse<sup>12</sup>, zároveň skomíravý marasmus i plodné početí, jež konečně vyklíčilo v silném umění Jos. Mánesa, Čermáka, Chittussiho a Mařáka. Nato se vývojová linie trhá a třepí, na jedné straně stojí konzervativní (Brožík, Liebscher aj.) a mocné individuality (Jenewein, Schwaiger, Aleš), a na druhé straně pronikají silné kvasnice francouzské kultury a krásné vlivy impresionismu, Manet přijímá patronát, Monet, Pissarro, Renoir, Rodin, konstelace impresionistů, iluministů a syntetiků stojí kmotrovstvím nadancům z Čech, jako stáli při křtu ostatní Evropy, a tyto ingredience smíšené s nezapíranými živly domácími (Úprka, Slavíček, Hudeček aj.) daly dobrou úrodnou mizu našeho dnešního umění.

Avšak ani utrakvistická Krasoumná jednota, synedrium starých umělců, azyt opatrné epigonské moderny, nýbrž Mánes je reprezentačním kádrem dnešního umění, dědicem, rozmnožitelem a odkazatelem české umělecké kultury.

26. výstava spolku výtvarných umělců Mánes nestojí sice docela na výši Mánesa – jeť oslabena současnou expozicí Mánesa s Hagenbundem ve Vídni –, přesto však je uspokojivým dokladem dobré a moudré pro-

---

<sup>12</sup> Stoupání kurzu. Pozn. red.



dukce těchto umělců vesměs zralých a vážných, kteří prozatím znamenají nejúrodnější periodu českého výtvarnictví. Slaviček a Švabinský ani tentokráte nedovolují pochybovati o své technické síle a konciznosti, jsou však letos nezvykle lakotni ve větších projevech své krásné mohutnosti. Nejedlý a Štursa již dostupují mezi první a slibují nejlepší úrodu. Letos poprvé Mánes snad až příliš tolerantně nechává vystavovati mladší generaci, než adoptovaní katechumeni nedokazují prozatím dostatečné exaktnosti a serióznosti.

Avšak nejmladší generace, pijící z pařížských studánek, signalizuje nové umění, syntézu, na výstavě Osmi (v Topičově salonu). Doposud jejich kulturní těhotenství jim způsobuje jen jisté perverze chuti, ale snad jejich snahy jsou alarmem: neboť to, co je dnes ve Francii módou, může býti později u nás dogmatem. En passant právě nyní se Osma rozbila; tím je prozatím syntetické emisarství z Paříže paralyzováno.

*Moravskoslezská revue, říjen*

## Výstava prací Richarda Laudy

Toho, kdo odchází ze salonu, nechává p. Lauda poněkud na rozpacích; jeho stanoviska nejsou docela ujasněná a jeho výraz dosti striktní, ať stojí ve sféře Segantiniho, nebo pod lahodnými vlivy anglických kreslířů, ať slouží nyvým tónům a truchlivým nuancím intimismu, nebo nesordinovaným a útočným barvám impresionistické palety. Ale ve všech těchto periodách svého uměleckého decennia zůstává p. Lauda vždy stejně disponovaný k zádumčivým lákadlům intimního malířství, k tichému idylismu a prostomyslné srdečnosti, jež řadí jej k Mánesovi a Alšovi a činí z něj národní, domorodou povahu; což ostatně není než jeho důslednou ambicí. Právě proto, že nezná koncizních a pronikavých slov, právě proto, že jeho jazyk je prostý a měkce naivní, je určen, aby mluvil k dětem. Škoda že salon nepřináší více jeho instruktivních školních tabulí, těch poetických traktátů o přírodě a venkovu, jež zůstanou asi nejlepším jádrem p. Laudovy práce. Zde Lauda, veden pedagogickými tendencemi, dovede býti úplně milý a skoro sugestivní svým dětinným akcentem a mazlivými modulacemi; jednoduchá anglická stylizace krajiny, bledé barvy napouštěné cukrem a sladkostí, líbezné převládání modři etc., toť dobrý a chutný jazyk, jímž Lauda promlouvá k dětem. Nepochybuji, že mu rozumějí, a tím by p. Lauda uskutečnil své výchovné pretenze, jež postavily ho do služeb komitétu. Jeho ilustrované cykly říkánek a Arkádie dětských her (vydaná Uníí v pěkné knize Radosti malých) jsou tuším vedle Weniga, jenž je méně samostatný, nejslušnější českou obrázkovou knihou pro děti. Právě tyto pedagogické snahy dávají práci p. Laudově hlubší podklad, jehož by možná jinak postrádala.

*Studentská revue 7. 10.*

# Lev Nikolajevič Tolstoj

## *Opožděná skica k jubileu velikého člověka*

V Jasné Poljaně slaví osmdesátileté jubileum ctihodný patriarcha, který již půlstoletí s vehemencí víry galilejského rybáře rozvinuje Kristovu korouhev a apoštolským gestem ukazuje jednou rukou k nebi, jež nás čeká, a druhou rukou ke hroudě, jež nás živí a na níž máme zříditi ideální ovčinec, království dobroty a azyl lidských srdcí; oči k nebi a ruce k hroudě, toť asi populárně vzato – surogát apoštolátu Tolstého.

Vyšel rozsěvač dobrého zrní doktrín Kristových a prokázal se spíše ekonomem božího slova než jeho knězem; v jeho mesianismu není teologie ani dogmat ani abstraktních ctností, a celý katechismus Tolstého se zjednodušuje na dvě primitivní otázky: jak má býti člověk dobrý a jak má býti blažený. A na tyto otázky, dědičné otázky celého člověčenstva, je dlužno hledati odpověď v jediné knize, trestí veškeré pozemské moudrosti, úhelném kameni příštího ovčince a firmamentu lidského vědění, v evangeliu.

Ale ovšem dlužno se tázati, pokud je tato biblická doktrína anachronismem; věru dnes již je pozdě, abychom byli „jako maličcí tito“, jak chce Tolstoj a evangelium. Dnes již nelze lidstvo dirigovati sladkými metaforami a prostomyslnými iluzemi kázání horského a genezaretských improvizací. Dnes není místa pro biblickou boží obec a evangelickou dobrotu lidí; a tak učení Tolstého stává se utopií a ideovou rekonstrukcí někdejších dob, kdy lidé byli prostí a nevinní, kdy byli dobří a snad i blažení, utopií stejně absurdní jako Rousseauův sen o přírodním člověku a Diderotova pohádka o volném divochu Tahitiťanovi. Složitý moderní život nelze zjednodušiti na starozákonnou selanku a komplikované potřeby dnešní duše nelze uvést na čtyři evangelické ctnosti. Dovede-li Tolstoj horliti o odstranění peněz nebo o všeobecné lásce k bližnímu, je smělým utopistou a nevinným pohádkářem; ať křesťanský ovčinec Tolstého, ať anarchistické Malajsko Paul Adamovo, nebo ideální Mercierův Rok 2440, vše to jest chimérická stavba,

založená na lidských kvádrech snu, a učí-li Tolstoj, jak se stanu blaženým, či učí-li Amerikán Rockefeller, jak se stanu bohatým, nebo doktor Lahmann, jak se stanu zdravým, není to než iluzivní reformování světa a fatamorganická teorie, jež nesmí činit nároků na realizování.

Učení Tolstého je anachronismem, nikoliv Tolstoj sám. Neboť takové hloubání a filozofické skrupule jsou specifickým a tradičním rysem ruské povahy. Mužik rozvalený na peci a napařený ščím a vodkou se táže melancholicky: K čemu tu jsem? A nač je člověk na světě? (Typ Konovalova u Gorkého.) Sektářská Rus chlystů<sup>13</sup> a skopců, nihilistická podzemní Rus Turgeněvova i Gorkého „dno života“ vyznívá tou otázkou: A k čemu je člověk? Tulák Luka a vrah Raskolnikov, Karenina, Satén a kdekterá Matrjona, Vasilij nebo Nikolajevič se ptají své trdnomyslné duše: Co to je člověk? A jak dlužno žít? Tu v hloubavých mozcích se rodí teorie, reformy, morální fantazie a křesťanské skrupule: toť ruské specifikum, jež uvedlo Gogola do šílenství a Tolstého do apoštolátu.

Ale vedle Tolstého moralizujícího a blahověstného, ctnostného exhortátora křesťanských duší a sociálního evangelisty stojí Tolstoj píšící; vedle ikonoklasty, zatracovatele umění a asketického nepřítele dnešní kultury stojí umělec; první je snad hlubší, druhý je větší a nám bližší. I když se nedovedeme změnit na evangelické ovečky, pokorný Kristův voj a vyznavače biblických dobrot, s obdivem oceníme literární styl Tolstého mesiášství. Pobožně vzosný a prostý jazyk filozofických traktátů Tolstého je stejně ryzí literární formou jako drtivý negativní patos a divoké květy Antikrista Nietzscheho. Bez bojovných gest, přemlouvavě sladkou a důraznou řečí Kristova rybáře přednáší svá jasnopojanská kázání, a my čtouce, obdivujeme spíše čistý zvuk těch pravd než pravdy samy. Teprve budoucnost zjistí, co vrylo se hlouběji do desky dějin evropské kultury, zda romanopisec, či věrozvěst, zda Kristovo poselství vložené do úst Tolstého, či mohutná díla jeho lidského mozku, gloriola svěťce, nebo profil spisovatele. Tolik je jisto, že kdyby

---

<sup>13</sup> Chlystové – kristověrci, ruská křesťanská sekta založená 1645. *Pozn. red.*

snad zapomněla vrtkavá duše člověčenstva těch pravd, jež sil boží oráč Tolstoj, nebude moci zapomenouti na Annu Kareninu, na Dětství, chlapectví a jinošství, Vojnu a mír, Vzkříšení a Vládu tmy, na jejich mocnou psychologickou strukturu, lidskou hloubku a veliký dech niterné epiky.

Vždy bude nutno obdivovati horoucí vervu lidského soucitu Tolstého a krásný patos jeho apoštolského vystoupení. Vzdávaje se všech vymožeností svého stavu a rodu, s biblí a s pluhem v ruce sestoupil z vysoké prestiže umělce a spisovatele, a svlékaje purpurovou slávu literární, oblékl žíněné roucho kazatele davů a přiložil své ruce k mrvě a prsti, ruce, jimiž mohl dosáhnouti k hvězdnatému nebi básníků: ale jeho sestup je velikým vzestupem, a odmítl-li vavříin, byl korunován svatozáří. Věru krásný a slavný život!

*Snaha 7. 10.*

## Camille Lemonnier: Mrtvý aj.

Hořká a černá kniha, jež přepadá čtoucího svými neurvalými hrůzami a strašidelnými drsnostmi. Syrová blatitá lada, kam slunce netrefí, po-  
černé a vychrtlé končiny, země jakoby kyšící nečistým svrabem trudu  
a bídy, toť svět, jež vidí Lemonnier; a na tomto kališti chmurní a kle-  
čovití chámové rvou se s hladovou hrudou, stejně nemocnou a nečistou  
jako oni, rvou se i se svými kalnými obsedlostmi, ponurou nuzotou  
a bezradostnými oplzlostmi, biti a dřeni nevlídným bohem tak, jako oni  
tlukou svá prašivá dobytčata, vytřeštění tmavými pověrami a zedření  
těžkou osudností svých bědných dnů. Ale jací lidé! Ne zrození, ale po-  
tracení, idioti, churavci a posedlci, šíření neduhy a božími ranami, zlí  
a nešťastní, spíše kusy morovitého stáda než lidé (Mrtvý, Host Quado-  
lietův). Vše, co je strup a hlíza, vše, co je výkal a hnis, vše, co je bolák,  
bída a hrůza, tragiky hnoje a dramata kalu nakladl Lemonnier s pe-  
člivostí sběratele do svých povídek; ejhle, triumf naturalismu, jenž do-  
vede ničeho se neštítiti! Nuže, připuštěme, že tato literatura chce býti  
a je sociologické memento a kulturní evangelium o lásce k bližnímu; ale  
přisámbůh, může-liž býti černějšího léku a smrdutějšího magisteria,  
než jsou tahle drastická projímadla? Ale tato hnisavá, zbičovaná země  
Lemonnierova, toto kalné, nehostinné nebe a bída srdcí lidských je  
příhodnou a připravenou půdou pro příchod světla shůry a návštěvu  
Krista. Lemonnier, ten nehorázný naturalista, z nejponuřejších proudů  
mimovolně se přiblížil k uklidněným přístavům mysticismu (Prst boží,  
Starý zvoník). Neboť – což je zvláštní – naturalismus je přecho často slepý  
kanál ústící do náruče boží (vývoj Gogola, Huysmanse, Strindberga);  
ostatně ti, kdož sestoupí na nejspodnější a nejtemnější dno, kam jinam  
mají pohlížeti než vzhůru a na nebe?

*Snaha 11. 10.*

## **Jules Barbey d'Aurevilly: Hostina ateistova**

Literární hloubka Barbeye d'Aurevillyho, toť propast zející až do ohnivých hlubin pekel, odkud žehnou smolné plameny a řeřavé rakety šlehající v temných tvorbách tohoto černého umělce, divokého křesťana a démonického katolíka, jenž marně nosí na svém Kainově čele votivní křížek Kristův; amulet katolicismu příliš špatně zakrývá hořící hrud' Satanova adepta, jenž nahlédl do dílny zlých mocností a do planoucí Gomory lidského srdce zažehnutého požárem svých grandiózních vášní a obludných neřestí, svých posupných zběsilostí a šílenství, svých výstředních tragik a zoufalství. Ten bizarní katolík, feudální srdce plné pýchy a krve, tento aristokrat nedovede milovati než majestát, třeba pekelný, než hermelín, třeba černý, než veličenský purpur, třeba to byla d'áblova tunika z ohně a plášť plamenů. A z té chmurné záliby vytryskl pekelný žaltář těchto Dábelských, ohnivé koření jeho vášnivého génia, a z tohoto vulkanického elementu uhnětl své lidi, své demony, feudální reky srdcí a svalů, krvavou šlechtu pasovanou plamenným mečem Satana a ohonem d'áblovým, tyto své syny Kainovy a dcery mesalin, sopečná srdce chrlící oheň vůle a vášní a zla. Hostina ateistova, vyňatá z cyklu Dábelských, tak groteskně hrůzná a otřásající nebesy svou kalnou vehemencí, tento rouhavý sabat ryčící až k božímu trůnu řevem své zběsilosti a zločinu, nejdrastičtější z Dábelských, je konečně ve svém způsobu vrcholem: sám Satan strnul by úděsem nad těmi dvěma svými bastardy a zmetky třeštícími v deliriu zla a paroxysmu neřesti; peklo se otevřelo a vydávalo své stvůry na svět. Zde triumfuje monstrózní umění Barbeye d'Aurevillyho téměř hymnicky a je to úžasný hymnus, jehož nelze nenazvati krásným.

*Snaha 14. 10.*

## Judith Gautier: Princezny lásky

Japan, toť zahrada chryzantém a růžových broskví, sladká země Zipangu, říše nebeských synů zavinutých do pestrého hedvábu kimon a do rajske blaženosti svých květnatých dnů, ono kouzelné útočiště evropských snů, elysium<sup>14</sup> poezie a ostrov veškerých vnaď, toť ona goblénová půda, na níž něžné oiran, vzácné kurtizány J. Gautierové, prožívají své románky půvabně pointované, pěkná dramata a nící tragiky narůžověné mandlovým pudrem a sladkou romantikou. A že tento románek voní jakoby jemnou tuší črtající půvabná žvatlající slova na hedvábném papíře, že hraje lazurovými barvami a svěžím koloritem japonských laků, jichž perletové kouzlo tato knížka napodobuje, jest jejím půvabem, jenž je příjemný jako bibelot a autentický jako padělané japonérie našich etažérů. Vždyť rozkošnický eden rajských synů Zipangu, parfém exotismu a stafáž země Hokusaiovy, vůně laků a květin, poezie lásky a Orientu, kouzlo Země slunce a subtilní půvaby Japanu, jenž celý není než bibelotem a uměleckou japonérií, toť jsou konečně struny tak čistě laděné, že co se na nich hraje, je vždy hymnus a stříbrný koncert a lahodné znění pěkné poezie.

*Snaha 4. 11.*

---

<sup>14</sup> Sídlo blažených v podsvětí. *Pozn. red.*



## Eugène Fromentin: Někdejší mistři. I. Belgie

Z moderní pracující Francie, z toho vášnivého kolbiště uměleckého vyvíjení, odnesl Eug. Fromentin svůj oheň k starým mistrům a sklonil svůj obdiv nejprve před Rubensem, oním krevnatým Vlámem, jenž nebyl umělecké ingenium, ale pouhá umělecká vůle, nabitá energií a jiskrami, pouhé lůno, naplněné plodem a rodící eruptivně a titánsky. Rubens byl tvůrce, jenž nepracoval, ale tvořil pouhým Fiat!<sup>15</sup> své elementární síly; ten mocný naturel mohl malovati se zavázanýma očima a maloval by dobře. Jeho obrazy, ta agresivní plátna kypící výtažkem krve a animálních šťáv, jsou pouhé výboje jeho napjatého potenciálu: jiskří, vybuchují, strhují. A tento úžasný element, jímž byl Rubens, zlákal Fromentina k pietní monografii malíře o malíři; s láskou a oddaností vyhledával Fromentin v belgických muzeích a chrámech Rubensova monumenta, glosoval si ta mohutná plátna, vyšetřoval jeho metodu a vyvolával si jeho krásný život. Tak vznikla tato hezká studie, jež ukazuje stejně mnoho lásky jako pochopení; v tom její půvab, že Fromentin spojuje bezuzdné nadšení laika s moudrostí profesionála zkušeně zasvěceného do tajné kuchyně triků a metod. Tímto zdvojením hlediska se stává kniha dokonale instruktivní a krásnou.

*Studentská revue 7. 11.*

---

<sup>15</sup> Staniž se! Pozn. red.

## Gratis Deledda: Pokušení

Tentokrát zase Sardinie, země tvrdých vnaď a kruchých půvabů, sváteční iluminace jižního nebe, stafáž pastvin a lad, jež znají fadesu<sup>16</sup>, draperie italských sukní a červených damašků, toť sumou ta příroda a otčina, jež obdařila nitro Grazie Deleddy dobrým coukem<sup>17</sup> tuzemní, domorodé, přirozené poezie, z něž Deledda razí své drobné mince sardinských povídek. A přiměřený půvab těchto próz, jež nehodlá nás rozněcovati, surovinná poezie normálních příhod a velmi možných tragik, jež označíme etiketou „žánr“, obvyklé lyrické akordy italských strun, kostýmní akty ze sardinského života téměř pravděpodobně inscenované, naivně doznávaná prostosrdečnost ženského talentu, jež inspiruje se sluncem, vůní dymiánu a nepretenciózními osudy drobných lidí, toť sumou vše, čím usiluje pohostiti nás Grazie Deledda v těchto čtyřech povídkách, jež nazvali bychom spíše čtyřmi pohlednicemi ze sardinského přímoří. A byť by nám p. Hilar ve své předmluvě vsugerovati chtěl sebenelíčenější obdiv nad sardinskými vnaďami této ženy, my jistě setrváme při mínění, že třeba docela náležitý půvab, jež nás nerozněcuje, a docela upřímná tvůrčí síla, jež nás čtenáře nedrtí svým vášnivým kypěním, že byť docela znamenitá krása, jež nás nenaplní jako víno, není přece jen docela půvabem a silou a krásou.

*Snaha 21. 11.*

---

<sup>16</sup> Nuda. Pozn. red.

<sup>17</sup> Rudná žíla (couk stříbrný, zlatý...). Pozn. red.

## Výstava prací Josefa Ullmanna

Třicet sedm obrazů, jež slují výstavou p. Ullmannovou, toť sedmatřicet variací na jedinou pointu a sedmatřicet parafrází, jež unavují. Pan Ullmann nemá svůj umělecký jazyk, nýbrž svůj vokabulár; nemá krédo, ale recept; nemá stylu, neboť má manýru. Jeho paleta nezná nových kombinací, odvážných alchemií a krásných experimentů; jsou jisté tóny, zdušený kolorit, zádušivé směsi, harmonie „smutné ve smutném“ a tesklivé půvaby, jež jsou melancholickou specialitou p. Ullmannovou. Jeho příroda, toť Niflheim<sup>18</sup>, země smrákavostí a smutků, trudnomyslná můra krajiny, nereálný svět nálad a mdlých sugescí. Jeho melancholie zahalila ostří obrysů a forem, až zničila kresbu; jeho nyvost zachmuřila paletu a ztlumila barvy, až zahubila kolorit. Všechno je zde zhaslé, umrle a těžkomyslné.

Slouže příliš své cituplnosti, nepovznáší se p. Ullmann nikdy nad malátnost svých prostředků a kalnost svého výrazu, neboť p. Ullmann se nedovede své melancholie výtvarně zmocnit, aby z ní vytěžil díla silných uměleckých kvalit. Například Le Sidaner svou melancholii definuje pevnou a neselehávající řečí: avšak p. Ullmann ji pouze líčí vzlykavě a sentimentálně. Jeho lyrické vlohy staly se osličím žernovem jeho výtvarného talentu a dusí jeho temperament na úkor všeho malířského; p. Ullmann se nestará o výtvarné problémy, neklade si silných otázek, dobývá náladu, ale ne malbu. Cit, jenž má malbu pouze garnýrovati, učinil obsahem; a malbu, jež má býti obsahem, učinil pouze garniturou své melancholie. To, co bývalo druhdy jeho zajímavou individualitou, jest nyní jeho manýrou.

*Snaha 9. 12.*

---

<sup>18</sup> V severské mytologii polární svět, existující před stvořením světa. *Pozn. red.*

## Výstava obrazů Beneše Knüpfera

Na šablonovitosti, této osudné mělčině, jež jak se zdá, stala se záhubou p. Ullmannovi, ztroskotalo také námořní umění p. Knüpferovo. Ale tento trosečník, neztrativ dobré mysli, nepojímá svoji nehodu příliš tragicky; zařídív se na svém vraku velice pohodlně, pozoruje bystrým a bodrým malířským okem sváteční parády italského moře pozlaceného teplými reflexy jižního slunce a líčí malebné kratochvíle veselé mořské čeládky néreidek, tritónů a delfínů dovedným štětcem rutinéra staré školy. Jeho marinářská bravura, jež obdařila nás před lety dokonalým Vlnobitím z rudolfinské obrazárny, získala mu strhující lásku domácího uměnímilovného obecenstva a predikát mistra. Tento neztenčený obdiv trvá dodnes, neboť p. Knüpfer zůstal i nadále oním dvorním malířem blahobytného a vždy příjemného moře s veškerým příslušenstvím ovidovské pohádky pohanských vodních obyvatelů; ale jest dlužno doznati, že všechny scénické i světelné efekty, jimiž dříve p. Knüpfer působil na naše cítění, opakují se zde nezměněným způsobem a což je bolestnější – v povrchnějším provedení. Mytologický ansámbl, uzavřený v těchto zlatých rámech, zůstává stále jen krajinnou stafáží, neživou a nezrozenou z tajemných hlubinných sil oceánu v silný a podmaňující celek krásné mořské féerie pohanského mýtu, jakého docíloval kupříkladu Böcklin. Jedině z Líbánek vln ovane nás cosi jako vonný vzdálený dech antické pohádky vkouzlené do čistých vln prosycených jasným slunečním světlem a do bílé tříště a pěny, která perlivě objímá půvabná těla néreidek. Zde poštěstilo se p. Knüpferovi výmínečně dosáhnouti toho, čím by se měl stále vděčiti za věrnou lásku a nezřízený obdiv našeho obecenstva.

*Snaha 9. 12.*

## Amalie Skram: Povídky o manželství

Přes veškerý ostych před moudrým perem Amalie Skramové, jež stala se již věhlasnou, přes uznání jejího rozumného a kladného ducha, přes nejupřímnější obdiv k této genialitě plné rozvahy a hospodárnosti nelze se vystříci u jejích tří Povídek o manželství jisté zdrženlivosti a váhavého chladu. Budme pro mne uchvázeni ocelovostí pera A. Skramové, bezpečnou stavbou její prózy, korektností a soustředěností jejích koncepcí a třeba i aktualitou jejích zásad a tendenčních zámyslů; přičkneme dále této knížce bez podmínky sílu jasného a střízlivého ducha skandinávského, trochu polárního, velice konkrétního a veskrze spolehlivého, ducha učeného, aby vždy nosil ideologické standarty před tažením lidstva a v procesí pokroku předřikával artikule a hesla; a na konec nechejme se nadchnouti oním čímsi, co není ve formě knihy, co je vnitřnější než forma a dílo samo, náladou knihy, poezií knihy, seveřanskou přichmuřeností, nechtěně a diskrétně se tmící na dně toho studeného díla. Obdivujme třeba psychologickou metodu A. Skramové, metodu tak důmyslnou, bezpečnou a precizní; uznejme její věcnost a logickou ekonomii, rozumnost jejích očí, důvtip jejích postřehů a důkladnost jejího realismu; avšak lze této knížce, tak příliš podobné životu, přetížené realitou, obrácené k zemi, jež je spíše faksimile života, snímek pravdy a disk<sup>19</sup> skutečnosti, věnovati zájem méně povrchní a všední než životu samotnému? Tato literatura, zřejmě sugestivní pro značnou část dnešní české produkce, ten žurnál běžného života a referát z tohoto světa, tato učená důvtipečná literatura, jež nedovede se povznést nad život a nad člověka, tato interní klinika, věhlasná dia-

---

<sup>19</sup> Medailon. Pozn. red.

gnostická literatura má svou měkkou patu nesmočenou Stygem<sup>20</sup>, patu, od níž snad jednou zahyne: že málo rozněcuje. A čtenář si konečně žádá, aby byl od autora přepaden; účinek knihy na čtenáře, toť únos, násilí, vítězství. Avšak zde schází veškerý koturn, veškerý patos nadskutečna, veškerá strategie mozku dobývajícího čtenáře zbraněmi lesklejšními a ostřejšími, než dá a může dáti skutečnost.

Jak protichůdná je půvabná kniha:

ALFREDA JARRYHO MESSALINA.

Blýskajíc hávem bohyně a očima nevěstky, vykasávajíc císařskou vlečku, když vchází do hampejzu v Subuře<sup>21</sup>, a halíc se žhavějším purpurem než císařským, purpurem své vilnosti téměř apotestické, prohání se Messalina, žena, omezující se na lůno a ženství, omezující se na vášeň, podivnou a absurdní architekturou této knihy, vršíci na historické kvádry antiky monstrózní přídávky, nebezpečné klenby a paradoxní věžičky dekadence, stavbou tak opojně koncipovanou a dojmavě vratkou, že svádí nás vynášeti její nervózní půvaby a okouzlující bludnosti. Odlišně od oněch antik, oděných autentickou tógou, kolorovanou pravdou a historií, natřených Tacitem a Suetoniem, jakými jsou například antiky Macharovy, vchází Alfred Jarry do antiky oděn pouze přehozeným pláštěm nějakého klasického citátu lehce naznačujícím dobu a jeviště, pramálo se staraje o grimasu Římana a masku historie. A přec je málo knih, kde by antika ožila tak intenzivně a s takovou svěžestí, že není anachronizována prachem a rumem minulosti. Zdá se, že Jarry, jako jsou jisté orientální odorativy a opojná kadidla, jež vhozena do ohně omamují hlavu dýmem a exotickými sny, že Jarry stejně vhodil do svého ohně přehouští historie a fragmentárních citátů a nechal svou hlavu opítí velikým erotickým snem o hříšném božství Messalini-

---

<sup>20</sup> Odkaz na báji o Achillovi, kterého matka ponořila do Stygu, aby získal nezranitelnost. Držela ho při tom za patičku, a proto zůstala pata jeho jediným zranitelným místem. *Pozn. red. ...*

<sup>21</sup> Živá starořímská čtvrť. *Pozn. red.*

nu, o rozložitém majestátu, jenž sluje urbs Roma, naruby čteno Amor, město Lásky a municipium Venušino, jež se svými intrikami a vilnostmi, se svými bordely a zkaženostmi, se svým asiatským luxem, se svým Claudiem a Mnesterem, se svými propuštěnci a svou rozmařilou vytříbeností není než širokým rámem vášnivé krásy Messalininy a grandiózní postelí její grandiózní zvrhlosti. A tyto elementy barokní a hniličné obepjal Jarry stylem stejně hniličným a barokním, bastardně latinizovaným jazykem, bortivými vazbami, perverzními figurami, divokou a temnou ornamentikou a kalnou strukturou pokažené latiny císařské, stylem, do něž se nelze odvážit bez svíčky a olovnice, dikcí křivolakou a podezřelou jako nevěstčí ulice Subury. A to jest právě pěkným životem a aktivností této knížky, že neusilujíc o masivní kamennou rekonstrukci antiky, ponechává si kapriciozní a vervně živý charakter snu o antice, jímž jsou půvabné Mimy Marcela Schwoba a Rebellova Sezona v Bajích, vydané ve starších ročnících Moderní bibliotéky.

*Snaha 23. 12.*

**1909**



## Výstava obrazů Emila Bernarda

Před rokem vystavoval Mánes poučnou sbírku, tvorbu progresivní a vášnivou evoluci: impresionismus; a dnes vystavuje krásnou a stejně poučnou kolekci: tvorbu regresivní a devoluční, Bernarda. Impresionismus svou zásadou: cílem umělce jest objekt malovati tak, jak se jeví, jak je sám sebou krásný a brutální, složitý a přirozený, tedy zásadou reproduktivní, zákonem vnímání, příkazem přirozené krásy, uplatnil malovaný jev jako obsah a zanedbal jej jako formu; zde objekt nevstupuje do mysli umělcovy, aby destilován a očištěn, tingován šťávami mozku, pod tlakem imaginační produktivnosti umělcovy vyhráněl v dokonalejším útvaru, v čistších liniích a opojnějších barvách, než dává skutečnost. A zde pocítila se jednostrannost impresionismu. Před vznešenými plátny renesančních mistrů, před bohatou a plnou krásou Benátčanů, před královskými malbami Tizianovými stanovil si Bernard své heslo: Vyznání krásy a instalace ideálu, urozenost ducha, jenž jde nad skutečnost, absolutní zákon a posvátná kázeň; tím chce a má býti umění. Impresionismus pravil: Pravda je jedinou krásou, a maloval studie konstatující pravdu. Bernard pravil: Krása jest jedinou pravdou, a maluje obrazy konstatující krásu. Proti impresionistickému stadiu stojí Bernardova uzákoněnost; proti malbě experimentální malba dogmatická; proti objektu stojí koncepce. Bernardův život a tvorba je vášnivé tažení proti impresionismu.

A proto, ne z vlastní nezámožnosti, jež je od Bernarda nejdále, nýbrž aby navázal na staré, vyspělé tradice výtvarné krásy, obrátil se Bernard ku starým mistrům, k Tizianovi, jenž nejdefinitivněji a nejdůsledněji vyslovil zásadu krásy; od něho učil se Bernard hluboké a zvukné harmonii, grandióznímu komponování, klidné, vznešené a vážné noblese barvy; ostatně i technice, koncepci a detailu. Lze tedy u Bernarda ceniti a obdivovati téměř totéž, co nás podmaňuje u Tiziana a Benátčanů.

Zdá se, že Bernard není epizoda, spíše symptom. Jeho umění je programové, táhne více za standartou ideje než za vnitřním vnuknutím chaotického chtění. Je to mínění, jež nevolá po osobitosti, nýbrž po směru.

*Moravskoslezská revue, únor–březen*

## Josef Navrátil

Ve stylové úpravě empírového nábytku, rámuujícího intimní a přiléhavou náladou dílo Jos. Navrátila, v zajímavém pokusu izolovati dávného umělce od anachronizujícího okolí a umístiti jej do jeho současného a životního prostředí, v této výpravě vystoupila tím zřejměji dosud málo známá podvojnost tohoto starého pána. J. Navrátil (1798–1865), odchovanec pražské Akademie z dvacátých let minulého století, milý autor zcela konvenčních a sladce romantických kvašových obrázků, netemperamentní krajinář, trochu sentimentální a velmi pečlivý, se zde odhaluje jako duchaplný figuralista a smělý malíř.

Jsou to drobné skicovní obrázky, letmo zachycené malířské postřehy, nahozené snad mimochodem a spatra, bezprostřední a poeticky vyhrocené, jež možná sám Navrátil nebral docela vážně a jež vyrostly v prchavém dojmu, pod dotekem chvíle, v rychlosti nápadu jako náhlý a nekontrolovaný projev naivní, prostoduché individuality, kterou učební léta v Akademii nedovedla úplně potlačit. A právě těchto půvabných drobností si dnes vážíme pro jejich přirozenou bytost, pro měkké barevné a moderní pojmání, radostnější svobodu štětce, než byla tehdy zvykem, a vnímavost nad dobu inteligentnější.

Avšak pro předpoklad, že by Navrátil viděl Daumiera, dostatečným dokladem tyto obrázky nejsou.

*Horkého týdeník 26. 3.*

## Výstava Emila Antoina Bourdella

Bourdelle stejně jako Rodin bývá nazýván sochařem nové antiky, a správně: neboť co jej dělí od antiky, je pouze odlehlost dvaceti století, tak nepatrná před věčností krásy; avšak cizí klasickému formalismu studeně vyhraněnému v akademických dílnách parafrázistů antiky, je vztah Bourdellův k řeckému umění co možná abstraktní: je to koideálnost s antikou. Neboť Bourdelle (a stejnoměrně Rodin) není jako provazník, jenž natahuje provaz do dálky, ohlížeje se zpátky. Jeho směr nikde se nevzdaluje od antiky a nikde se s ní nestýká, jsa rovnoběžkou antiky jakožto směru, a ne pokračováním jí jakožto úsečky.

Co nejvíce imponuje u Bourdella, je síla, živel apoteotický, jenž povznáší k božstvu vše, čeho se dotkne, panteismus to každého velkého umění. Mezi silou a krásou je jisté rovnítko; to chápeme před plastikami Bourdellovými. Síla ústí v zákon jako síly přírodní; tak i plastiky Bourdellovy jsou fyzicky uzákoněny, beze vší libovůle stručné a logické závěry procesu duševního, ne kamenné básně, ale kamenné definice. Ze zákona vzniká harmonie: ona atická kamenná harmonie, jež činí skulptury Bourdellovy tak čistými a klasickými. Síla, zákon a harmonie jsou ony helénské elementy, pro něž Bourdelle i Rodin jsou nazýváni anticými.

Vynikající pochopení podstaty sochařství, naprosté ovládnutí sochařských prostředků, promyšlená znalost vztahů mezi povrchem, hloubkou, životem a krásou reality činí z Bourdella onoho suverénně inteligentního umělce, jednoho z těch mála, kteří nikdy neselhávají: striktní, jednoduchý a pevný, nehřešící manýrovitostí a libovůlí.

Zřídka je viděti ve skulpturách tolik intenzivního a soustředěného života, jaký jim vdechuje Bourdelle; toto psychické charakterizování jest jednou z jeho největších předností.

*Moravskoslezská revue, duben*

# Talaškino

Tak jako nedávno p. V. Mrštík navrhl na Moravě zřídit Lidovou akademii určenou, aby pěstovala mrourcí formy moravského národního umění, zřídila kněžna Teniševa v Talaškinu uměleckou lidovou dílnu řízenou umělci, jako je Vrubel, Vasněcov, Maljutin, sama Teniševa, Be- ketov aj., v autentickém směru uměleckých tradicí ruského lidu.

Lidové umění podléhající týmž krystalizačním zákonům rasy jako národní poezie, umění přírodně vyrůstší z jarní zdravoty lidových mys- lí, jež musí nésti své květy, má – vedle své ceny národní, jež nás uchva- cuje snad méně, a vedle své ceny bibelotu nebo kuriozity, jež více roz- hoduje u sběravých amatérů, – svou vysokou cenu estetickou, jež si nás získává: neboť takováto srdečnost zákonů krásy, kladná tvořivá naivi- ta, lidová stylizace, jež je stejným překladem skutečnosti a přírody ve mluvu básnickou jako popěvek nebo legenda, to jsou půvaby, jež nás vždy mohou dojímají.

Proti našemu folkloru je charakterizováno ruské lidové umění již převahou orientalismu, vášnivější a odvážnější ornamentikou, jež ne- couvá před bizarností. Srdečný, trochu barbarský a trochu bukolický, naivní styl ruské rasy je komplikován studenou výstředností Byzance a divokým kouzlem drsné fantazie normanské, jejíž vliv datuje se od Vikingů. Tak prezentuje Talaškino vedle věcí dokonale naivních kom- pozice až rafinované, vedle kouzelných jemností hrubé a veselé kusy jakoby z etnografických a pestrých božístí divochů. Stylizace je vždy provedena do krajních a nejkrásnějších důsledků. Výšivky a tkaniny jsou barevně laděny v melancholické harmonie proti veselému křiku slováckých a zdržlivé něze českých výšivek. Dřevořezba, nejruštější technika, podvoluje se co nejochotněji jadrné primitivnosti a hrubým půvabům lidového umělce. Keramika, škoda, na výstavě schází.

Výstavka Talaškina je krásná, avšak spolu s ní vynořují se výklady a nálady, jež jsou poněkud demoralizující. Rádo se říká, že lidové umění je specifickým výrazem rasy, nejosobnější kulturou národa a bezpeč-

ným směrem, jehož má být poslušno i dnešní umění; a že modern-styl, zrozený pod čelem zvláštního jednotlivce, bez pragmatického vývoje, bez tradicionální a národní odůvodněnosti a takřkaje oprávněnosti, je násilnou importací a churavou epidemií; a důsledek: že máme se vrátiti bez výhrady k lidovému stylu (Konstantin Danilovič).

Avšak my nemilujeme žádné bezvýhradnosti. Moderní člověk stal se kosmopolitou; pro něho nemá lidové umění aktuální ceny soudobosti, vrstevnictví, úrovně. Dnešní umění je stylem pro města; města vytvářela svůj městský styl neodvisle od rasovního slohu venkova, styl, jenž je stylem soudobé kultury. Za gotické kultury byla města stavěna goticky; za kultury katolické byla Praha stavěna barokně; tedy naše modern-kultura opravňuje nás k modern-stylu. Není bez významu, že národní kroj stává se stylem kostýmních zábav; dle svědectví, jak je dnes pro nás vše folklorní přamalo přirozeným. Není věcí tak jednoduchou obrátiti styl venkovské světnice na estetiku moderního salonu; a rovněž nelze přizpůsobiti lidové umění moderní architektonické a bytové praxi, aniž bychom porušili jeho autentičnost a neměnnou tradici, jež je činí, čím je; a děje-li se tak, vznikne styl velmi zajímavý, mnohdy pěkný, vždy svévolný, ale nikdy lidový (Jurkovič!). Konečně modern-styl má svou hlubokou pragmatičnost: účelnost; je stylem téměř mechanickým, strojově účelným, stylem praktického komfortu, moderních raffinementů<sup>22</sup> a nových potřeb, jimiž lidové umění, jež má v moderním bytu význam spíše etažérový a dekorující, vyhověti nemůže; a mělo-li by vyhověti, musilo by býti dříve znásilněno, aby se stalo, čím nemá býti: modern-stylem.

Nenapadá nám stavěti se proti lidovému umění, jehož krásy nechceme popírat, nýbrž proti jeho bezvýhradnému propagování; neboť měla-li by býti výstava Talaškina tendenční, nebyl by její morální prospěch takový, jaký může a má býti.

*Horkého týdeník 9. 4.*

---

<sup>22</sup> Zjemnělost. Pozn. red.

## 2. Ausstellung Deutscher Künstler aus Böhmen

Němečtí umělci z Čech, stojící namnoze v popředí umění říšského, přimykají se co nejúže k dobrým a specifickým zásadám německého umění, téměř národním, jež nelze zevšeobecňovati bez obtíží, nejpřibližněji asi: k staré kreslířské tradici, pečlivé a tvrdé kresbě, zděděné po středověkých dědech, bezúhonných rytcích a portrétistech, k tradici, jež vysvětluje zálibu moderních Němců v rydle grafiky; dále k jisté rutině u vedení štětce, jež vyznačuje zejména mnichovské žáky; a konečně k neztenčenému vlivu německé povahy, kterou by bylo možno nejvšeobecněji rozkládati na mírně melancholický, snící idealismus rázu Böcklinova, Maréesova nebo von Hofmannova, jakoby nyvý sen o přírodě mytologicky oživené a o zlatém věku lidstva (zde ostatně málo pozorovatelný), na hloubavost ústící v chladné, neživé abstraktní symbolizování (Brömse), na lásku k bizarnosti, částečně zděděnou po romantice a pohádkářské tradici, a kde schází to vše, na co nejmenší senzitivitu a emocionálnost, jež nejkrásněji ohraničuje německé umění od umění například francouzského nebo i českého.

Z tohoto schematického rámu tím silněji vypadá Stein, blízko připomínající Denise, upadající z něhy do mdlosti, a Michl, již úplně pařížský svými toulouse-lautrecovskými karikujícími postřehy a lepty, příbuznými s těmi z českých umělců, kteří se vrátili přímo z Paříže; dále Emil Orlik, vždy duchaplný, mnohdy japonizující, celkem rozkošník, milující pikantní experimenty a kombinace co nejumělejší.

Hegenbarth obeslal výstavu svými dobře známými jadrnými zvířecími žánry, Müller, posedlý detailista, vedle jiných obrazů Davidem, plátnem komickým a strašidelným, Justitz mnohostrannými pokusy, jež zejména jsou málo šťastné tam, kde nutí k srovnávání se Švabinským, vedle toho dobří známí Czeschka, Brömse, Ameseder aj.

Grafiku zvláště pěkně zastupují Thiemann a Klemm dřvořezbami poněkud japonskými, vtipnými postřehy a malebným smyslem, Brömse těžkými barevnými lepty.

Metzner vystavuje dvě mocné jezdecké figury pro pomník bitvy národů u Lipska, stroze monumentální a pyšné, architektonicky pojímané. Powolnyho majoliky jsou co nejrozkošnější, okouzující svým dekačným půvabem.

*Horkého týdeník 18. 4.*



## Bibeloty

Nákladem odboru Svazu československých studentů pro postavení studentského pomníku Mládí vyšel cyklus čtyřiceti litografií *Fr. Bílka Cesta* s česko-francouzským textem p. *Mil. Martena*. Dílo toto vydáno je v úpravě neobyčejně vzácné, počínaje již krásnými typy tisku, jimiž kniha získává přísného hieratického vzezření rituálu mystických mší, jak sluší na exaltované vidiny Bílkovy a transcendentní oblast jeho morálních traktátů a podivuhodných evangelií, volaných jakoby z onoho světa vzrušeným a zajímavým jazykem inspirovaného proféta a vykladače božských věcí. Touto knihou dílo Bílkovo nabylo rámu přesvědčivějšího, než byla jeho loňská výstava v kostelíku sv. Martina ve zdi, inscenovaná poněkud teatrálně.

Nákladem Nové edice (redig. Ant. Bouček) vydána byla půvabná kniha *Julesa Laforgue Šibal Pierot* v umělecké výpravě p. *Fr. Kysely*. Duchaplná trivialita, groteskní veselí a kapriciózní kouzlo perziflující prózy Laforguovy již svým výstředním rázem si žádá umístění mnohem spíše mezi etažérové bazarérie, drobné fetiše budoáru a bibelotické vzácnosti než do literárního regálu. Výzdoba p. Kysely, okouzlující jistou perverzností, vytěžující techniku litografie k umdlévajícím měkkým harmoniím s obzvláště krásným refrénem akordu matné černi a mdlého zlata, tato výzdoba lyricky datovaná a křehce bludná připojuje se k próze Laforguově v celek co nejrozkošnější.

Nová edice hodlá prý též vydávati starší české autory v estetické úpravě, jež byla jim doposud odepřena.

Málo celkem znám, vydal doposud Spolek bibliofilů verše Petra Bezruče v bibliotické úpravě Vojtěcha Preissiga. A tak se konečně zdá, že česká bibelotická knihovna bude ponenáhlu rozhojňována, jakož je slušno; neboť hadrovitý papír, hrubý tisk a banální výzdoba knihy není než nevážnost ke knize a neúcta k duchu.

*Horkého týdeník 29. 4.*

## 29. (členská) výstava Mánesa

Jako loňská členská výstava Mánesa, tak i letošní vážně otrásá ustáleným již úsudkem o Mánesu. Změna v zásadě velmi probabilní, připuštění mladších umělců, trhá dnes ucelenou náladu dřívějších členských výstav, pokud byl Mánes uzavřeným sdružením, vázaným jistou solidaritou cíle, pokud byl vybranou falangou mužů dosáhnuvších uměleckého plnoletí a nikdy neznamenantících nezávazná a odbočná stanoviska. Dnes však s přistoupením mladých, při veškeré jejich slibnosti a zajímavosti, dostává se do výstavy jakási nervozita, nevyjasněná a neklidná nálada, nedružné sousedění ne individuálních odlišností, ale elementárních protikladů vzájemně se skoro negujících. Takto tedy Mánes, přiřadiv se k vývoji, ztrácí na druhé straně prestiž etapy třeba již skoro uzavřené, jež však mohla být ještě na dlouhou dobu klasická a reprezentační.

Tentokrát obleslali výstavu i členové dopisující, Rodin, Munch a Trübner, a vedle toho Dalmatinec Meštrović, mladý protežé Němceka. Rodin vystavuje jedinou hlavu z Občanů calaiských, skvělou plastiku, jejíž sousedství může být nebezpečno jmenovitě mladému Meštrovići, rozmazlujícímu svou nepochybnou genialitu marotami metznerismu<sup>23</sup> a vídeňské secese, na níž konečně se dočkáváme barokních nectností: ne suverenity, nýbrž despotismu nad formou, nervózního dráždění formy až k hysterii, kterou postřehujeme již ve dvou bystách Meštrovićových a jež u sochy Vzpomínání (s krásnou hlavou) zachvacuje údy (ostatně nedobré) nepokojem složité pozice málo pasivní na enervovaný klid vzpomínání. Vedle Meštroviće dva apoplektičtí Kristové Bílkovi (předbíláme, neboť k plastice se ještě vrátíme) získávají svým posvátným neklidem, jenž tuhne v extatické zmrazenosti slavnostního vizionáře, a dvě Evy Štursovy jsou dvojnásob milé svým formálním klidem, až primitivním, těžkým klidem archeologických vykopávek a tahitských fetišů, svůdně maskujícím moderní tvář výtvarného dandysmu; konečně je to maska dobře sedící Evě, této dáv-

---

<sup>23</sup> Franz Metzner (1870–1919), český sochař německé národnosti. Pozn. red.

né a nejprvnější ženě, ačkoliv bychom dávali přednost spíše hlavě hetéry, tak výborně charakterizované ve sveřepě cynické, oplzlé vizáži jedovaté běhny.

Z hostů vystavuje ještě Munch tři litografie, portréty, a Wilhelm Trübner dva oleje co nejlépe malované, ale krásy vyjádřitelné. Z řádných členů věnuje výstava po kóji Preislerovi, Nechlebovi a Nejedlému.

Preisler vystavuje řadu obrazů a skic opakujících jeho velmi chvalně známé motivy lyrického edenu s nejttlejšími půvaby panen, krásou mladických těl a přírodní féerií něžně rostoucí pro duchové idyly a nahou rajskost kouzelných mýtů. Avšak vedle těchto tak mnohokrát uznaných kompozicí jsou asi dvě čísla s novým a velmi krásným obsahem; edenská scéna roste na edenské prostředí, ideální kraj přerůstá lidskou stafáž, rozevívá se v širou krajinnou fantazii, prohlubuje se a sám o sobě ožívá životem samostatného světa a bájného exotického zámoří; kompoziční hranice dekorativní scény jsou překročeny a rozšiřují se šťastně v neohrazenost a šířku básnického snu.

Nejedlý vedle řady krajinných studií vyznačených všemi přednostmi krajinářské bravury a barevné verry jemu vlastní, vedle skic nejlépe oživujících vzpomínku na jeho dřívější malby, vystavuje dvě plátina, jež překvapují: marínu a lesní interiér. Dosti odlehle od zájmů čistě malířských klade si zde problém skoro jen optický, důslednost impresionismu honěnou do extremity, snaže se fixovati nejprchavější dojem, chaotický příval a nerozlišenou směsici barev zasahujících oko v pouhém přeletu a mžikovém popatření. Přes veškeru zajímavost a dokonalé rozluštění bychom nejraději tento tak zajímavý pokus nazývali jen epizodou díla Nejedlého.

Debutant Vratislav Nechleba prezentuje se jako vážný a vyspělý portrétista, jenž miluje laditi bledé tváře s očima hystericky zanícenýma a distingovanou temnotu pozadí v dojem šťastně lavírující mezi portrétem psychickým a salonním; jeho dobrá rutina a zručná jistota štětce, což je u portrétisty rozhodující, řádná snaha vystříci se v karnaci ledabylosti a v koncepci banalitě jej umísťuje rázem mezi nejlepší z českých současných portrétistů.

Aleš oblesal výstavu třemi oleji z mládí, tak vzácnými z ruky kreslíře, ale zato co nejrozkošnějšími. Jiránek poněkud upjatý a chladný, Ši-

mon vystavující několik svých bravurních leptů, Boettinger svou Her-nou, Hudeček, Wachsmann, Stretti aj. reprezentují Mánesa bezvadného a korektního.

Myslbek vystavuje černý, vysilující žánr Neštěstí, drtící nás svými rozměry a beznadějným hrubým koloritem, žánr vyšlý ze studené a nevlídné mysli stejně neznalé temperamentu, jako vši diskrétnosti, mrtvý v plochách, tupý v náladě a s pointou co nejnepříjemnější.

Z mladých umělců vystavuje Vik jmenovitě pěkné květinové zátiší velmi šťastné nálady, Němec živě barvenou a relativně jadrnou krajinu, Otmar Bretoňku paradoxně navázanou na Holbeina a slováckou scénu s gotickými tvářemi a s podivnou, cizí traktací folkloru.

Přes jisté excesy, počínaje hleděti na přírodu poctivě, studujícímá očima, zachovává Kubín nepoměrně laskavější a citlivější poměr k barvě i kresbě a konečně k umění než Filla a Beneš, údové bývalé Osmy, kteří zrazující frivolně všechno kladné a upřímné, s mozkiem pročervivělým bledými chimérami neplodných doktrín, posadili teorii na umění, vozíce na jezdcí jeho šedivou oslici a doktrínu na pozitivní tvorbě. Syntéza, teo-rie odvozených barev etc., slova, jež krásně zněla v ústech těch, kdož za nimi stáli celým svým životem a vývojem, v ústech několika Francouzů, zde se stávají divošským tabu, dogmatickým zaklínadlem slepě a fana-ticky vykřikovaným. Každá teorie má svůj význam negativní: trochu apo-logetický, trochu útočný; ale najdou-li se potom, kteří ji převezmou jako pozitivní základ tvorby a notabene si ji fantasticky vyloží, pak vznikají divoké bludy, jako bylo nám dáno viděti na těch absurdních obrazech podepsaných Filla nebo Beneš.

Vedle Bílka a Štursy, o nichž jsme se již zmínili, vyniká v plastice Kafka velmi pěknými portréty, jmenovitě oním vytesaným v mramoru krásně střízlivou technikou, pečlivě charakterizující, ale ve své veliké alegorii velice lhostejný, a Mařatka drobnými bravurními soškami. Por-trét prof. Hostinského od Šejnosta je poněkud fádní, tím spíše, kdyžtě má býti skicou.

*Horkého týdeník 7. a 14. 5.*

## John Ruskin: Dvě stezky

Proti studené a bledé ideologii estetiků má Ruskin dvě drahé nám přednosti: jeho moudrost je medově sladká a jeho poměr k umění má mnohem více ze srdce než z neosobního mozku. Dvě stezky je cyklus pěti přednášek v Kensingtonském muzeu, či spíše pěti vzrušených recitativů inspirovaného kazatele a serafického apoštola, jenž krásným hlasem volá chodce pod svou boží korouhev. Neboť jen apoštolát může klásti na jazyk slova tak ohnivá, vehementní a přesvědčivá, styl božského rétora, jenž zahrnuje květiny i lidské srdce a veškerou přírodu svou jasnou, laskající něžností a dojemnou vášní. Ruskin, jinak v mnohém špatně kritický k současnosti, například k Whistlerovi, nebesky velebí tři periody umění: antiku, gotiku 13. století a renesanci s benátskými mistry. Na přítomnost vrhá výčitku a zármutek; zaklíná industrialismus hnusně usedlý na kráse přírody; obviňuje nivelizující lžiestetiku továrních výroben, jež šablonují vkus bytový a stavební; káže o kráse a umění pro lid, o umění národohospodářském a praktickém. Pro Ruskina je umění ctností stejně jako čistota srdce nebo láska k bližnímu. Z této morální náklonnosti k umění čerpá svůj hlas proroka a hlubokou srdečnost horlivce. Jeho krásná, vášnivá ústa mohou zázračně mluvit k slepým a čekajícím na eféta; proto je tak uznáníhodným překlad jeho přednášek u nás, kde je dosud potřebí otevírati mnohé zavřené, a konečně také proto, že mnohá jeho slova i přes značnou časovou diferenci, která nás od Ruskina dělí, právě dnes nic neztrácejí na aktuálnosti a na všeobecném významu.

*Horkého týdeník 20. 5.*

# Prof. Františka Ženíška

## Prodaná nevěsta

Výstavka Ženíškova (chvályhodně znamenající jubilejní pietu v těchto Smetanových dnech) obsahuje cyklus sedmi akvarelových obrazů se studiemi, skicami a reprodukcemi.

Akvarel, technika tak málo materiální, neobtěžena olejem a mastnotou, krásná svými svižnými půvaby, jest technika obzvláště svádějící jemnocitnější umělce k neuhnětenému, čilému vyjadřování duchaplných barvitých postřehů krajinných, jakož tomu dobře rozuměl již Dürer ve svých akvarelových skicách; nebo k poetickému tlumočení roztomilých koketností a radostných kapricí, v čemž se krásně znával dobrý Mánes; nebo k báchorkovým fantaziím, planoucím hrozivými, břitkými barvami strašidelného ultrasvěta, ježž vidí Schwaiger; konečně ke všemu, co je elegantní a drahokamové, co vychází z básnického temperamentu nebo rozkošnické něžnosti nebo svěží pružné mysli.

Také studie a skici vynikají nedocenitelnými krásami; tak krásou materiálu, papíru, ugle, tužky nebo hrudky, touto krásou zcela samostatnou, od níž provedený obraz již odvrací pozornost; potom krásou čáry pružné a svižné, silné nebo tenké, bohaté v odstínech své černi, téměř teplé životem, kterou ezoterikové vykládají jako čistě duchovou část obrazu proti citové výplni barvy; posléze specifickou krásou skici jakožto umělecké poznámky a zkratky striktně zapisující nejcharakterističtější profil objektu a krásou studie jakožto bedlivého záznamu určitého pohybu těla a podivuhodné hry kostry, svalstva a oděvu.

Těž Prodaná nevěsta jest nepochybně zcela krásná opera a bylo by snad možno, aby inspirovala k malířskému tlumočení svých vláčných melodii a své veselé jadrnosti; a dovedeme si představit, že by to měly býti obrazy co nejméně teatrální, nepodobné živým obrazům ochotnické scény, jiskřící srdečnou a temperamentní komikou a jarým, žírným koloritem stejně jako Smetanova hudba.

Mnoho by se ještě mohlo psáti o krásách akvarelů, skic a Prodané nevěsty, aniž bychom se unavili; jen škoda že tak málo z toho by platilo o prof. Fr. Ženíškovi, jenž tedy vystavuje Prodanou nevěstu v akvarelech, skicách a reprodukcích; a též škoda že máme nyní ilustrace k ne dvakrát pěknému libretu Sabinovu, avšak dokonce ne k naší slavné, k naší dokonalé a milé Prodané nevěstě. Zde, na této výstavce, je zvláště těžko vzpomínati na mánesovsky krásný cyklus Zvířátek a petrovských z dob mládí prof. Ženíška.

*Horkého týdeník 27. 5.*

## Paul Gauguin: Noa-Noa

Život umělců často nebývá více než mdlá data lhostejně připsaná pod jejich díla; avšak život Paula Gauguina je veliký, krásný text vykládající jeho dílo a sám jím vykládaný, text dramatický a slavnostní. Snad bylo by málo vhodno vykládati život Gauguinův jako zhnusený útěk nervózního dandyho před moderním peklem civilizace a bolestné kultury. Spíše se podobá, že zrodil se jako atavický potomek barbarských plemen, jichž měděné štíty zrcadlily silodárné slunce, žhavější než nyní. Neboť jeho pobyt v Bretani v Pont-Avenu je co nejpěkněji podoben podivuhodné idyle mezi třemi nekonečnými živly, větrem, mořem a neplodnou zemí, po níž se potloukal v čele své družiny, se Seguinem, Bernardem, Sérusierem, Filigerem a de Hahnem jako vznešený Artuš uváděje vesničany v údiv svou silou. A potom jeho sladká eremitáž na Tahiti, jeho veliké zasnuby s přírodou slunných tropů a krásnou Téhurou zlaté pleti, jeho divošská čistota a štěstí v exotickém zátíší, to vše svádí k výkladu, že proto odcházel do svého líbezného exilu za moře, aby odnesl ze středu neklidné civilizace svou panickou sílu a blaženou zdravotu primitiva do samotných center živlů a přírody. Jeho zápisky z Tahiti Noa-Noa jsou knihou o velikém štěstí Gauguinově, knihou, jejíž literární půvab může být pro nás zdvojnásoben vzpomínkou na jeho obrazy, vždy dekorace svůdně barbarské v liniamentu<sup>24</sup> a krásné, opojné, jako těžké víno sladké v koloritu, jež dědí i tato kniha.

*Horkého týdeník 3. 6.*

---

<sup>24</sup> Liniament / lineament (franc.) – charakteristický rys. Pozn. red.



## Výstava Divokých

Pěkný název Divocí má vždy přiměřenou sugesci: znamená umělce nezařazené v klubech a slibuje umělce nezařazené ve směrech. Kdysi, pokud oficiální umělecké korporace nebývaly tak tolerantní jako nyní, sluly Divokými geniality marnotratných synů, polobožští čandalové a vášniví kazatelé nových slov; tak mnohý dobrý směr (i sám impresionismus) vzešel z Divokých. Dnes představovali bychom si pod Divokými fantastickou tribunu tajných podivínů a skrytých bludařů, vášnivě se rouhajících dnešním platnostem; nebo výstavu negativních potencií; blábolivé pythické výkřiky, z nichž by bylo možno prorokovati budoucnost; nebo horký kvas, kypící nezávaznou slibností; hádali bychom na podivná a pobloudilá odhodlávání příštích originalit a jejich kroky dosud nevědomé, nebo na osamělé panenské cesty umělců, jdoucích mimo čas a směry; krátce, hádali bychom na něco provokativního a naprosto rozkošného, co se vymyká a co významně slibuje; neboť jméno Divokých je sugestivní svou ctnou tradicí.

Avšak Topičova výstava Divokých zle zklamává; neboť není více než výstavou střízlivého epigonství, divokého leda tenkrát, znamená-li divoké také plané. Vystavující umělci by nemusili být divokými; jsou dosti nezrající, aby byli dosti zralí státi se členy některých uměleckých korporací, a dosti neiniciativní, aby se již mohli připojit ke spolkům.

Snad sochař Bohuš Lauda, dnes barokně patetický a trochu nabubřelý ve svém chvatném siláckém neklidu a hyperbolických rozbězích, násilný ve své charakterizační snaze, příliš bouřlivě profilující, skákající prozatím vysoko, ale do malé dálky, bezpečně dospěje ke klidné, pevné, vážné modelaci, jakou vykazuje jeden pěkný portrét. Vejrych maluje bohužel s naprostou abstinencí srdce, s asketickým potlačením všeho životnějšího v sobě, takže snad jen nedopatřením traktoval modrý porcelánový servis ve svém Zátíší tak svěže a noblesně. J. Wenig vystavuje dekorace z Hamleta; Otakar Štáfl, pozér, malíř drobných krajinných sentimentalit, naslédle snivý, nyní nechává

třepetati ze svých obrazů falešné prapory impresionismu a napodobený křik barev; Jaroslav Šimůnek maluje beze všeho uměleckého zájmu a beze vší vlastní rozkoše. J. Váchal podezřele těžší ze strašidelného zásvětí temné magie a mediumismu: trochu jako senzační kalkulant, trochu frivolně, s teatrálním démonismem kočovného magika, nic více než kejklíře a trhového majitele kamery strašidel; nebo snad s diabolickou koketérií malého dandyho a citátora fantastických hesel.

Vedle těchto jsou tam ještě některé obrazy nezavazující prozatím k úsudkům, některé obrazy diletantské, některé nevkusné a směšné a některé nezajímavé.

*Horkého týdeník 10. 6.*

## **Prodejní výstava uměleckých ručních prací**

Přes značnou část méněcenných kousků nepochopené, nediskrétně pojaté modernosti, jaká obyčejně provázívá výstavy tohoto čilého spolku, zasluhuje nemalého ocenění, jak dobře dovedou německé umělkyně využití cenných vlastností a přirozeného půvabu textilního materiálu a nejjednodušších vyšívačských technik k efektně sladěným barevným harmoniím a korektním vzorům, jež přimykají se co nejbližší k požadavkům moderního uměleckoprůmyslového a dekoračního snažení. Doposud sice zde zůstávají v menšině práce, jež by, prosty všeho nemístného folkloru a archaismu, nesly ne tak pečeť školy nebo směr určité dílny, jako spíše charakter dobře technicky pochopeného materiálu, který je jen tenkrát plodný na své vlastní tiché krásy, není-li znásilněn brutální, nerozlišující módou; jako vidíme naše dívčí průmyslové školy, tyranizované falešnými motivy folkloru nebo hrubým, vyzývavým liniamentem secesních výšivkových ornamentů.

Tuto výstavu, již uzavřenou, doplňuje výstava umělecké keramiky (tamtéž). Vystavené předměty (pocházející veskrze z říšskoněmeckých dílen, hlavně z Mnichova a Drážďan) mají účel především praktický, jsou určeny spíše pro potřebu kuchyně než pro luxusní dekoraci salonu. Materiálem je kamenina, připouštějící polévání a glazury nejkrásnějších barev, kresbu půvabně primitivní a jednoduché, přehledné dekorování prostými, barevnými skvrnami, tedy technické prostředky co nejjednodušší, jež přesto dosahují rafinovaného barevného účinku. Ani zde neměli umělci dosti odvahy vymaniti se z přílišného archaismu nebo málo užitečných parafrází lidového stylu, jež přece nemohou nám to, co již není, lidové umění, nahraditi jinak než pouhým podobenstvím. Konečně bylo by vždy lépe dospěti ku zcela vlastnímu, neodvislému umění, do něhož bychom vložili veškerý ráz a profil své doby, aby hlavně to, co slouží běžným praktickým potřebám a každodennímu

užitku, bylo s námi spjato mnohonásobným přátelstvím a blízkým příbuzenstvím současnosti.

V Čechách, kde o umělecké keramice širšího praktického určení doposud nemůže býti ani řeči, pokusili se někteří hrnčíři a svijanská továrna Graniton o pochybnou nápravu vyhledávanou na půdě Slovácka a starého Egypta. Na loňské výstavě Obchodní a živnostenské komory měli jsme příležitost děsiti se divokých výsledků těchto snah, tupých nebo křiklavých glazur, absurdních forem a kruté ornamentiky. Mimo to jest u nás závadou, že nemůže vzniknouti umělecká keramika než luxusní; neboť umělecká keramika praktická, jež by nebyla trhově znatelně dražší než hrnčířská, dochází u obecnstva (i v Německu) naprosto nepovšimnutí, takže může získati leda málo vítězné pole neplodného luxu salonních etažérů.

*Horkého týdeník 17. 6.*

## **Vojtěch Preissig: Barevný lept a barevná rytina**

Knížka Preissigova, nová a překvapující v české knižní produkci, je cenná dvojnásob: předně jakožto praktická příručka pro činné výtvarníky a interesované sběratele, aktuální zvláště dnes, kdy moderní interiér učinil drobný nástěnný lept téměř nepostradatelným a kdy také knižní výzdoba, jakož jest nejmístnější, bývá pořizována grafickými přílohami. Z neobsáhlého bohatství grafických technik vybírá Preissig tentokráte jen metody metalografické ve všech jejich praktikách a kombinacích, podáváje stručně výklady a pokyny s technologickou věcností a zkušeným odbornictvím kvaziideálního řemeslníka, snad středověkého mistra, jenž pln láskyplné pečlivosti a dojemné oddanosti k svému uměleckému řemeslu vykládá skryté finesy a podrobnosti svého drahého rezortu. Tato pieta k práci a krásná zaujatost odborníka, dnes celkem neobvyklá a tím více dojemná, vedla Preissiga k velice milému nápadu, že připojil k textu vysvětlující obrázky příslušných náradí a potřeb, držení ruky apod.; šťastným způsobem, jakým Preissig toto připojení k textu vyluštil, nabyly jeho poznámky druhé ceny, bližší obecenstvu: bibelotického půvabu, dodrženého i krásnými typy tisku a korektní úpravou celé knížky, potom i několika přílohami dokonalými v barvě a grafické rutině. Prostomyslná vážnost průvodních obrázků, kreslených naivní jednoduchou konturou, přičtena ke školně profesionálnímu textu odborníka tak věcného a spolehlivého, jako jest Preissig, zdvojnásobuje nečasový půvab jeho časové knížky, dosti krásné, aby sugestivně propagovala oblibu ke grafickým technikám mezi umělci i obecenstvem. Neboť je to právě obecenstvo, k němuž grafika směřuje jakožto umění jistou měrou aplikované, více praktického určení a velice schopné života, stojící na přechodu mezi vysokým uměním a uměleckým řemeslem, tedy schopné, aby promlouvalo k publiku více zblízka než mnohé jiné obory umění. V této tendenci umění

k obecnstvu vykonal Preissig u nás dosud neocenitelně mnoho, kdyžť se již snažil zavésti pro tisk nové typy a lepší papíry a propagoval u nás vůbec hnutí bibliofilů a zálibu v grafice, takže tato přítomná knížka se těsně a snad i vědomě připojuje k jeho dosavadní umělecké agitaci.

*Horkého týdeník 24. 6.*

# Charles Morice:

## O moderních podmínkách krásy

### *Úvahy z etiky a sociologie umělecké*

V dnešním umění konstatuje Charles Morice zmatek, nejistotu a rozvrat a na této negativní premise buduje své vývody a obžalobu současnosti, kterou činí zodpovědnou za to, že nezrodila velkého umění. Neboť moderní doba postrádá veliké jednotící Myšlenky, která by pevně spojovala umění s povahou a duševním stavem dnešního života a společnosti. Stává se útočně jednostranným, přičítá Charles Morice veškeru vinu tohoto znepokojivého problému dnešní době, v níž proto umělci upadají, že „ona je špatná“. Neboť

1. v samotném útvaru moderní společnosti je umělec osamocen „v prostoru i čase“, takže nadešla rozluka umění od celého sociálního těla (doklad: architektura). Vedle toho ku své škodě odloučeno je umění od předchůdců a tradice; není sjednocení ani se současností, ani s minulostí, jak tomu bylo v umění jiných věků.

2. Důrazněji viní Ch. Morice vědu, tuto moderní modlu a pozitivní autoritu současného života. Věda, zasahujíc v život pouze ze stránky hospodářské a praktické, nedostačuje dosud k založení nového duchového a mravního řádu a nemůže nahraditi ztrátu náboženského cítění a ezoterického pojmání světa, tohoto prapůvodního podkladu uměleckých exaltací, ani humanitního estetismu a renesančního senzualismu, jaký jen může býti podmínkou zlatého věku umění. Tak věda nevrací umění tolik, mnoho-li mu vzala, a nadto žádá, aby se umění bezpodmínečně smířilo se směry, jež věda vnucuje modernímu životu.

3. Ani návrat k zásadám náboženského umění, jenž má dnes některé zastánce, se nemůže uplatnit pro rozrušení estetického citu u- vnitř církve samotné. I Gauguin ve své teorii stýká se poněkud s naukami beuronské školy mnichů benediktinů, dnes reprezentantů církevního umění. (Zde polemizuje Morice s některými názory vyslovenými od

propagátora školy pátera Didiera, zapomínaje, že beuronští směřují svou snahou mnohem spíše k bohu než k umění.) Mystické pojmání náboženského umění dnes neodpovídá duchu církve a zároveň s ochuzením hieratického přepychu a slavnostní velkoleposti církve, s degradací stálého pompézního svátku, jímž náboženství bývalo, na šedý azyl malých lidí ubývá půdy bývalému velikému umění náboženskému.

Obrození výtvarných umění domnívá se Morice viděti v návratu k dekorativnímu určení umění, v syntéze, jak ji kázala škola pontavenská, pak v návratu k tradici a prvním principům nejranějších umění a posléze v nové rozumové Něze, podivném bledém pojmu neuspokojivě abstraktnímu.

Kniha Charlesa Morice je vysoce zajímavá svým stanoviskem, jež s jistou zaujatostí klade příčiny dnešního úpadku ve výtvarnictví důsledně mimo umělce a vně umění, tedy stanoviskem, jež by vůbec svádělo k námitkám, kdyby nešlo o pěkné, ale jenom abstraktní výklady, které takto zůstanou spíše glosami k modernímu umění než jeho vysvětlením a definitivním mene tekel.

*Horkého týdeník 1. 7.*



## Richard Muther

Význam a těžiště práce Rich. Muthera, jenž byl profesorem univerzity vratislavské, neleží ani tak na jeho zásluhách na stolici učitelské, ani v jeho knihách, jako spíše v jeho žurnalistické činnosti výtvarného referenta a kritika, přestože jeho články postrádají oné definitivnosti úsudku a britkosti at' ve formě protestu, nebo souhlasu a objevu, jaká je vlastní Schefflerovi nebo Meier-Graefovi, a též nemají oné trvalé ceny kulturně umělecké jakožto pozitivní dokumenty, glosy a přesné bilance aktiv a pasiv moderního uměleckého snažení.

Neboť Muther byl uměleckým referentem novin; jeho články přinášel Zeit, Neue deutsche Rundschau, Tag i Woche a jiné německé listy, Zeit, jenž se svými přílohami a svou rozměrností podobá se skoro anglickým magazínům bez ilustrací, a Woche, jež jest úplně rodinným listem. Zde, v úloze uměleckého popularizátora, vyznačuje se Muther jednou dobrou vlastností, kterou nutno oceniti: kdyžť nemohl (buď že nechtěl, nebo nedovedl překročiti meze žurnalismu) vážiti přesně a definitivně hodnoty výtvarného umění, uměl alespoň velice chvályhodným způsobem buditi a udržovati zájem širšího obecnstva na umění. Neboť to, co má býti podstatným úkolem kritiky revuální, totiž dokonalou metodou analytickou a syntetickou, nelze tak snadno praktikovati v denním tisku; zde se obecnstvo poučuje a seznamuje, zde se vede spíše inventář vystavených kusů a publikum přejímá hotový úsudek a povrchový přehled. Korektní a pěkný způsob, s jakým Muther předkládal uměleckým interestům umění staré i nové, nelze než chváliti. Nemaje ostře vymezených osobních náklonností k určitým dobám a směrům, nejsa horlivým propagátorem a vášnivým apoštolem umění, jakým býval příkladně Ruskin, Muther dovedl býti značně objektivním; poněvadž potom mluvil živou a bohatou řečí, poněvadž obyčejně nepopravoval nežli mrtvé (ačkoliv dovedl se postaviti i proti výstavě darmstadtské kolonie umělců), byl zdvořilý k novému a pomáhal jásati před triumfátory, takže získal pro své úsudky cosi jako bezpečí,

byl nad jiné schopný, aby určoval kurzy veřejného mínění; jeho velikou zásluhou pak jest, že tohoto svého velikého vlivu nikdy nezneužil a uplatňoval jej zcela spravedlivě a ku prospěchu dobrého umění.

Podobně také jeho Dějiny malířství (vyšly roku 1904 v českém překladě u Laichtera) vynikají snadnou přístupností i pro širší vrstvy čtenářstva, jehož zájem svou hovornou pragmatičností nemohou unavit. Vedle toho napsal Muther ještě Dějiny malířství ve Francii, Dějiny malířství v Anglii a Dějiny malířství v Belgii v 19. věku. Vydával také sbírku ilustrovaných monografií Die Kunst; soubor jeho studií a kritik vyšel ve dvou svazcích 1900 a 1901 (Wienet Verlag).

*Horkého týdeník 8. 7.*



SBÍRKA RYTIN PŘI ZEMSKÉM MUZEU, nedávno otevřená, nemá s dostatek materiálu, aby nám mohla nahraditi cizí kabinet rytin; mimoto úplnosti kolekce je na překážku rozdělení našeho historického pokladu grafického mezi Rudolfinum (Hollareum aj.), Muzeum města Prahy (jmenovitě pěkná sbírka starých karet a pohledů na Prahu atd.) a nyní Zemské muzeum. Chudoba této poslední kolekce rytin, jež nemůže při daných poměrech sloužiti za dějepisné instruktivní sebrání grafického materiálu, by mohla býti nahrazena čistě uměleckou kritikou u výběru, která zde konečně chybí nejvíce. Přesto prosté chronologické seřazení sebraných grafik od nejstarších dřevorytů až po moderní barevné lepty má značnou zajímavost jakožto vývoj techniky i charakteru grafického umění. Ze středověkých xylografií vynikají v této sbírce renesanční ilustrace k první tuším evangelické bibli Pavla Severína z Kapí Hory, pak čistě a přesně kreslené květiny v Herbáři Mattioliově a nejvíce ovšem několik krásných listů Dürerových (ze Zjevení sv. Jana) a Lucase Cranacha, obou stejně dokonalých ve fantazii jako v technice. Druhou grafickou etapou je sedmnácté století, jehož typem je nejlépe V. Hollar (1607–1677) a rodina Sadelerů; jest to doba malé originality, chudá v invenci, ale dbající korektní, chladné práce jehly na kovové plotně, bezvadného charakteru a hladké techniky. Jezuitský barok osmnáctého století zmocnil se i grafických ploten svými gongorickými paraderiemi a slavným patosem; ta grafika, jež nebyla zrovna zaměstnána řemeslem ceremoniálních úctyhodných portrétů, aranžuje nejraději slavnostní draperie, alegorické scény a přepychové efekty polo církevního, polo světského mumraje, drahého tovaryšstvu; jsou to zejména Joh. Balzer, Kilian a Rentz Michael, jenž provedl také Tanec smrti, velmi kadrilový<sup>25</sup> a neděsivý paskvil na Holbeina. Počátek devatenáctého století přináší opět plochý klid buržoazie, hladkost a měkkost litografie a úměrnost

---

<sup>25</sup> Tanec, čtverylka. Pozn. red.

fadesy; velmi živě působí Garais, začasto vtipný karikaturista, jakého dnes v našich humoristických časopisech nemáme. Pak připojuje se rodina Mánesů, jmenovitě Quido a Josef, potom Novopacký a Havránek a konečně Mařák a grafika moderní se zvláště pěkně zastoupeným Šimonem, Švabinským a Emingerovou; posléze několik kousků umění afišového<sup>26</sup>, pouhý fragment kolekce, jež nám schází co nejpálčivěji; nejlepší z nich plakáty Hofbauerovy.

Jak řečeno, sbírka je kusá; větší technické úplnosti aspoň v moderní době by nabyla, kdyby hleděla obsáhnouti také nové techniky reprodukční a řidší techniky grafické, dřevořezbu, řezbu do linolea nebo desek Mässrových (úprava knižních obálek, některé listy z Knih dobrých autorů), méně běžné a kombinované metody kovotisku atd.; v tomto případě stala by se aspoň řemeslně grafickým muzeem, když-tě nyní nemůže býti dobrou historickou retrospektivou a kdyžtě jest skoro jen chudou kóji historických sbírek.

*Horkého týdeník 15. 7.*

---

<sup>26</sup> Afiš – plakát, vývěska, reklamní nápis. *Pozn. red.*

## Dvě století porcelánu

Před dvěma sty lety (roku 1709) podařilo se J. F. Böttgerovi v Míšni nahodilým experimentem vyrobiti z kaolinu takzvaný tvrdý porcelán, dotud známý jen z čínského exportu; prozrazením míšeňského receptu vznikly záhy četné nové továrny (stará Vídeň, Höchst, Fürstenberg, Berlín, Frankenthal, Nymphenburg atd.), čímž rychle rozšířen krásný průmysl porcelánový.

Materiální půvaby porcelánu předurčily jej k rozkošnému umění, schopnému, aby sloužilo koketnímu přepychu budoárů, jmenovitě oněch kapriciózních, žensky rafinovaných budoárů rokoka, jichž typ a usměvavou tradici udržel míšeňský porcelán podnes s nečasovou melancholickou věrností. V porcelánu uchoval se nám žensky titěrný, rozmazlený rukopis rokoka citelněji a dojímavěji než v současných memoárech. Konečně je zajímavé, že samo rokoko jakožto výtvarný styl bylo aspoň částečně vyvoláno porcelánem; neboť jím byla do Evropy zavedena záliba v šinoazériích a japonériích, jež působily nejživěji na styl rokokového interiéru. Proto také první míšeňské porcelány byly typu šinoazérií.

Míšeňský porcelán má právem nejlepší pověst jednak pro čistotu a bezvadnost materiálu a glazury, pro jemnou barevnou krásu, elegantní něžnou ornamentiku a okouzující fazony tabulového náčiní, jednak pro křehký půvab svých etažérových figurek, Číňanů, milenců, cukrových idyl a rokokových scén; konečně i andersenovsky oživující tichý myšlenkový poměr, jež si tyto tak krásné galantní osůbky z porcelánu vynucují u amatérů, dodává nemálo kouzelného a zcela sugestivního nimbu všemu, co sluje míšni.

*Horkého týdeník 22. 7.*

## Výstava obrazů Marie Chodounské

Bezmála typickou chybou žen umělkyní bývá nepoměr mezi rozměrem a vnitřním obsahem obrazu. Žena dovede často velice dobře a s nadprůměrnou roztomilostí vymalovati lyrickou piecu, zlomek nálady, jež prochvívala šťastný a prchavý okamžik, úsek krajiny, jež v ní vyvolala ztrácivý, srdečný dojem. S velikostí obrazu se přikrádá jakási faleš, ustydllost, nucenost, hrozná rozedma lyrického úmyslu, jenž ztratil lyričnost a zůstal jen úmyslem; anebo teplota měkkého a lehkého dotyku ženské ruky vyprchá a zrodí se lhostejné dílo špatně skonavší těžkou neplodností.

Těž slečna Chodounská nutí měřiti své obrazy obráceným měřítkem svých rozměrů. V její výstavě bylo několik menších obrázků dokonale živého a prohloubeného kouzla; rovněž větší oleje mají ojedinělé partie velmi bezpečné a půvabné faktury. Velké obrazy slečnu namáhají a přetěžují její techniku. Konečně ještě sl. Chodounské schází přesný, uzavřený názor na přírodu, který je osobní atmosférou a možno říci osobní přírodou dobrého krajináře; její vkus se příliš svobodně pohybuje od romantického alpinství k nejintimnější krajině, od luminismu k ullmannovské zšeřenosti; je to svoboda tak veliká, že se zdá býti někdy spíše nesvobodou.

*Ženská revue, listopad*

## **Emaily kněžny Marie Teniševé, čalouny Ory Robinové, smaltovaná skla Zdeny Braunerové**

Není bez zajímavosti, že jsou to právě dámy, jež vyvolily si tyto troje delikátní a vzácné métier: preciozity, sklo a čalouny, beze všeho ohledu k socializaci moderního dekorativního umění, které svým proudem „umění pro všechny samo vyvolává sekundární proti-směrný proud „umění pro výjimečné“.

Takovýmto uměním jsou emailové práce *kněžny Teniševé*, jejichž fantastický přepych leží právě na oné nerozeznatelné hranici mezi barským a rafinovaným. Ornament kněžny Teniševé uchovává tradici smaltu byzantského hlavně na skřínkách, kdežto etažérové postavy zvířat co nejpěkněji připomínají modlářský bestiář normanský nebo irský. Emailová chemie kněžnina dosáhla barev obzvláště hlubokých a svůdných, podivně kalených, starých a zvučných. Přesto ornamentika někdy selhává a ztrácí duchaplnost, nikdy aspoň neztrácějíc kouzla a silné krásy svých vzácných materiálů.

Čalouny pí *Ory Robinové*, neskonale půvabné tenkrát, jsou-li jen dekorativní bez ornamentiky, jež není silnou stránkou Francouzů, mohou vyvolat námitky leda proti vlastní vyšivačské technice, která motouzovou a brokátovou aplikaci zcela zbytečně prošívá jemnými zlatými stehy zmařeně detailujícími bez místní potřeby. Zato delikátně zakalený podklad pytloviny, aplikace starých vybarvených hedvábů, jemně nažloutlá koudel a bledé motouzy, vše řídce prošívané hedvábnými nitěmi mdlivých a vybělených barev nebo kalným stříbrem, to jsou sladké a tesklivé harmonie mnohem silnějšího lyrického kouzla než dekorativního efektu.

Slečna *Zdenka Braunerová* pokrývá své skleněné nádoby pestrým veselým ornamentem dosti se blížícím lidovému stylu malby na dřevě

a na nádobí. Efekt je dobrý, spíše srdečný než vážný, a pro poměrnou jednoduchost smaltové malby na skle je tato dekorativní specialita sl. Braunerové schopna širší obchodní výroby, proti níž vlastně je celá tato výstavka, uvedená p. Milošem Martenem, namířena.

*Ženská revue, listopad*



## Prof. Julius Mařák

Tuto výstavu, z největší části prodejnou, jen s jistými rozpaky bylo možno považovati za pietní akt památky desátého výročí smrti Mařákovy; neboť zde vystavovali hlavně prodavači, a ne ctitelé, spíše spekulující se slávou mrtvého než chtějíce ji po desetiletí oživiti, jako byl učiněn letos pěkný pokus rehabilitovati a nově klasifikovati starého Navrátila. Proto také výstava měla ráz nahodilého nakupení obrazů většinou podružných, jež sotvaco přidají kustálené charakteristice Mařákově.

V krajináři Mařákovi celkem doznívá akademismus sedmdesátých let, romantika ruin, hor a prahvozdu, chystající se již překročiti ke krajině intimní a lyrické. Smíření obou protiv Mařák nalezl v hloubi lesa; zde k jeho chladné neosobné objektivnosti přistupuje měkký jihnoucí tón intimnějšího naladění, bezmála okouzlení poety, kdyby vzápětí poměr citového pozorovatele krajiny nepřešel ve studijní zájem analytika, tak jako by Mařák, nemoha tlumočiti sugesci, která v něm byla vzbuzena, ji hleděl vyjádřiti, čím v něm byla vzbuzena.

Přesto Mařák dovedl nalézti krásné a tiché tóny jmenovitě v uhlových studiích, jichž měkká pohyblivá čerň nikdy netuhne v nehybnou a téměř necitelnou pevnost, jakou mají jeho velké oleje, obyčejně vychladlé a zamořené v koloritu. Toliko jeho menší olejové studie mnohdy uchovají sladké soumravné kouzlo jeho slabých chvilí, kdy pozapomínal studovati vkořenění, postavu a fyziognomii svých vždy milovaných stromů, kdy zapomínal na hmotu a složení terénu, na své typické zájmy amatéra přírodovědce a cítil se pouze malířem. V uhlových nebo křídových studiích se projevuje jako bezvýhradný charakter kreslířský; jeho kresba je živá, výmluvná a často – hlavně v lesních interiérech – plná hlubokého kouzla při vší své neomylné objektivnosti. Je cítiti, že Mařákovi bylo mnohem pohodlnější vyjádřiti se kresbou než malbou.

Snad by resumé Mařákovy tvorby dopadlo ještě lépe pro tohoto slavného mrtvého, kdyby výstava dovedla soustřediti jeho nejlepší díla; jeho staré proslulosti sice nebylo ubráno ani tímto ledabylým výběrem, ale čím Mařák byl, nebylo touto výstavou doloženo dostatečně.

*Stopa 4. 12.*

## Email, čalouny, sklo

Estetismus dnešní doby již brzo bude moci vyspěti k určitým a neočekávaným formám. Bibeloty, japonérie a antikvity, míšenské sošky, Galléovy vázy, stóry z Talaškina, padělané laky z Kiota, starovídeňské číšky, sklo sl. Braunerové, emaily kněžny Teniševé, bledé brokáty z gotických paramentů a malajská plátna, Orient, renesance, Byzanc, kensingtonská antika a slovanský folklor, to vše jsou prvky, z kterých se sloučí nový moderní makart-styl salonů, vrtkává esence všech stylů, famózní lesk intelektuálního zbohatnutí.

Vše, co je obsaženo v Topičově výstavce, je určeno býti vzácností luxusního interiéru; avšak k tomuto určení se nedostává začasť jediného: ne luxurnosti, nýbrž salonnosti. – Kdyby smaltovaná skla sl. Braunerové byla ještě jednou tak pěkně ornamentována bílými jeleny a květy přespříliš inspirovanými stylizací národní, zůstanou provzděcky salonními jen čistá skla česká, belgická nebo anglická; je přece požadavkem bezmála slušnosti, aby sklenice, ze které piji, byla průhledná. Tak zůstává právo existence jenom malovaným nádobám výhradně dekorativního určení, jež podmínečně mohou sloužiti k velice půvabné a živé výzdobě salonu.

Rovněž emaily kněžny Teniševé, jež mohou býti efektní jako preciozity, nápadně hrubnou, mají-li sloužiti praktickým účelům. V tomto určení stávají se jejich rozměry začasto příliš nediskrétními, ruský lidový ornament vypadá příliš drsně a byzantský příliš krutě. Podivným osudem někdy i samy vzácné materiály pozbývají drahocenného kouzla a přesvědčivosti a podobají se falešným surogátům; tak slonová kost na rámečku zrcadla, když byla proložena příliš hrubým a širokým ornamentem, nabyła charakteru bíle lakovaného dřeva; rovněž některé ze zvířecích bizererií normanského typu vyvolávají představu vyřezávaných dřevěných sošek natřených bronzí. Je mnoho vzácného v umění kněžny Teniševé; jsou to zejména její smaltové barvy nezvyklé krásy, pak sám byzantský ornament, jenž stal se již majetkem její školy; přes-

to však toto umění, jež dává nám dobré kuriozity, nedává nám nikterak dobrý umělecký průmysl, jak jsme již měli příležitost kdysi u výstavy Talaškina podotknouti.

Materiál tapisérií pí Ory Robinové je právě tak jednoduchý, jako jsou komplikované její prostředky rukodílné. – Z pytlové tkaniny, motouzů a konopí, kožené aplikace, trochu brokátu a hedvábných a zlatých nití sestavuje dekorace neskonale tiché a tlumené, koloritu destilovaného sítem melancholie, dekorace napuštěné náladou bledosti, čistoty a krásné poklidnosti.

Vedle smaltovaných skel vystavuje sl. Zd. Braunerová několik staropražských leptů a velmi duchaplné kresby pro knižní výzdobu.

*Stopa 18. 12.*

## Václav Radimský

Světlounký ultramarín teče řečištěm mezi osluněnými břehy, na něž se klade lehká mlžná atmosféra. Vzduch, toť kobalt; mlha, toť kobalt; sluneční stín, toť kobalt. Prostor obrazu je prostoupen zjasněným světlem, jež je ředěno bledou růžovou a vybělenou plavostí. Jitro je parnaté a modré, jaro je parnaté a modré, podzim je parnatý a modrý, celý svět je parnatý a modrý a sladce půvabný; zrušeny jsou ostré hranice mezi dny a dobami, setřena je lahodnou rukou tvrdá charakteristika počasí a veškerá příroda stává se něčím nevydržitelně světlým, indiferentní všeobecnou náladou, univerzálním kobaltem nebo bílým týdnem. To jest impresionismus V. Radimského z vesnice Gouletu ve Francii.

Široce vzato, udělal V. Radimský čin: spojil impresionismus s občanským vkusem. Úžeji vzato, není V. Radimský vlastně impresionistou; neboť když maluje, nestojí před přírodou, nýbrž před svou paletou, pokojně míse své světlounké, nehmotné, tiché tóny, zcela lehké a vzletavé, studené, cudné tóny bez vášně a tíhy, tóny umístěné uprostřed mezi něhou a banalitou, mezi lhostejností a sentimentalitou. A tyto sladké tóny kladou se na plátno fakturou stejně sladkou, umírněným pointilismem, jaký nemůže dráždit ani nejzavilejšího přívržence hladké malby. Tak všechno revoluční, co přišlo říci moderní umění, je zde přenášeno měkkým a ztišeným hlasem recitátora, jenž má uměním to, co řekli jiní a řekli silněji, říci úhledněji.

Charakteristické pro V. Radimského jest, že mezi jeho obrazy vůbec není studií. A přece zájem dobrého krajináře na přírodě je nejčastěji vyčerpán studií, ve které umělec zůstává zcela osobní a naprosto upřímný. Studií dostupuje malíř k sobě samotnému, kdežto hotovým obrazem dostupuje již k obecnstvu. Obecnstvo to cítí; obecnstvo proto miluje V. Radimského, krajana v parnatém Gouletu na břehu Seiny.

*Stopa 18. 12.*

**1910**

## 30. výstava Mánesa: Výstava skic

Otázka, zda by výstava skic, toto příliš intimní seznámení obecenstva s ateliérem a jeho skrytou vnitřnou prací, bylo správným poměrem k obecenstvu, odpadá hlavně proto, že přítomná výstava Mánesa je výstavou skutečných skic jen z nepatrné menšiny; ostatní vyplňují studie víceméně důkladně vysvětlující čistě praktický poměr umělcův k jeho syžetům; jsou to dokonalé, pevné, těžké studie Slavíčkovy, lepty a oleje Šimona, stejně bezvadného řemeslníka i elegána v umění, Jiráňkovy krajiny koloritu téměř fyzicky suchého, Hofbauerovy akácie, jichž květinová poezie je mírně datována Japanem, Hudečkovy námořské studie, širší a tvrdší nad zvyk měkkého umělce, Myslbekovy kreslené hlavy brutálně a těžce modelované, Špillarovy poněkud naměkklé akty, pak plastické studie Suchardovy, Štursovy a Mařatkovy etc.

Kdybychom od těchto studijních kusů skrupulózně oddělili to, co je skutečně skicou, vágní a nejprvotnější koncepcí umělce, koncepcí, jíž se dosud nedotkla technika a vyjadřovací problémy, co je skicou, aforistickou zkratkou, záznamem myšlenky nebo pohybu, okamžikovým reflexem myšlení nebo vidění, pak bychom našli na výstavě velmi málo těchto vteřinových zpovědí, jež konstatují nejzákladnější a nahý názor umělce, a je přirozeno, že je nalézáme hlavně u sochařů.

Zde je zajímavé sledovati odchylnost dvou sochařů vrstevníků, Mařatky a Štursy. Mařatka vždy skicuje pohyb, živou a prohýbající se, napjatou a muskulózní linii těla, volnou arabesku neukončené akce, veškerou rytmiku nebo prudkost živé energie, jak se tomu učil u Rodina; a tato pohyblivost přenáší se i do jeho plastik, do vychrtlých vznětlivých sošek napínajících se rozhodnou pózou a bouřlivým pohybem. Tato vášnivá aktivnost lidského těla se u Štursy zjednodušuje v harmonické výslednice, ve klidné skulpturní pozice, kde údy a oblá těla přestávají jednati a urovnávají se bez hnutí, jakož zákony formy jim

kážou. Je v tom renesance formy a patosu, je v tom přiznání všeobecné sekulární touhy po novém klasicismu, k němuž Štursa přechází uzavíraje snad svou periodu umělého primitivismu. Tento pud po klasicismu ozývá se všeobecně a široce z hloubi století, ať se již nazývá směrem pont-avenským nebo Das neue Pathos nebo Das entgötterte Theater.

Skici Štursovy samy nejsou více než letmé koncepce a kompoziční poznámky čistě skulpturálního založení. Z jiných skic vynikají hlavně Brunnerovy polo perverzní, polo melancholické listy a Kratochvílova překvapující a půvabná skica Česání ovoce. Maroldovi a Alšovi věnována kóje; elegantní švih Maroldových skic má cosi z parvenu, čemu dokonale chybí veškerá distingovanost.

*Stopa 4. 1.*



# Výstava obrazů

## Václava Radimského

Jest to třiačtyřicet obrazů, jež mohou dosvědčiti, že V. Radimský neztratil nic dobrého a nenaučil se ničemu špatnému od té doby, co není žádným překvapením vídati na výstavách jeho bílé rýhované rámy uzavírající hotovou kvintesenci světlosti a pravý triumf impresionismu, jemuž se podařilo překonati nejen problémy atmosféry a kolorismu, nýbrž i samo obecenstvo.

Neboť impresionismus, dík desíletím, již přestává býti problémem a stává se formulí a klíčem, jenž otevírá přírodu věčně zavřenou a neuhádnutelnou. Věc je téměř receptuelně jednoduchá: Modrá znásobená bílou dává Jitro. Modrá znásobená plavou dává Podzim. Modrá s neutrální dává Chvilí před bouří. Zředěné indigo s bílou, toť Zima. Sentimentalita násobená bílou, toť pokaždé Nálada.

Cukrová studená bělost leží v obrazech V. Radimského, tvrdošíjná bělost vítězného plenérismu, hrozná nadvláda světla přepřlňujícího nitro jeho obrázku a vše ostatní je pohlceno světlem. Kolorit jsa ředěn do krajních bělostí stává se mělkým, necitelným a naprosto bezpřízvučným. Tím je zastřeno vyjadřování dob a nálad, tím je zploštěna z jedné strany lyričnost a z druhé strany charakteristika a veškero bytí přírody se omezuje na parnatou, přehnaně atmosférickou slavnost světlosti nestřídmého jasu. Zde, v této neupřímnosti, účtuje impresionismus Radimského.

Značně mnoho převzal p. V. Radimský z moderního umění, ať již je to jeho světelný plenérismus, nebo jeho technika diskrétně a hladce pointilizující. Každý má právo bráti své dobré, avšak nevděčné jest, že V. Radimský převzal z moderního umění pouze jeho stránky smrtelné a nejpomíjivější.

*Moravskoslezská revue 15. 2.*

## Výstava Ludvíka Kuby

L. Kuba maluje zpravidla dobře, přinejmenším tak dobře jako mnoho jiných malířů, kteří malují také dobře. Kdo stojí nad jeho obrazy, nemůže kolísati v nejistotě, smí-li tohoto vídeňského krajana nazvati obratným malířem; ale také se nemůže nijak zajímati o jeho lásky nebo antipatie, o jeho letoru a nazírání, neboť zde takových věcí vůbec není; zde je pouze dokonalá a nerušená rovnováha ducha, jenž nemá čeho chtíti. L. Kuba naprosto nepatří k umělcům, kteří se stávají velikými, protože jejich bytosti není dána všestrannost rovnovážných duší, protože jsou nerovnovážní, naklonění k jedné straně, vášni a lásce. Kuba stejně bez rozpaků se staví před portrét i krajinu a žánr je mu stejně drahý jako zátiší; veliká figurální scéna je mu neméně blízka než květinová panó ze Schönbrunnu a vše to není sjednoceno jedním osobním názorem ani jednou osobní náklonností ani jedním osobním vyjadřováním. Kubovi je stejně volno v nejbližší atmosféře plenérismu jako v hlubokých stínech umění daného mezi čtyřmi stěnami, v kolorismu i ve zšeřenosti; jeho technika se pohybuje stejně nenuceně a konvenčně v pastel, akvarelech a hlavně v olejích, kde je mu svobodno voliti široký tučný štětec mnichovského řemesla nebo špachtlové podkládání pastou nebo pohyblivé a neklidné kladení impresionistického štětce. Celku je dána nepřilíš sympatická nálada Mnichova a německé dovednosti, stejně známé, jako lhostejné a provždycky neplodné pro umění, jež naštěstí znamená více než dobré tažení štětce a dobrou paletu.

*Stopa 18. 2.*

## Antonín Slavíček †

Katastrofa ze dne 1. února je dramatem člověka nezhojitelně nemocného, jaká se přiházívá denně; ale tato smrt nabývá větší a silnější tragiky, chceme-li se domnívati, že nebyl to život, nýbrž umění, od něhož se chtěl nemocný zoufalec odtrhnouti, když mu již nebylo možno v něm pracovati.

Antonín Slavíček se narodil v Praze roku 1870, byl na pražské Akademii žákem prof. Mařáka, který na něj zůstal bez vlivu, a pak studoval v Mnichově. První jeho krajiny nejsou ještě prosté nerozhodné měklosti a roztopeného lyrismu, ale postupem doby, v etapě po pobytu v Okoři, nejistota přechází, názor na krajinu se stává tvrdším a štětec se všemožně uvolňuje. V následující době přicházejí Kameničky, Slavíček se obrací k drsné melancholii Worpswede a maluje své hrubé břízy na hlinitých březích, a co následovalo po překonání Worpswede, byla zralá a vážná Slavíčková díla, exteriéry polí a pražské pohledy, nad něž nikdo nenamaloval krásnějších. Do té doby spadá krátký pobyt Slavíčkův v Paříži. Na letošní výstavě skic zdály se dalmatské obrazy z léta 1909 signalizovati další obrat v tvoření Slavíčkově, snahu po větším zjednodušení a soustředění krajiny a po silněji pojaté, elementárnější přírodě, ale zde, na kraji nových možností, byl ze Slavíčka učiněn nejprve mrzák a pak mrtvý člověk.

Proto nám nezbývá než souditi Slavíčka podle jeho poslední dokončené etapy; z ní máme o něm všeobecnou představu robustního, zdravého krajináře smyslů svrchovaně konkrétních, impresionisty osobního rázu, pro něž příroda nebyla složena ze stromů, světla, barev a lidských citů, nýbrž ze čtyř obřích brutálních a šťastných živlů, z jejich širokých projevů, z jejich klidu, síly a živosti. Proto se příroda v obrazech Slavíčkových zmocňuje a nabývá hmotnějších forem a silnější fyziky. A tak také je zde všechno zdravé, silné a drsné; kolorit je klidný, nezdušený a rád zabíhá do teplých tónů; technika je široká, pevná, volná a naprosto spolehlivá. Tento veškerý traktament je podi-

vhodně koncizní a vnuká divákovi bezpečný cit důvěry před těmito obrazy tak plnými a sytými, v obsahu tak poctivými a moudrými, neboť takovýto vážný a čistý názor na přírodu může dobře nazýván býti životní moudrostí dobrého krajináře.

A tím byl Slavíček vždycky.

*Moravskoslezská revue 1. 3.*

## **31. výstava**

### **Spolku výtvarných umělců Mánes: Les Indépendants**

Širšímu pochopení této výstavy bude na závalu, že přišla v době, kdy ještě nemůže být u nás dosti jasno příčinné spojení směru Neodvislých s impresionismem, jenž nedosáhnuv u nás vrcholu a nedošed k posledním závěrům, se zmocnil běžných sympatií naší veřejnosti. Nyní do těchto sympatií vpadá kontrénní a zcela nové umění, expresionismus, a naše veřejnost se může cítiti překvapena, neboť jí uniká existenční oprávněnost tohoto směru, daná nutnou a logickou reakcí proti impresionismu.

Je-li v programu impresionismu požadavek naprostého verismu, věrného a neosobního konstatování přírodních faktů na plátně, znamená to samo sebou nemožnost vývoje; neboť věcná pravda jednou jest a nemůže se vyvíjeti, a první vskutku geniální impresionista by tedy musil celý tento směr dovršiti. Skutečně vidíme, že impresionismus malířský jest dovršen ve svých prvních mistrech a jediný posun vývoje mu byl ještě dán vědou, zákony optickými, totiž dioptrickými v neoimpresionismu. Optika je krajní možností impresionismu a nyní si již nelze mysliti další přirozený vývoj; to tedy je jeden důvod nového umění.

Za druhé impresionismus jakožto umění čistě objektivní, tak objektivní, že lyrické sugestivní reflexy tak velice oblíbené u nás znamenají v něm skutečnou slabost, úplně stlačuje subjektivnost umělcovu; zde neexistuje jiný projev než projev přírody, ani jiný orgán než sítnice. Nové umění, pro hrubý kontrast zvané expresionismem, zavírá oči a z tříště faktů, ze směsi viděného i myšleného sestavuje osobní kreaturu složenou z úhrnnějších typů, univerzálnějších tvarů a širších významů. Proto – a správně – je nové umění nazýváno syntetickým. Za

těmito obrazy opětně stojí duchová koncepce, nebo zní-li to lépe, osobní ideál; umělec odkládá roli tlumočníka a stává se básníkem; malíř opouští zlomky reality a dává přednost celkům své koncepce. Proto přijalo nové umění název expresionismu, označující jeho směr z nitra ku vnějšímu projevu.

Za třetí k této veškeré subjektivnosti přistupuje jako nadřazený ideál vědomí objektivních a obecných zákonů. Impresionismus nenásledoval jiných zákonů než zákony přírodních; naproti tomu nové umění, pod vědomím zodpovědnosti, chce býti regulováno a seřazeno logice a tvárným zákonům, jako jsou zde zákony barevných vztahů, prostorové, zákony tektoniky obrazu, kompoziční, a potom zákony dramatičnosti, klidu a rovnováhy v obraze. Na této výstavě vidíme vznikání nebo splnění pravidel anebo i zvrhání teorií; vidíme i kompromisy nebo zákony špatně pochopené; ale celkový směr nyní znamená postup a rozvíjení výtvarné kázně a dává tomuto umění právo na nejkrásnější název neoklasicismu.

Veškeré toto tak katexochén malířské snažení přijalo do programu užití barvy jakožto výhradního prostředku vyjadřovacího, jednak co tradici směru po Cézannovi, potom částečně po Gauguinovi a van Goghovi, jednak proto, že ideál světelný (respektive clair-obscurový) a liniový je moderní době méně blízký než ideál barevný; ačkoliv toto zevšeobecňování moderního ducha poskytuje málo záruky a je lépe hledati důvod barevného vyjadřování v barvě samotné jakožto ve fyzicky příjemném, dynamickém a typicky expresivním elementu v obraze, jakým byla u Cézanna. Snaha vytvořiti v obraze kubický prostor pouhou barvou bez výpomoci linie, stínu nebo atmosféry vedla k zákonům dokazatelným pouze malířsky, jako je využití prostorové, hloubkové kvality barvy, barev kontrastních, analogických, komplementerních nebo harmonických, vedených ku vzájemnému podporování a plastickému vyzdvihování. Ovšem zde se vynořují možné námitky; za první programová teorie prostorovosti není u Neodvislých malířsky doložena dosti kladně; za druhé teorie malby u Neodvislých hrozí přesunouti pracovní metodu přespříliš na dogma a spekulaci;

konečně za třetí barva sama má postranní nebezpečí svodu k přílišné arabesknosti, jíž by celý směr mohl býti hybridně uzavřen.

To vše je dokumentováno na výstavě značně nejasně a zmateně: neboť vedle věcí čistě programových zde nalézáme frakce, odbočky, nepřiznané záměry nebo pouhé nápovědi. Nejčistší směr je u Deraina, Friesze a van Dongena, méně určitý u Manguina a Vlamincka, odbočný u Braquea, Girieuda a Verhoevena, polovyslovený u Camoina a Puye, nepoznatelný u Marqueta a Vallottona; stranou stojí Maillol jako sochař a Odilon Redon jako grafik. Vysoce důležitý Matisse je zde zastoupen tak, že o něm nelze mluvit.

*André Derain* vedle tří menších obrázků zařazujících se mezi Cézana a Gauguina vystavuje velkou Koupel nejdůsledněji vyslovující teorie směru. Dokonalou logikou, vztažností a zdůvodněností barev je zde z pěti nebo šesti koordinovaných tónů dosažen dojem plné a vystupňované barevnosti; složitost obrazu je vyřešena tektonikou téměř geometrickou – pyramidou se dvěma pylony – v závěrečný pocit klidu, rovnovážnosti a jistoty; každá barva je korelátem druhé, formy jsou zjednodušeny a sepjaty a skrze ráz primitivismu proniká v celém obraze monumentální krása freska. Zdá se, že Derain je nej-dogmatictější a nejspekulativnější ze všech Neodvislých; jistě je nejvědomější a nejurčitěji namířený.

*Van Dongen* naproti tomu je nejspontánnější a nejvíce impulzivní mezi všemi; je méně formální a více barevný, ale nechává barvu působiti příliš neodvisle, ledaže ji připoutává komplementem nebo kontrastem; dojem je často poněkud krassní<sup>27</sup>. Kompozice proti Derainově matematické je zde spíše aranžérská, volnější a elegantnější. Poněkud enfant terrible, vrhá se Dongen někdy, jako svým Zátiším, proti nejvlastnějším zásadám směru; jinak znamená asi nejživelnější zjev z Neodvislých.

*Othon Friesz* ukazuje jistou krajnost expresionismu. U něho se barva stává prostředkem arabeskním, z něžž v okouzlujících čistých akor-

---

<sup>27</sup> Crasse (franc.) – špinavý, hrubý. Pozn. red.

dech skládá své harmonické krajiny proniknuté lyrismem a krásně laděné. Efekt barvy je zde dekorativní, takže se zdá, že se barva stává spíše konečným cílem než prostředkem. Ostatně tyto obrázky patří ku starší etapě O. Friesze, kterého bohužel neznáme z posledních věcí.

Sekundární proudy expresionismu vidíme typicky u Girieuda, který chtěně směřuje k dekorativnímu, necháváje u sebe malicherněti barevnou cloisonistickou<sup>28</sup> tradici Gauguinovu; za dekorativním účinem zdá se jíti též Verhoeven. O samotě stojí Braque, jenž vycházejí od Cézannea se od něj podivně odchyluje a vyjadřuje předmět – proti intencím směru – nikoliv jako stereometrické těleso, nýbrž jako planimetrickou formu; výsledek je prozatím spíše bizarní než vážný.

*Odilon Redon* vystavuje řadu litografií, které učinily dosti proslulou jeho melancholickou pověst mystika, vizionáře a okultisty; *Maillol* je zastoupen dvěma plastikami nejklassičtějšího sochařského půvabu; pro ostatní Neodvislé, tvořící přechody, spojky a navazování, již není dosti místa.

Neodvislí bývají nazýváni primitivy; je to čest prokázaná jejich vážnosti, neboť jejich práce začíná mimo veškerou dosavadní tradici a je vedena v námaze a trpělivosti prvních postupů.

*Stopa 4. 3.*

---

<sup>28</sup> Způsob malby charakteristický jednoduchými konturami. Pozn. red.



## Posmrtná výstava prací Karla Hlaváčka

Kruh Moderní revue měl ve svém přátelství k mrtvému básníkovi důvod, aby uspořádal tuto výstavu; ale výsledek, restituce Karla Hlaváčka jako umělce, je dosti pochybný. Existenční důvod těchto pokusů, literární neklid doby, časová melancholie, převaha negativnosti, pesimismus lidí příliš mladých a všechno to, čím se mučila a vyčerpávala někdejší česká dekadence, vyrovnávající se nakonec ve dvě své krajnosti, ironii a estetismus, to vše pozbylo nyní aktuálnosti, a když tyto kreslířské Hlaváčkovy pointy přestaly býti jakousi demonstrací, stávají se jen sbírkou grafických listů, jež nemohou dobře snést prostých kritických měřítek.

K. Hlaváček byl ovšem velmi mlád a jeho vzdělání zůstalo zcela kusé; celkem však se zdá býti ve výtvarném umění duchem spíše kritickým než produktivním, neboť jeho výtvarné referáty uveřejňované kdysi v Moderní revui až překvapují svými jednostranně správnými a důvtipnými hledisky.

V umění byl Hlaváček podřadným eklektikem. Následoval značně Sattlera, později Ropse (Khnopffa snad nikoliv), německou ornamentiku, japonské listy, a dokonce (ve vystaveném plakátu) i Muchu. Kresba, není-li někde přímo toporná, je školsky suchá anebo unavená; konečně skoro vždy jí chybí ona síla, jež by sloučila ideu a formu v zevní celek nepřipouštějící pochybností. Je zřejmě viděti, že u Hlaváčka koncepce formální se velice opozduje za koncepcí myšlenkovou, k níž se bude nutno ještě obrátiti.

Čistě grafické věci Hlaváčkovy, totiž výzdoby k Procházkově Prostibolu duše, a hlavně k Březinovým Větrům od pólů, jsou graficky zcela pochybené. Text je umísťován tak, že rozpoluje ilustrace, klade se na ně jako hmotná deska, přečnívá je nebo se vlétá do nich; kresebně postrádají tyto ornamentace půvabu a mimoto text pretenciozně přetěžu-

jí, nivelizují a typograficky poškozují tím, že okraje listu zneklidňují, místo aby list pevně rámovaly k větší koncentraci kolem textu. Konečně hymnické a slavnostní verše Březinovy našly ve Hlaváčkově výzdobě doprovod příliš nervózní, malicherný a disonanční.

Přesto vše mohly by míti Hlaváčkovy kresby cenu literární, tak jako ji mají třeba lepty Ropsovy. Ale tu počne nás mrzeti Hlaváčkova symbolika, věčné balancování lebkou nebo genitální satanismus, jenž koncem konců pro nás zůstane jen sexuálním, ale ne myšlenkovým; a výsledkem je nepříjemné podezření, že zde běží jen o literární pózu a polo sentimentální, polo démonickou grimasu, kterou na této výstavě pocítíme téměř bolestně.

Nejtrapněji je cítiti tento dojem ze všech exlibris, jimiž Hlaváček opatřil knihy svých literárních přátel; a přece tato exlibris jsou vzhledem k svým majitelům nejdokumentárnější pro svou či Hlaváčkovu dobu.

Jen v některých fragmentech najdeme správný a značně sympatický tón, jako na frontispice ku Mstivé kantiléně, na portrétu Arnošta Procházky (lept), promineme-li na něm nesmyslnou diagonálu, na ropsové figuře (č. 23) a některých jiných věcech, jež přesto nemohou korigovati celkový dojem, že Hlaváček jako básník je ceny méně pomíjivé než jako kreslíř.

*Stopa 18. 3.*

## Deutsch-Böhmischer Künstlerbund

Výstava českých Němců je určena hlavně třemi jmény: Metzner, Orlik a Czeschka, z nichž každému je věnován celý kabinet. Vedle těchto vystavují hlavně Brömse několik pohádkových temper, Walter Klemm japanizující dřevoryty, mladý Fritz Lederer vedle impresionistních pláten zajímavé lepty dekorativní tendence, Kars věci vízící se jednak na Liebermanna, jednak (dokonce) na van Dongena, potom Klimt, jenž na sobě ukazuje sestup k plátnům sentimentálně a biedermeierovsky dekorativním, a jiní víceméně známí u nás a hlavně v říši.

U *Metznera* a jiných vidíme snahu dojíti k jisté stylizaci, k silnému osobnímu vyjádření, jež se však nikdy nestává silným stylem. Metz-ner důsledně setrvává při svém sochařském kánonu, který monumentálnost nahrazuje robustností. Tvrdě a drsně jsou vymodelovány jeho plastiky a ani pod draperií jim nejsou odpuštěny svaly, onen řeznický půvab atletičnosti, tak drahý Metznerovi; ale konečný dojem jest pocit násilnosti, surovosti a špatné síly, jež se stala manýrou. *Orlik* jest umělec obyčejně duchaplný, talent aranžéra, jenž chce bavit svého diváka půvabným nápadem, koketním vkusem, hravou a zálibnou apartností, krátce umělec, jenž je mnohdy roztomilý, často povrchní a vždycky lehký. Konečně *Jiráňka*, ornamentik a stylizátor plný ducha, vystavuje ornamentace v barevných harmoniích netlumených a nervózních, originální ve stylizaci a vždy jdoucí k liniamentu za zajímavostí, dekorativním vtipem, za espretem poněkud groteskním. Ovšem dobrá základní ornamentální myšlenka se zde zmalicherňuje jakousi stylizační mánií, jež překypuje přes ideu účelu čistě dekorativního.

Přes rozhodně dobré stránky výstava Němců postrádá věcí vážnějších, nejsou-li jimi dva malé a jemné oleje Nowakovy, jeden značně japonizovaný, druhý znázorňující bruslení a blížící se k starým Nizozemcům, oba velmi pěkně myšlené, diskrétně kolorované a označující autora jako subtilní inteligenci minuciózní pracovní metody.

*Stopa 18. 3.*

## Henry B. Walter: Řecké umění

Stará a nikdy nemládoucí láska k antice, odjakživa neopouštějící naše humanitní vzdělání, zůstala u nás doposud tak dalece nereálná, že vedle Mádlových Dějin – dnes ostatně sotva postačujících – nestává u nás obsažnější monografie o řeckém umění. Nyní Waltersova kniha, i nepřináší-li nových kritických hledisek na antiku, vyplňuje aspoň co nejlépe svůj úkol umělecko-historický.

Ostatně H. B. Walters nijak se nesnaží zakrýti svoje historické založení, a je-li nucen k přímé kritice škol nebo jedinců, pomáhá si širokými termíny a úzkými úsudky k všeobecným resumé. Schopnost popsati dílo a umělce, precizovati nuance, jasnou a citlivou řečí odlišovati jednotlivé zjevy, oživovati osobní značky, charaktery a temperamenty řeckých klasiků, schopnost stylizovati antického ducha a šťastné helénství, jež se kdysi tak definitivně dovedlo vysloviti ve svých pentelických kamenech plastik a architektur, talent kritika – vykladače a oživovatele – zdá se zcela scházeti tomuto korektnímu učenému muži, jenž tak pěkně se pohybuje v čase a rozsekává antického ducha na periody plus nebo minus, vzestupů a klesů klasické výšky.

Walters není tak dalece umělcem, aby se díval na antiku ne jako na historickou minulost, nýbrž jako na přítomnou a věčně dnešní formu krásy. Přesto o jeho kritické kompetenci svědčí co nejlépe jeho živý obdiv pro dobu krétskou a hlavně archaickou, jež dříve byla nalézána topornou, ač je pouze primitivní, a jeho silný odpor vůči době alexandrénské a řecko-římské, jež dříve byla pokládána za vyvrcholení antického ducha, ač jest jen jeho nadmutím. Nejsou to stanoviska zcela nová, ale že jsou u Walterse vyjádřena znovu a důrazněji, je dobrou stránkou této knihy, jež jako pěkná příručka popularizující antické umění má u nás velmi výhodné a aktuální místo.

*Stopa 18. 3.*

## Výstava Josefa Vaice

Pan J. Vaic se specializoval jako malíř či kreslíř architektur; to jest jediné zařídění, které lze u něho provést. V tomto svém oboru došel jistěho poznatelného a charakteristického profilu, který je ovšem měnivý; a sice pravděpodobná posloupnost těchto vnějších změn jest postup od prvotních akvarelů rozbitě a zbytečně ostře malovaných, tvrdých, skvrnitých, rýhovaných, v efektu neklidných a hrubých, k měkčímu a klidnějšímu traktamentu, který se připíná blízko k barevným fotografiím nebo k pohlednicím ručně kolorovaným, až dobově (snad) poslední etapa jest pozvolná inklinace k hračkovým stylizovaným architekturám rázu Teschnerova nebo Orlikova.

Ale toto p. Vaicovo métier se nám bude zdáti kupodivu malicherné, zrevidujeme-li ideje, které by jej mohly vésti k této úzké specializaci v malování architektur. Pro malířskou povahu jsou architektonické veduty svůdné buď pro rozlohy světla a stínu na kamenných plochách, římsách, výstupcích a skulpturách, což nabádá velmi přirozeně ke grafickým listům anebo k impresionistnímu luštění světla; ale p. Vaic tyto své architektury naprosto neřeší ve světelné malebnosti a vrhá na své monumenty osvětlení svrchovaně fádní a neurčité. Nebo mohou architektury lákati impresionistního koloristu, jímž je p. Vaic co nejméně; neboť jeho kolorit nepřesahuje zpravidla možností barevné fotografie anebo, ještě nešťastněji, nechává uprostřed špíny hrubě ztlumených barev izolovaně a bolestně existovati prudkou skvrnu; jeho atmosféra (hledí-li jí docíliti) je schematická, bez vzdušnosti, bohatství a nálady. Hutná a drsná monumentalita kamenných hmot architektury je u něho destruována malichernou fakturou, ležérností, neklidem, borcením stěn a tvarů, nesjednoceností a zbytečnými stafážemi. Konečně poslední zájem malíře může se připínati ke krásným nebo malebným architektonickým tvarům; ale že p. Vaic není interesován ani v tomto směru, je viděti z volby jeho vedut a pohledových ohnisek a posléze i archi-

tektur, na nichž často není zhola nic, co by stálo za malířské zaznamenání.

Není-li tedy zájem p. Vaicův vůbec malířský, mohla by jej lákati k architekturám láska skutečného stavitele, který se náhodou stal malířem. V tomto případě by však p. Vaic zaznamenával do své skicovní knihy mladého architekta objekty více studovní a precizoval by kresbu, konstrukci, detaily výzdoby a stavitelské zákony budov značně poctivěji a přesněji, než činí.

Konečně poslední možná motivace p. Vaicova umění by byl romantický poměr k starým architekturám; avšak u něho není tento poměr zabarven ani patrioticky, a posléze není ani lyrický, neboť tyto obrázky a kresby jsou trosky všeho pohnutí, všeho intimního kouzla, veškeré poezie a jakéhokoliv zájmu jiného než slepého a umělecky bezdůvodného.

*Stopa 4. 4.*

# Otto Wagner: Moderní architektura

Kniha Wagnerova, jež před desíti lety mohla znamenati aktuální a bojovný manifest zásad moderní architektury, má dnes umírněnou cenu dokumentu oné doby, kdy bylo třeba hlásati a hájiti, co se nám dnes zdá býti nejvíce samozřejmými a nepopíratelnými požadavky praktické architektury.

Stěžejná stanoviska Wagnerova, pokud jsou tlumočena v této knize, jsou dobová nutnost vytvořiti v architektuře nový styl současnosti, jelikož změněné životní formy naší doby nemohou a nemají přejímati jakýkoliv již stávající styl, jenž je výsledkem životních forem již neexistujících. Jmenovitě v naší době se změnily praktické potřeby, změnily se i pracovní podmínky a stavební materiály; tím dána jest architektonickému umění možnost nalézati nové formy pro nové účely.

Nejvšeobecnější zásady jsou zde požadavky architektonické kompozice a konstrukce. Kompozice má počítati s prostředím, vedutami, architektonickým i přírodním okolím; má jít za přehledností, jasnou orientací a charakteristikou etc., což tedy znamená účelnost v uměleckém efektu architektury. Konstrukce pak má vycházeti z podmínek, jež poskytuje materiál, má pamatovati na naprosté plnění životních potřeb, obyvatelnosti, účelu budovy, hygieny a stavební snadnosti. To tedy je účelnost v praktickém efektu architektury.

Vedle těchto zásad jsou v knize zahrnuty užší a speciálnější zásady (o zahradách, činžovních domech, ulicích, náměstích etc.). Jak řečeno, stanoviska Wagnerova jsou tak základní, že lze je v nejširším celku přejímati bez výhrad; konečně vše to jsou zásady, za kterými skutečně stojí veškerá moderní architektura se svými cennými výsledky. Proto je nasnadě dobrý účel této edice přiblížiti laika k moderní architektuře a učiti jej tak chápat i praktické výsledky těchto stavitelských idejí, jež jsou v této knize vloženy jasně a instruktivně.

*Stopa 4. 4.*

## **32. výstava**

### **Spolku výtvarných umělců Mánes:**

### **Antonín Slavíček**

Posmrtná výstava Slavíčkova, jakožto resumé jeho tvorby, obsáhla jeho dílo tak dalece přehledně a rozlehle v době, že lze konstatovati, že v něm umřel nejlepší krajinář z družiny Mánesa a ze současného českého krajinářství vůbec, umělec, jenž dokonal, vyčerpav teprve část svých možností a nevyjádřiv ještě svého vrcholu, k němuž dospíval.

Nynější výstava jej ukazuje poprvé v celkovém vývoji již od školních počátků, od Mařáka, z něhož vycházel, ke krajinám tvrdě pojímaným a chladným. V nejširší linii jeho vývoj šel od intimního názoru na přírodu, zdviženého již v Okoři a vrcholícího v Kamenických pod určitým vlivem worpswedských krajinářů, k etapě silně označené impresionismem, odkud je znám Slavíček nejlépe a nejurčitěji, a dále až k posledním datům, k obrazům z Dalmácie, kde se Slavíček zdá přecházeti k vyjadřování čistě barevnému, ačkoliv poslední závěry jsou ještě tak dalece nejisté, že nelze dosti spolehlivě předpokládati jeho definitivní směr.

Třebaže Slavíčkovy obrazy nejsou označeny letopočty, je možno všechny stanice, pokud jsou zastoupeny na této výstavě, sestaviti v tento časový sled: Okoř, Kameničky, Příkrákov, Hostišov, Kraskov, Střítež, Oldřichovec a Německá Rybná. Intimnost etapy okořské je provázena nejistotou a vágností ve výrazu; příroda se rozplývá v neurčitosti a neuchopitelnosti, barvy jsou zaražené a nehmotné a veškerý traktament zůstává ještě nepřesný, kolísavý a měkký. Teprve v Kamenických Slavíček rychleji vyspívá. Na rozdíl od svých zralých pláten pozdějších, kde hněte krajinu přímo z barvy, zde své prospekty velmi pečlivě kreslí, koloruje a modeluje a utužuje krajinný profil až k jisté tvrdosti forem, aniž by dosahoval v krajinách oné silné hmotné struk-



tury, která ho vyznačuje později; jeho příroda zůstává ještě neživá a nehybná, tedy nefyzická, a traktace postrádá doposud vši spontánnost. Po Kameničkách následuje jistá stagnace, během níž se však Slavíčkova technika všemožně uvolňuje a šíří; jmenovitě je zajímavé sledovati, jak se Slavíček postupně stále silněji zmocňuje terénů, obloh a stromů; terény se důsledně stávají masivnějšími a těžšími, obloha se rozevírá a dostává živelný pohyb, vegetace ožívuje a volně rozrůstá. Teprve snad po roce 1904 si Slavíček přisvojuje výhody impresionismu, kterými se mohl vyjádřiti nejdůrazněji a nejpohodlněji. Od této doby přestává kresliti a kolorovati a maluje přímo barevnými skvrnami, jež leží volně a pohyblivě nevytvářejíce tak plastické formy, jako spíše masy hmot, které mají určitou strukturu, specifickou váhu, živost, věčný pohyb, vlhkost nebo teplotu, veškeré fyzické znaky hmotné přírody vnímané krajně naturálními smysly člověka čistě senzuálního, jakým Slavíček byl. Tím vším, tímto skládáním přírody z fyzických živlů, touto masivností, vervou a pohyblivostí je dána ona známá Slavíčkova robustnost, kterou u něho vidíme stále se vyvíjeti a zesilovati od prvotní téměř lyricky zabarvené intimnosti mladších obrazů.

Ale tato robustnost souvisí nejenom s postupným uvolněním malířské techniky; zdá se, že vzniká též rozvojem Slavíčkovy životní ideje, kterou dokumentoval ve svých intimních projevech a dopisech. Slavíček nestál nikdy před krajinou s neosobním zájmem realisty; on měl mnohem spíše poměr k přírodě než názor na přírodu; pro něho kraj je krajem předně českým a za druhé chudým. Tato nacionálně sociální tendence u něho krajinu vědomě zdršťuje a zasmušuje, zkameňuje, zesiluje a plní hrubým těžkým životem beze vši sugestivní lyričnosti, bez jakékoliv malebné nebo náladové iluminace. Nálady v jeho obrazech se nezdaří býti voleny jakožto náhodné a přechodné, nýbrž spíše jako typické, charakterové, ustalující předmět v jeho nejsilnější chvíli, v jeho specifické náladě. Proto vidíme, že obrazy z téže stanice tvoří rodinu i koloritem, atmosférou a úhrnnou náladou.

Celkem tedy je možno říci, že Slavíčka nelze nazvati typem impresionisty. Pojímáme-li impresionismus ve smyslu co nejužším jakožto

zachycování přechodného okamžiku v přírodě co atmosférického či světelného fenoménu, jako malování předmětu tak, jak je promítnut barevnými paprsky rozptýleného světla na sítnici, pak Slavíčka nelze pokládati za čistého impresionistu, přes několik do důsledku impresionistních (a ostatně slabších) obrazů na této výstavě. Předně Slavíček je tendenční, a tedy předpojatý, když stojí před krajinou. Dále Slavíček se téměř nikdy neinteresuje o světelné huštění, o fixaci nejprchavějších momentů přírody, o světelný okamžik v atmosféře; Slavíček nesestavuje předmět tak z optických paprsků, jako ze strukturních hmot, a jde-li mu o fyzický charakter krajiny, pak nezachycuje její přechodnou tvářnost, nýbrž spíše její nepřechodnou existenci; což opět odkazuje zpátky k jeho lidskému ideovému nazírání na přírodu. Z impresionismu Slavíček převzal velice mnoho vnějších znaků a dokonce i mnoho z metody; sám však se proti němu, jak známo, stavěl osobně. Spíše by Slavíček pro svůj mravní vztah k přírodě, pro svůj fyzický verismus, svou smyslovost a robustnost mohl býti nazván naturalistou; ale ani tímto slovem není definován dosti určitě, neboť sám pojem naturalismu není doposud pro malířství definován.

Vidíme tedy ve Slavíčkově krajináře svrchovaně poctivého, zdravého a prostého, důležitého pro vývoj českého krajinářství více svou intenzitou než extenzitou, umělce ve směru (aspoň jak dalece došel) spíše zprostředkujícího než iniciativního, ale budujícího na své kompromisní pozici, umístěné přibližně mezi starším krajinářstvím a impresionismem, silné a význačné umění.

*Stopa 4. 5.*

# **Z pražských výstav**

## ***Výstava obrazů Miloše Jiráňka***

Souhrn dvanáctileté malířské práce p. Miloše Jiráňka, vzdělaného, kritického a estetického ducha, jej prezentuje jakožto inteligentního a jemného malíře, který pečlivě experimentuje se svým uměním, a aniž by se, jak se zdá, cele ztotožnil se směrem, jímž se příležitostně zabývá, spokojuje se tím, že jej zevrubně zjišťuje. Překonav nejprve vliv svých studiijních let, kolísající mezi Hynaisem a starším mnichovským malováním, připojuje se k impresionismu, v němž se zapracovává od intimismu svých maloměstských pohledů až k luministickým studiím a v poslední době poněkud napříč vlastních impresionistických snah k takzvaným „bílým studiím“, k barevnému harmonizování, ke vkusnému malování bez hlubšího názorového založení; studie Písařů nejposlednějšího data dokonce upozorňuje na vliv názorů ještě novějších. Při tom všem postrádá tato veškerá práce vši iniciativní pokrokovosti; její úhrn by mohl býti nejspíše nazván odborně vypěstěným diletantismem, zálibnou a netemperamentní prací vkusu a estetismu, jakousi sekundární uměleckou tvorbou bez prvotního spontánního založení. Dostí příznačné pro pracovní metodu p. Jiráňkovu je jeho studie k Oběšeným zbojníkům. Tato studie je v charakteru mírně japanizována a dokonce je rozdělena na dvě pole; tato diptychálnost je u japonských dřevorytů podmíněna nedostatečnou velikostí ploten, kdežto p. Jiránek si z toho vybral cosi vkusového, pěkného a duchaplného, jakož činí i u impresionismu a u malířství vůbec.

## ***Výstava výtvarného odboru Umělecké besedy***

Po delší době nečinnosti se Umělecká beseda představuje veřejnosti způsobem opravdu překvapujícím jakožto modernizovaná korporace, vízící se k nejnovějším cizím směrům. Ale tato modernost je prozatím

značně nevědomá, vnějšková a aplikovaná, nezasahující samotné jádro nazírání a smýšlení. Mladí umělci zde vystavující naučili se mnohému z moderních metod a převzali i mnoho z nejpokrokovějších názorů uměleckých; ale většinou jim schází důslednost názoru a vnější práce, vznikající z vnitřní jednotnosti a celosti, jakou má umělec dokonale přesvědčený a prostoupený pozitivním vědomím směru, jež chce hájiti. Nejhotovějším umělcem je zde bez odporu V. Rabas, malíř vážný a temný, nepochybné galerijní výchovy. Oldřich Koníček kolísá velmi nejistě mezi impresionismem a van Goghem; například opatřuje-li akty světelně luštěné konturami, je nedůslednost zajisté neomluvitelná. Podobně kompromisními zjevy jsou i Josef Vokálek, který dovede přejmouti z Gogha i Gauguina znaky jen nejvnějšnější, a Karel Boháček, kombinující ve svých obrazech Gauguina, Preislera a vzdáleně i Puvisse de Chavannes. Ostatek vyplňují malíři nepatrnější nebo konzervativnější.

## ***70. výroční výstava Krasoumné jednoty (Rudolfinum)***

Také Krasoumná jednota vystupuje tentokrát s něčím novým: vyloučivši řadu běžnějších prací českých, předkládá naší veřejnosti prostřední práce cizí, takže se nám naskytá příležitost orientovati se o lhostejném průměru jiných oblastí. To vzbudilo jisté pohoršení, ovšem bezdůvodné; neboť je snad lhostejno, je-li český podprůměr vystřídán mediokritou ciziny. Cizina vůbec se reprezentuje značně mdle; z berlínských malířů vystavuje hlavně E. R. Weiss několik sympatických studií, potom Slevogt, mezi jehož pracemi příliš vulgární nálady působí nejlépe studie starce; mnichovští malíři jakožto kolektivum nemohou u nás nikdy vzbuditi jiný zájem než běžnou pozornost vůči jejich malovací dobré pověsti; rovněž francouzské umění, podané zde bez výběru a beze jmen ceny skutečně živé, se nás nemůže nijak intenzivněji dotýkati. Z worpswedských krajinářů vystavuje Vogeler velmi špatnou kompozici; umělci polští zklamávají Axentowiczem, Pautschem i ostatními; nejlépe mezi nimi působí ještě Josef Mehoffer. Ko-

nečně i čeští umělci zde nevystavují žádného díla pronikavější a nápadnější ceny a veškerá výstava bohužel neposkytuje ani možnosti srovnávati naše umění s ostatními; neboť srovnávati lze s prospěchem jen určité vrcholy, nikoliv široké a hromadné průměrné zjevy.

*Moravskoslezská revue 15. 5.*

## Knihy z nové edice

V Nové edici vyšla dvě nová dílka znamenající obohacení české knižní industrie o formálně dokonale bibeloty půvabu u nás málokdy dosaženého.

Portugalské listy (v překladu Hanuše Jelínka, s úpravou a výzdobou Fr. Kysely), milostné dopisy portugalské jeptišky adresované francouzskému šlechtici, dojímavě vášnivé, rozkošně stylizované a zachycující silnou ženinu lásku v něžnostech, výčitkách, bolestech, rezignaci a sebeanalýze, jsou co nejdokonaleji vhodné k bibelotickému vydání, jež pietně zevzácňuje jejich intimní živé kouzlo a jejich cennost literární relikvie autenticky dochované (až na některé pravděpodobné vsuvky v partiích analytických) ze sedmnáctého století. Páně Boučkovy vydání Portugalských listů jest jednou z nejpěknějších českých knížek. Řemeslná úprava knihy, krásné tiskové typy, papír a pečlivá stránková sazba jsou nejlepší doposud českou typografickou prací. Též výzdoba páně Kyselova, titulní list, iniciálky a linky jsou jemné a apartní v ornamentice. Tři barevné litografie p. Kyselovy přесentimentálňují a téměř zhrubují dokonalou čistotu obsahu a rovněž vazbový a předsádkový papír poněkud ruší svým plastickým dojmem. Celé dílko však je ve formální úpravě vysoce vkusné a půvabné.

Druhá knížka jsou Tyrolské elegie K. Havlíčka Borovského s ilustracemi T. R. Chvojky. Je-li na místě vytýkati něco tomuto velmi pěknému vydání, tedy budiž to příliš pronikavá snaha karikovati, kdyžtě náš poměr k Havlíčkovi a k Tyrolským elegiím by si žádal spíše jistého vážného lavírování mezi bolestí a ironií; neboť těžiště ironie v Elegiích má spočívat spíše v krutě šibeničním humoru delikventa než v ironii ilustrujícího glosátora. Přesto však jsou p. Chvojkovy ilustrace velmi dobré v karikačním pojetí. Karikatura p. Chvojkova vyjadřuje se čistě lineárně, a sice čarou arabeskní, ornamentálně křivenou, někdy nestejnorodě a v nerovnocenném stupni rozkládajíc předmět v plošnost žádoucí pro karikaturu. Závěrečný dojem těchto karikatur vyznívá lehce

a improvizačně, linie i charakteristika je vtipná, celkový styl je dán spíše vkusem nežli vervou. Tak vzniklo toto pěkné umělecké vydání, záslužné i tím, že stojí jako korektiv naší piety k Havlíčkovi proti triviálním Štroffovým ilustracím ke Křtu sv. Vladimíra.

*Stopa 18. 5.*

## 70. výroční výstava Krasoumné jednoty

Krasoumná jednota si dovolila tentokrát jistou novotu: omezivši domácí umění pozvala uměleckou cizinu. Náš poměr k této novotě, jež narážila na jistý odpor a žurnalistickou ozvěnu v denních listech, může být zcela indiferentní; neboť úroveň výstavy Krasoumné jednoty není tímto pokusem pozdvižena nad průměr prostřednosti, jež je stejně zbytečná pod vinětou českou, jako cizí. Na druhé straně díla cizích umělců zde neposkytují pro české umění ani vyšší vzor, ani vhodné sekundum komparace, a dále kvalitativní ani kvantitativní síla těchto cizích umění není dostatečná, aby nynější rudolfinská výstava mohla znamenati cosi jako internacionální výstavu, zběžně orientující diváka o průměrném stavu zahraničních uměleckých oblastí, takže celkem tuto problematickou novotu nelze ani vážně odsouditi, ani vítati.

Česká polovice výstavy je seskupením nejrůznějších lidí, úhrnem stojících mimo vážné směry umění na volném stanovisku zálibnosti a pohodlí. Zmíniti se lze nejvýše o Al. Kalvodovi, který se definitivně umístil v malování parádních reprezentačních pláten jakožto falešný kolorista a technikář, o Vejrychovi, nasládlém estétském intimistovi, o Váchalovi, který se stále silněji zapracovává do ploché a laciné mystiky, o Vavřinovi, jenž vulgarizuje staropražské motivy, a tak dále.

Uzavřenou skupinu tvoří Poláci. Mezinárodním zjevem mezi nimi je Th. Axentowicz, jehož výhradním stylem zdá se býti nyní vysoký šik, konvenční a bravurní elegance, malování zcela fér a zcela banální, zvláště v portrétech; potom St. Podgórski, malíř psychických jedovatých krajin literární nálady; konečně Vojtěch Weiss, západnický luminista. K nacionálně folkloristické skupině patří Fryderyk Pautsch, jenž trapně patetizuje koloritní i kresebný realismus svého pestrého folkloru v nekomponovaných, nepřehledných, formálně roztržštěných obrazech, Kaz. Sichulski, méně naturalistický a více kožený, a Vl. Jarocki, tito



tři ze Lvova. Dobrým malířem jest Josef Mehoffer, malující seriózní a velmi sympatickou technikou vážné obrazy, zlehčované někdy leda nemístnou literární ideovostí obsahu.

Z Německa pocházejí nejlepší obrazy z Berlína; je to hlavně Max Slevogt, Emil R. Weiss a W. Beckmann, Max Liebermann (zastoupený jedním obrazem staršího data) a Oldř. Hübner, všichni vyznamenávající se jakožto kolektivum dobrým impresionistním nebo realistním malováním, u Slevogta (vedle krásné studie mužské hlavy) až vulgárním, kupříkladu ve vystaveném ženském aktě, a neméně dobrou, hotovou, koncizní a bezmanýrovitou fakturou; špatným mezi Berlíňany je Theo van Brockhusen, rodem krajan van Goghův a směrem eklektik, zplošťující pokrokové tendence, jež aplikuje na průměrnou líbivost. Málo sympatičtí jsou mnichovští malíři, mezi nimiž dlužno registrovati Erlera a Rusa Roloffa, kteří vystavují povrchní obrazy mělkých kvalit a obvyklého ražení, dekorativně rokokového malicherného Pellara etc. Z worp-swedských malířů vystavuje H. Vogeler velikou kompozici malých forem, triviálně symetricky komponovanou jen kolem středové osy, nešťastnou v dispozicích, v barevném obrazci i v malicherných dekorativních prostředcích. Z Francouzů možno uvést jen Raffaeliho a Cotteta.

Plastika je celkem chudá a nezajímavá, nevyjímaje Klingerovu bystu Wagnerovu. Z vystavených grafických prací nejzajímavější je Meyer-shofer, upomínající na litografie Liebermannovy, Raffaeli, Henry de Crouxe a jiní, vedle známých jmen, jako je Brangwyn, East, Véber, Steinlen, Kalckreuth etc.

*Stopa 4. 6.*

## Výstava slovenských malířů a lidového průmyslu

Největší prospěch z této málo významné výstavky slovenských malířů je, že lze zde i nejzarytějšímu fanatiku jasně poznati, že folklor jakožto vlastní obsah malování nestačí. To poznávají zřejmě i tito slovenští malíři a snaží se zaujmouti vůči folkloru stanoviska spíše výtvarná, malířská, než nacionálně intimní; výsledek toho je, že domácí charakter folklorismu se u některých stírá a že umění slovenských malířů nabývá povahy internacionálnější. Pozoruhodné jest, že slovenští malíři současně hledí své tuzemské, lokální malování obohatiti cizími prvky. Petr Kern zřejmě se připodobuje Segantinimu a Augusta, prošlý asi mnichovskou výchovou, připomíná (vedle Úprky) někdy švédské obrazy Zornovy. Augusta je malíř mezi svými krajany technicky nejhotovější, nejširší a nejkonciznější. Mallý je žánrista malicherného typu, někdy příliš nápadně a nešťastně sledující Úprku. Konečně Lehotský je krajinář bez řádného zařazení rasového i směrového, titěrný, dekorativní a nasládle intimistický.

Lidový průmysl na této výstavce, zaslaný Spolkem pro podporování lidového umění v Uherské Skalici, vykazuje u většiny nových prací úpadek ornamentiky industrializované dekorativní tvorby slovenského lidu. Je zřejmě viděti, že tyto práce již nejsou vytvářeny, nýbrž chladně a bez pravého vědomého vkusu imitovány podle prací starších; ornament zde zhrubuje, koloritní smysl se stírá, a tak vzniká cosi, čeho nelze ani obchodně, ani řemeslně zužitkovati pro praktické potřeby, ani pietně ctíti jako rasové umění, neboť není zde již ani umění, ani neporušené lidovosti.

*Stopa 4. 6.*

## Brněnské výstavy

*M. Jiránek* v Klubu přátel umění. Klub přenesl většinu výstavy pražské z Topičova salonu i lze po minulém referátě říci pouze, že podává dobrý obraz o člověku, jehož osudem je zatím usilovně hledat; sebe posud nenašel.

*Z. Vorlová – Vlčková*, rovněž v Klubu, pořádá svou prvou soubornou výstavu. Neukazuje celého svého vývoje; prvé „mnichovské“ období z něho úplně škrtla a začala teprve obdobím ilustračním, od něhož pozvolna přecházela přes nesmělé krajinářské pokusy k směru úprkovskému. Jako ostrov tkví v té linii krátký návrat do Mnichova a navázání na bývalé počátky, ostrov zatím opuštěný.

Měl-li by znamenat přechod posledních let trvalé utkvění v Úprkovi, byl by jen její záhubou, neboť je v podstatě bytost jemnější, rafinovanější kultury, je robustnímu selskému životu krajně vzdálena a nikdy, nikdy s ním nesroste, nenajde v něm uměleckých podnětů. Na povrchu zůstane a bude v pravém slova smyslu etnografickou malířkou, ne umělkyní. Dál než k povrchu také posud ani v jediném obraze z celé slovácké epizody nedošla a i ten povrch (vyjma svítivost barevnou) nezmohla. Úprkovi je jeho lidový materiál spásou, protože je jen znásobením jeho vlastní osobnosti; vždy promítá vlastně sebe, svůj životní názor, svou náladu a nemůže chybit, protože instinkt mu nedá. Ale ona? Studuje, studuje, přizpůsobuje se a v nejlepším případě dochází jen relativního vnějškového zdaru, poněvadž života nepochopí ani neprožije.

Bylo by lépe, kdyby to vše zůstalo jen omylem, odbočkou, jež vyvrcholivši dvěma velkými oltářními obrazy skončí a odevzdá vlastním schopnostem jen to, co přece pozitivního bylo získáno: barevnou odvahou, energický, volný tah štětce a radost z velké plochy. Zejména krajinářství by tím získalo. Bylo nesmělé ještě v mořských studiích a tu našlo náhle prudší notu. (Břízy u plotu č. 41!) A jistě by rostlo i to ostatní, to pravé, její. A to je jednak v dekorativní kresbě, jednak v jemné, tlu-

mené intonaci umělých osvětlení ateliérových, jak o nich svědčí kytice chryzantém a zvláště tři akty z druhého mnichovského období. Ten rusovlasý je posud její vrchol a je čistý, teplý; radostně řeší lehké přelévání tělesného záření v atmosféru a její zase měkčení kontur; je harmonický, bezprostřední, je dobrý.

Výstava objevila novou místnost, galerii v přístavku Besedního domu, úzkou sice, a tedy nesnadno členitelnou, ale zato světlou. Připomíná výstavní verandu hodoňskou a je i analogicky upravena. Měla by být aspoň pro letní období využítkována, jeť mnohem výhodnější temných místností na Velkém náměstí.

*Ant. Slavíček* ovšem v ní pochodil špatně, jest přece jen malá a těsná pro jeho velké dílo. Ale směl být přece získán, kdežto jinak by byl Moravě zapadl několika časopiseckými články a poznámkami: i jsme vděční za krásné torzo.

*Moravskoslezská revue 20. 6.*

## Výstava obrazů Václava Jíchy

Krajinky V. Jíchy při nejběžnějším názoru mohou upoutati hotovostí akvarelistické techniky a potom jistou svěžestí, jež je dobrým použitím vlastních materiálových půvabů akvarelu. Ale uvažme potom celkové znaky této bohaté tvorby moravského učitele, i uvidíme, že V. Jícha chová k přírodě zcela konvenční, krajinářský poměr, přenesený prostě do akvarelové techniky. Jícha konstatuje v přírodě pouze surovou malebnost, kterou přenáší na papír, jak nejlépe dovede, nestaraje se o nic jiného než o podání malebných znaků, to jest jaksi amatérských, laických půvabů přírody. Jinak V. Jícha se dívá na přírodu celkem jen skrze obrazy (přibližně skrze obrazy Kalvodovy, Hudečkovy a Ullmannovy), a studujeme-li jeho akvarely, pozorujeme, že se již vlastně ani nedívá na přírodu, nýbrž pouze na své dílo, již předem determinované jeho možnostmi, jeho technikou, kolorismem a manufakturou; tak vidíme vznikat řady prací, ve kterých rozeznáváme dvě, nejvýš tři roviny, utvořené z nepatrných variant, které však ve svém součtu by nedaly ani samobytný styl, ani životní malířský názor, nýbrž sečetly by se ve dva nebo tři úhrnné, redukční akvarely.

Akvarely Jíchy přibližují se nejbližší k impresionismu, hlavně svým vytvářením ze skvrn, ve kterých však rozeznáváme pouhý akvarelistický vtíp a rozkládací koloristickou bravuru, nikoli však, jako u impresionismu, živou charakteristiku předmětu, jeho světelný stav, jeho hmotný pohyb atd. Neboť V. Jícha velmi zřídka dovede postavit svůj malovaný předmět jako něco reálného, masivního, samostatně existujícího v prostoru a zahaleného v atmosféře; jelikož je koloristou, ale koloristou nesystematickým, osvobozují se jeho barvy ze své poutanosti v charakterizační službě, neslučují se v celky, nesčítají se v úhrn předmětu, a stávajíce se samostatnými, existují jen jako volné, těkavé skvrny na úkor jasnosti, klidu a celosti obrazové plochy. A tak schází V. Jíchovi dvojí: buď domyslit svůj realismus, a pak ovšem ztratiti zálibu pro onu akvarelistickou pěknost a humornost, která ho vyznačuje,

anebo vésti k důsledkům svůj kolorismus, to jest učiti se seřad'ovati a podřad'ovati své barevné skvrny, aby se neutloukaly a nepřetahovaly, nýbrž skládaly součinně a harmonicky k čistému barevnému dojmu. Spojíme-li tři základní znaky, jež vyznačují V. Jíchovu tvorbu, to jest konvencionalismus, impresionismus a konečně kolorismus, obdržíme moderní povahu pilného samouka, který překonav těžký pro autodidakty boj o techniku, zastavil se na pokraji svého nitra, pro něž již nedovedl vytušiti a vypracovati základní osnovu opravdového malířského nazírání.

*Přehled 24. 6.*

### **33. výstava**

## **Spolku výtvarných umělců Mánes: Axel Gallén-Kallela. Eduard Munch**

Výstavě obrazů finského malíře Galléna-Kallely chybějí na prvním místě důvody, které by vysvětlily, proč je nám předváděno dílo cizího malíře, jenž umělecky nedosahuje úrovně u nás obvyklé, a na druhé straně není vyznačen tak odlišně a nacionálně, abychom z něho mohli činit závěry pro domácí, etnografický ráz a vnitřní stav finské kultury.

Ve svém časovém rozvoji maluje Gallén-Kallela nejprve drobné krajinky, potom větší kompozice, portréty, dekorativní freska a velké dekorativní kompozice; jeho vnitřní vývoj postupuje od drobné realistické faktury starší školy k vypjatému naturalismu, jenž uvolňuje jeho techniku, a odtud až k modernímu luminismu, který je zde nepřirozeně sepat se vznosným patosem dekorativního malování.

Krajinky staršího data jsou ve výhodě tím, že jsou úměrně malé v obsahu i přednesu, kdežto do novějších krajin Gallénových klade se honosný charakter moderní Alpinenkunst, jak ji vyznačuje koloritní apartnost, lživá plastická monumentalita a polodekorativní pojetí. Podobizny Gallénovy projevují autorův smysl pro realistické vyznačení předmětu, celkem dobře portréty a charakterizují své osoby věcně a suše; chladný ráz jejich popisnosti hledí Gallén korigovati někdy parádní iluminací a nejčastěji frivolní bravurou v situování portrétové hlavy uvnitř obrazového formátu, v němž malované osoby nejsou pevně uzavřeny, nýbrž opouštějí obrazovou plochu nějakým nedbalým pohybem nebo vykloněním z daného rámu.

Starší kompozice Kallelovy, zpracovávající látky nacionálně finské, jsou ve svých prostředcích naturalistické a komponovány příliš hybně a bez přehledné lineární i kolorické soustavy; novější kompozice zmocňují se látkově předmětů čistě dekorativních a honosí se největší vol-

ností techniky i západním modernismem, ale zneužitým, nedůvodným a vnějškovým. Například v obraze Koupel jsou dívčí těla pojata téměř impresionisticky, světelně, s reflexy, ve svobodném netrvajícím pohybu, a komponována zcela volně, kdežto pozadí je vypracováno skoro ornamentálně, dokonce s použitím dekoratérského zlata. Idealistické koncepce i dekorativní určení těchto posledních obrazů jsou takto naprosto absurdně slučovány s realistickými komponenty luministního impresionismu; avšak pravého luminismu zde vlastně není, neboť například stín zde není součinitelem, jehož barevný a intenzivní poměr k ozařujícímu světlu je konstantní na všech předmětech; těsně vedle stínu komplementárního stojí zde stín valérový apod. Ale na druhé straně není zde ani čisté dekorace, neboť dekorativní tendence Galléova je projevena jen jistou povrchní idealizací, nikoli stylizací, lineární i barevnou kompozicí, tektonikou a arabeskou.

Nepoměrně lepší částí přítomné výstavy je kóje Eduarda Muncha, v níž je vystaven vedle dvou olejů cyklus litografií Alfa a Omega, jehož obsahem je parafráze biblické legendy o prvních lidech, přebarvená strindbergovským literárním misogynstvím, líčící bestialitu ženského pohlaví a vypravující o vzniku lidí, že se zrodili jako bastardi ženy Omegy a cizoložných zvířat. Tato látka poskytla Munchovi pěkné kreslířské nápady, jichž napsání lehkou grafickou čarou zaznamenává symbolickou ideu beze všeho materiálního zatížení, totiž vyslovuje ji v její pomyslnosti, a nikoliv jako hmotný a viditelný fakt, jako alegorickou skutečnost, ve které věcný model teprve jistou rozumovou činností diváka, jistým postupem úvah nabývá alegorické, abstraktní, ideové platnosti. Tím získává Munch dvojí přednost: za prvé tyto kresby jsou vskutku myšlenkami, čistě duchovými rezultáty, netlumočenými skrze materiální fakt; a to jest kreslířsky vyjádřeno tím, že čára Munchova nevytváří předmět, nýbrž jeho značku, jeho představový obrazec. Za druhé Munch nevykládá svou ideu pomocí emblémů, prostřednictvím druhotných odznaků, jichž ideový význam je teprve asociovaný, nýbrž přímo a bezprostředně, samotnou čarou, jíž dává platnost psychologickou, významovou i symbolickou a již jediné, jejímuž tahu klidnému



nebo prudkému, mazlivému nebo křečovitému ponechává přesné vyjádření svých myšlenkových návrhů. Proto také symboly Munchovy mají tu neobvyklou přednost, že působí zcela citově a pouze na cit, a nikoliv, jak leží téměř všeobecně v povaze symbolu, racionalisticky a na činnost usuzovací. Kresebně je čára Munchova charakterizována tím, že je lehká a určitá, velice pohyblivá, letmá, a přece definitivní; dále je bohatá v akcentech a dovede charakterizovati přesně i obsažně. Jednotlivé listy mají dobrý grafický ráz a jmenovitě některé z nich (Omega a tygr, Omega s laní) působí velmi pěkně svými černobílými dispoziemi. Z obou olejů Munchových je lepší Park, nejlépe malovaný obraz z celé výstavy Mánesa, ačkoliv nedosahuje úrovně některých starších Munchových obrazů, jež byly před lety v Mánesu vystaveny.

*Přehled 30. 6.*

## Srbská žena

V ohledu historickém tato výstava, sestavená ze zásilek soukromých i majetků muzejních, poskytuje pěkný přehled po vyšivačském lidovém umění jihoslovanském od dob cara Lazara, kdy církevní umění podržovalo ještě zlidovělý byzantský styl, přes nejlepší lidové práce z počátku století devatenáctého až ku pracím moderní doby, které již signalizují úpadek lidového vkusu i stylu, patrně proto, že lidové umění se stává lidovým průmyslem.

Ze stanoviska folklorního vidíme zde v ornamentice kombinace motivů slovanských, stojících nejbližše slováckým stylizacím, s vlivy orientálními, které nabývají převahy, jmenovitě v době poslední, ve výrobě koberců, které již imitují koberce turecké; ráz stylizace je barbarštější než u západních Slovanů, celková záliba přepychovější, skvělejší a okázalejší, ornamentika je méně jemná, vědomé harmonizování barev ustupuje radosti z nevybíraného barevného efektu. Umělecká cena těchto vyšivačských prací je o nemnoho nižší než cena folklorních děl slováckých.

Pokud se však týče praktické ceny těchto lidových výšivek, vynořují se jisté pochybnosti: Jest pravda, že některé z vystavených tkanin jsou schopny běžného užitku jakožto látky bluzové a že některých výšivek je možno užítí k menším dekorativním předmětům, polštářkům, běhounům, bordurám etc. Ostatní práce však nikdy nemohou vyhovovati stylistickým podmínkám moderního interiéru i šacení; nelze jich ve větší míře užítí k dekorování, natož k praktické potřebě; neboť pro praktickou potřebu je zde naprostý nepoměr mezi nákladem výroby, a tedy i cenou, a mezi reálným efektem účelu a upotřebením. Zavlékání folkloru, a dokonce folkloru nepřírozeně a uměle pěstovaného na základě tradic již ztracených, do moderní praxe bytové a oblekové má v sobě cosi nenormálního a nezasluhuje doporučení. Moderní člověk vytváří své milieu na základě zcela jiných potřeb estetických i praktických než člověk lidový; nelze-li pak dnes důsledně se umístiti do

prostředí úplně národního, nelze stejně z lidového umění přijímati nic více než předměty drobné výzdoby, opatrně podřazované stylu moderního interiéru.

Tedy touto výstavkou vykonaly dámy z Ústředního spolku českých žen velmi pěkné dílo na poli slovansko-kulturním, avšak prospěch komerční nemůže a nemá býti roven onomu prospěchu kulturnímu.

*Ženská revue, červen–červenec*

# **Erotika v literatuře**

## *Rozbor psychologický*

Nedávný článek K. W. Goldschmidtův *Erotik in der Literatur* (v *Das literarische Echo*) upozorňuje na převahu erotických látek v literatuře a jmenovitě na výstřední pojmání látky v literatuře moderní. Co se týče tohoto posledního, předpokládejme, že volnější nebo poutanější erotický živel v literatuře není ničím jiným než zjevem svobodnější nebo tužší soudobé morálky, takže frivolnost stejně jako serafství je spíše zevní znak současných konvencí než vnitřním význakem literárního díla.

Při zběžném nazírání na erotický prvek v literatuře mohlo by se zdáti, že tento vniká do beletrie jako fyziologický projev autorův, z jeho pudových vztahů a z jeho osobní erotiky. Kdyby tomu tak bylo, museli bychom vždy nalézt poměr rovnosti mezi erotickou pohyblivostí života autorova a mezi intenzitou nebo extenzitou erotického živlu v jeho tvorbě. Spíše se však zdá, že zvýšený erotický život spisovatelů je zjevem podřadným, který vyplývá teprve podružně z jejich tvorby jednak jako setrvačný pohyb nitra, kteréžto jmenovitě u autorů citově tvořících nesnadno opouští asociační řetěz příbuzných funkcí (proto také úkaz cykličnosti hlavně u lyriků), a jednak jakožto usnadnění erotických úspěchů prostřednictvím slávy, jež vždy staví autorovu osobnost mimo nejužší konvence.

Připustíme-li, že autor má k erotice vztah pouze nebo převážně látkový a tvárný, pak musíme se pozastaviti nad úkazem, že literatura z naprosté většiny se zaměstnává vyjadřováním erotických afektů. Tato většina je tak absolutní, že vedla již k nepřirozenému závěru, že literatura není vlastně ničím jiným než rozšířením erotických funkcí. Kdyby tato věta vůbec platila, mohla by platiti pouze pro autory tvořící spontánně, z přebytku svého nitra, z bohatství svého smyslného života, a i zde tato pudovost je pochybná, neboť její účelnost není primární a bezprostřední, jako je účelnost všech pravých pudových projevů.

Zbývá tedy otázka, proč literatura je tak převážně opanována erotickými motivy. Dělíme-li veškerý životní úkony, a tedy i afekty podle jejich původu a cíle, dostaneme dvě skupiny: funkce, směřující k udržení a uplatnění jedince, a funkce, směřující k uchování rodu; afekty z druhé strany jsou erotické, a jak zřejmo, zabírají celou polovinu oblasti afektů. Afekty první skupiny jsou v podstatě ovšem stejně schopny státi se sdělitelnou, a tedy literární látkou jako afekty erotické; ale veškerým utvářením našeho žití a boje o život se podmínky života jedince stále víc a více specializují, zužují a omezují na pouhé skupiny jedinců. Životní zájmy udržujícího se nebo uplatňujícího individua pozbývají prvotní všeobecnosti, a tedy i širší sdělitelnosti; vedle specializace sociální přistupuje i rozlišování etické, vzdělanostní a filozofické. Jedinec, jenž se hmotně i mravně udržuje nebo uplatňuje a zvětšuje, přestává býti, jsa vyňat z veškerých životních podmínek, kterými je obklopen, něčím pochopitelným a sdělitelným, následkem toho je omezen ve své literární platnosti a uchyluje se do románu, kde se můžeme zajímati o jeho vývoj, jeho životní nazírání, jeho politické nebo sociální umístění, o jeho veškeré životní uplatňování v prostředí, ze kterého vznikl, které překonává anebo které představuje.

Naproti tomu afekty erotické mají platnost neomezenější a všeobecnější, obecně pochopitelnou a sdělitelnou; mimoto jsou vždy provázeny spojeneckou družinou afektů sebezachování a sebeuplatnění z kategorie vlastnictví, žádosti a osobní extenzivnosti, jsou též důsažnější a bohatší než jiné afekty samy o sobě.

Důvodnost erotiky v literatuře je nejvíce nasnadě u erotiky lyrické. Láska jakožto afekt za prvé dojemový, za druhé sentimentální a za třetí typicky sdílný jest nepoměrně více než jiné vášně, dokonce i více než cit příslušnosti ku přírodě, schopna, aby byla přeložena do rytmické řeči lyriků. Rytmus stává se věčnou metaforou tlukoucího srdce, jeho vlnění podržuje veškeru přechodnost, nestálost a prchavost erotických dojmů; rozsah lyrické básně zdá se ztělesňovati erotický okamžik, jenž netrvá, a evokační síla veršové formy jest ekvivalentem sugestivní síly, jakou má láska.

Složitější a zajímavější jsou tvárné vlastnosti, jimiž se erotika podává útvarům epickým, hlavně povídky a novele, a potom dramatickým. Uvažme epické i dramatické znaky erotiky: Láska je předně afekt excitativní; za druhé její sdružení s afekty sebeuplatnění staví ji přecháště do tragických kolizí s těmito afekty; za třetí již její základní znak dualismu, její rozložení po dvou jedincích z ní činí vášň sporovou; posléze proti jiným afektům excitativním, jako je například hněv nebo strach, nemá ve svém obsahu znaku náhodnosti, a proto je schopna býti tragickou vinou, jež vnitřně nesmí býti nahodilá. Erotický afekt jakožto vášň excitativní obsahuje v sobě možnost stupňového rozvíjení, růstu a literárního stupňování, bez níž nemohou býti vytvářeny uzavřené literární útvary, jako je povídka nebo drama. Tato gradace jakožto vázaná na cit trvalá, a nikoliv explozivní, jako je hněv, vytváří dějovou linii vzestupně, šikmo, a nikoliv výbušně kolmo, takže poskytuje možnost nejmělejšího vypracování dějové čáry. Jsou ovšem jiné gradace, konfliktní vášně, jako například ctižádost; avšak ctižádost opět není excitativní a její spory jsou podmíněny předběžným časovým trváním, což z ní činí vášň románovou, rozloženou po epizodách, soustředěnou hlavně ve svůj vývoj, zaujímající velikou časovou rozlohu. Naproti tomu erotický afekt, jenž slučuje sporovost s excitativností, vede poměrně velmi rychle ke konfliktu a tragickému pádu, takže je nad jiné schopný uměleckého provedení v kratších epických útvarech a v dramatech.

Dále sdružení afektu erotického, nad jiné složitějšího, sáhajícího od největší ctnosti k největším hříchům, od maxima utrpení k maximu rozkoše, s jinými vášněmi, o kterých již mluveno, připouští bohatší kombinace sporových součinitelů, nezvyklé srážky i tragiky a vždy nové dějové možnosti, kdežto jiné vášně mají nepoměrně nezměnitelnější vnitřní povahu, ustálenější zevní projevy a pevnější konfliktní protivy než láska. Konečně láska, jak řečeno, má proti přemnohým jiným vášním tu literární výhodu, že je tragickou vinou, a tedy jednou z nejtragičtějších vášní. Etické spory například jsou ovšem stejně tragickou vinou, ale nejsou zpravidla tak dramatické, tak jednací a hybné jako

spory erotické, jelikož nejsou opět excitativní, a vedle toho, nejsouce vášní, jsou méně dynamické a sdělitelné.

Tyto psychologické výklady je nutno omeziti především poznámkou, že nechtějí dokazovati nezpracovatelnost jiných než erotických afektů v literatuře, nýbrž pouze vysvětliti příčinu převahy erotických motivů v beletrii, a za druhé ujištěním, že nechtějí úplně vyjmouti psanou erotiku z vlastní citové oblasti autorovy; domníváme-li se však, že fyziologická dispozice spisovatelů není důstojným vysvětlením erotiky v literatuře, musíme se stavěti vůči otázce literárního erotismu přibližně na ta stanoviska, jež byla zaujata v tomto článku.

*Přehled 29. 7.*

## George Moor: Moderní malíři

Při zběžné přehlídce obsahu díla Moorova může se zdát, že Moore vystupuje zde jako kritický vykladač moderních malířů francouzských, jichž současníkem a zčásti osobním přítelem byl, hlavně Maneta, Mone-  
ta, Degase, Pissarra a Sisleye, z Angličanů Whistlera; ze starších malířů dotýká se jmenovitě Ingres a Corota. Avšak při zevrubnějším pročtení vidíme v něm na prvním místě Angličana plachého a rozumného, velmi opatrného v sympatiích, jenž mluví o moderním umění šilhaje na malíře renesanční a holandské a dokládaje: Což říkám, že Manet je tak veliký malíř jako Frans Hals? Whistler se sice nevyrovná zcela Velázquezovi, ale je něžnější. Opřen takto o galerie vysvětluje moderní malíře kousek po kousku, od obrazu k obrazu; má spolehlivou záruku ve svém důkladném vkusu rozpracovává své malíře po cípech, vykládaje krásu kosti kotníkové nebo dásenní na portrétu slečny Alexandrové od Whistlera nebo přednosti jisté podobizny od pana Sargenta, kterou by prý Duran nebo Gaplin namalovali hůře. Tedy jeho analýza zůstává pouze na prvním stupni jakožto rozbor a výklad jednoho hotového díla; mnohem nedostatečněji provádí Moore analýzu druhého stupně, rozbor a výklad úhrnného díla a celé životní tvorby; konečně analýza třetího stupně, sestupující ke kořenům vytváření, charakterizující podstatné pracovní prostředky, vykládající, ne jaké je dané dílo, nýbrž jak vzniklo, jakou metodou je uděláno a proč je takové, jaké právě jest, tedy analýza tohoto stupně, kritika nazírání a vytváření umělcova, schází u Moora úplně. Následkem toho neprovádí Moore také konečné syntetické závěry správné kritiky, nedostupuje k definicím, má dosti na volných, celkem žurnalistických výkladech umění. Jeho články jsou vlastně jen poznámkami, popisy, anekdotickými reminiscencemi, těkavými úvahami dobrého causeristického stylu; tomu všemu je pak dána jakási fejetonová forma, pohodlně čitelná pro čtenáře novin. Není po-



chyby, že Moore takto může prokazovati jisté dobré nižší služby umění, jmenovitě když útočí proti snižovatelům umění, proti Akademii a uměleckým školám, proti publiku, městským radním, překupníkům a mecenášům. Tyto kapitoly mohou míti i u nás jistou aktualitu pro laické čtenářstvo, ale naše kritická literatura touto knihou příliš obohacena není.

*Stopa 18. 9.*

## Miloš Jiránek: Josef Mánes

Jos. Mánesovi dostalo se v Čechách nejbohatší kritické literatury ze všech malířů. K obsáhlým monografiím od K. B. Mádl (u Topiče) a od M. Jiráňka (v knihovně Výtvarné zjevy) přistupuje nová biografická a kritická studie Jiráňkova ve Zlatorohu, opatřena pěkným výběrem reprodukováných prací. Biografická část je zpracována velice pečlivě a hlavně jmenného a detailního materiálu je zde naneseno tolik, že se pod ním ztrácí jednotná vývojová pragmatičnost dobrého životopisu. Takovéto akurátní sebrání historických faktů ovšem nesmí být podceňeno, jmenovitě tenkrát, je-li v těchto faktech se správným psychologickým aparátem vysledována vnitřní vývojová linie popisované osobnosti, kteroužto pěknou metodu podržuje druhá edice Zlatorohu, Jan Neruda od Arne Nováka. Avšak u Jiráňka je veškerý historický materiál celkem málo centralizován k životnímu středu osobnosti Mánesovy, takže ji spíše rozptyluje, než definuje a konstruuje. V kritické části podává Jiránek pěkné zařazení Jos. Mánesa, avšak nedovede při své klasifikaci sáhnouti k přímému kritickému výkladu; má-li určití nějaké dílo, činí tak prostřednictvím analogií, reminiscencí a přirovnání, a nikoliv, jak by bylo zajisté správnější, analýzou a konečným skladem jedinečných znaků určovaného díla. A tak shledáváme zde Mánesa srovnávaného s Manetem (str. 24), Corotem, Milletem a Chittussim (str. 25), Ingresem, Gassérianem, Tizianem (str. 26) a Michelangelem (str. 28), třebaže takováto srovnávací metoda může určití jen hrubé a velice volné obrysy, charakterizující jen přibližně a povšechně; jmenovitě výpočet malířů tak různých dobově, směrově i psychologicky musí nárys Jos. Mánesa jen roztrásti a rozložit do neurčita. Úhrnem řečeno, tato metoda, pohodlná a správná pro historika, poskytuje velmi málo kritikovi, v podstatě analytikovi, jenž ovšem vypracovává pozorování zcela jedinečná a nepřenosná. Ovšem převládá-li u M. Jiráňka metoda

historická, má potom tu výhodu, že knížka o Mánesovi podává zároveň zběžnou orientaci o Mánesově době a o širším stavu českého malířství od let čtyřicátých až do sedmdesátých.

*Stopa 18. 9.*

## Poznámky o Janošíkovi

Velmi neradi bychom se dotkli výhradního práva divadelního referenta udílet chválu a hanu, zvažovati charaktery a interpretace nebo pochvalovati scénickou výpravu u příležitosti premiéry, jejíž vysoká důležitost tkvěla aspoň v nadějích interesentů. Snad od nikoho druhého se nedalo dnes očekávati tak nové a životní obrození českého dramatu jako od J. Mahena; avšak premiéra přinesla zklamání a řadu zásadních poznámek, jež budiž dovoleno pronést jako samostatnou úvahu nemající ani uváděti v pochybnost, ani doplňovati vývoody páně referentovy.

\* \* \*

Janošík je nebo má býti typem hrdiny.

Veškero hrdinství můžeme zhruba rozdělit na dva druhy: na typ achillovský a typ gedeónský. Achilles má jedinou pohnutku svého jednání: svou sílu, svou vysokou vitalitu, svůj životní přebytek. Takovýto Achilles se stává hrdinou svlékaje ženské sukně; je k tomu predestinován a nemůže býti ničím jiným. Naproti tomu Gedeón se stává hrdinou pod nutkavým tlakem, třeba ze strachu, ze sebeobranu, z aktuálního vlastenectví nebo z božího rozkazu. Je to statečnost slabochů, šílenců nebo moralistů. Každý Gedeón v době míru může býti zahradníkem nebo knězem nebo privátníkem; ve svém koutě je to člověk bez expanze, nečinný, pokojný a nevýznamný, a teprve z nepřekonatelné nutnosti se stává hrdinou. Podívejme se, jak vzniká jeden takový Gedeón.

Děje se to v prvním aktě Janošíka. Matka budoucího hrdiny leží mrtva, patrně stržena nevolnickou prací; a zatímco seminarista Janošík stojí nad její mrtvolou, jeho otec je k smrti ubit od išpánů, protože nezaplátil pánům za synovy studie. Proč je nezaplátil? Protože nemohl robotiti na svém; a zatímco Janošík stojí nad umírajícím otcem, soudruh Ilčík ho volá na hory, na hory ke zbojníkům: pomstěme se pánům! A zatímco Janošík nechce, přichází Šandor s dráby, aby mladého seminaristu odvedl jako robotníka. Jakou ovčí by vlastně musel býti Janošík,

kdyby nyní nechytil tu otcovskou valašku! Smrt rodičů a ztráta vlastní svobody: to by přece stačilo pro nejvotivnějšího seminaristu, aby šel do hor.

Ale jak nelidský musil býti tento Janošík nucen k vlastnímu hrdinství! Skoro jako člověk, který stojí v hořícím domě a musí býti štulčován, aby vyskočil oknem. V tom je něco více než gedeónského.

\* \* \*

Zato však opravdovým hrdinou je Ilčík a škoda že se potom autorovi tak nadobro, tak nenávratně ztratil. Ilčík není veštván do hor; on po nich křičí z vlastního napětí, z hladové potřeby po volnosti, po akci a po mstách. Ilčík je iniciativní, miluje symbolické hory a jde do nich svobodně, aby se vyrovnal s osobní potřebou zabít několik těch pánů a aby dal průchod svým pohotovým silám, beztak zhnuseným rolniččením.

Ilčík je hrdina charakteru; Janošík je hrdinou z rozhodnutí.

Zkrátka při jiném průběhu věcí by se Ilčík stal tak jako tak zbojníkem, kdežto Janošík by zůstal páterem a nikdy by se mu ani nesnilo o veliké úloze, ku které byl zvolen.

\* \* \*

Tou velikou úlohou byl regiment nad horskými chlapci v aktě druhém, třetím a čtvrtém. Jak je jen možno, že se tento Janošík stal hejt-manem? Nejkrásnější atitudy páně Vojanovy nedovedly mu dodati skutečné autority; a přesto poslouchají ho takoví lidé jako tančící Hrajnoha, divoký Vlček nebo zamilovaný Haraba, jeden každý z těchto jedenácti pánů kamarádů veselejší, silnější a impulzivnější než Janošík. Tito chlapci jsou vlastně skvělí: tančí, zpívají a těší se ze své horské volnosti, jak dovedou; a takové lidi dovede Janošík držeti na uzdě pouhou mravní gramotností, ne silou, ne převahou štáv, ale pouhým seminaristickým „nezabiješ“; je to hrozné, zabíjí to celou tlupu zbojníků.

Neboť Janošík mezi ostatními není člověk vyšší, nýbrž složitější. Zatímco páni kamarádi jsou kompaktní ve své letoře a ustanovení ku zbojnické svobodě všemi svými schopnostmi, svou kyprostí, svým ve-

selím a svými instinkty, Janošík je komplexní; Janošík je loupežník, evangelík, mesiáš a jakýsi vegetarián zbojnickví se svým „nezabiješ“; je komplexní, tedy má kolize, a byl by tudíž vůbec špatným zbojníkem; a přesto avansoval na vůdce, následkem čeho?

Ještě něco: Horští chlapi mají své lásky, naivní, smyslné a lačné, zrozené volností a divočinou, kdežto Janošík vleče čtyřmi akty svou koženě rytířskou ctnost věrnosti vůči Ance, svou abstraktní lásku bez teploty, bez zbůje a bez zvýšené prudkosti.

\* \* \*

Avšak hledejme ještě jednou Janošíka v prvním aktě. Zděšenému obecnstvu se předvádějí nejkrutější hrůzy roboty. „Ubohý lid,“ cítí divák, „což nikdo nepříjde ho osvobodit?“ Přejde, a sice je to Janošík. Tak Janošík stává se hrdinou morálním, hrdinou z poslání. Jeho zbojnickví je úkolem, jeho horský pych je ideou.

V pátém aktě tento hrdina padá. Janošík sedí v krčmě, zpívá a potom je přemožen prostou přesilou. Zde je tragika: je to hrdina a je přemožen. Co nám je v tomto pádu hrdiny po jeho poslání, co po jeho ideji? Tragikou Janošíkovou jest, že nebyl tak silný, aby přemohl padesát hajduků.

Janošík nepadá tíhou svého úkolu a osudností své životní idey; nuže k čemu ji potom má a nač vlastně je mravním hrdinou?

Snad proto, aby pan Mahen tímto morálním posláním omluvil svého Janošíka za to, že byl zbojníkem? Stejně jako omlouval jeho útěk do hor, že se to stalo – ze sebeobrany, z nutnosti, z gedeónství.

Podobně bude někdo omlouvati Achilla, že bojoval před Trójou hlavně proto, aby hájil nerozlučitelnost manželství, nebo Rolanda tím, že zabíjeti Hispánce dělalo dobře jeho feudalismu a křesťanské potřebě viděti Maury jednou týdně v kostele.

\* \* \*

Pravý hrdina je ovšem neomluvitelný.

Zbojnickou potřebou Janošikovou není ani msta; on nejedná za sebe, za otce, za oko a za zub; on chce prostě pomáhat utlačenému lidu. Ale to není heroické, to je zcela abstraktní, téměř poslanecké.

Koncepcí Mahenova praví: Janošík není krásný, není veliký, není drahocenný sám o sobě; je nutno ho vsympatizovat obecnstvu a důrazně ho doporučit politicko-českoobratrským pudům naší vlasti.

Velkou mravní ideu může mít každý druhý člověk; velikého člověka dělá teprve veliká výkonnost. Mahenův Janošík je hrozně nevýkonný; se svou neplodností a se svou velikou ideou by se dnes neuplatnil ani v nejzanedbanější politické straně.

Ale zdá se, že historický Janošík se pramálo staral o své veliké poslání, neboť bez výčitek svědomí měl chuť odejít do Polska, a měl dobře: neboť v Polsku bylo tenkrát ještě více medvědů a ještě větší lesy.

\* \* \*

Mahenovo drama má dva póly: první akt, vznik Janošíka, a poslední obraz, Janošíkova smrt. V prvním aktu vzniká gedeónský hrdina, v posledním aktu umírá achillovský hrdina, historický Janošík; a mezi oběma póly je taková propast, že ji nedovedou překlenouti čtyři kompromisní akty. Morální hrdina prvního aktu a elementární hrdina posledního výstupu jsou dvě zcela různé osoby; druhý Janošík byl skvělou chvílí Vojanovou, který, zdálo se, že se teprve zdvihá po prvních čtyřech aktech.

Mahen ve svém dramatu autentického, historického Janošíka zdramatizoval, to jest zmoralizoval, to jest oddramatizoval.

Avšak přejděme k poslednímu obrazu janošíkovské scény. Janošík je odsouzen, stojí pod šibenicí a – tančí, zpívá, nechává si hrát k tanci. To je krásné, strašné, hrdinské. Janošík dostává kondicionální milost. „*Když jste si mne upekli,*“ zvolá, neboť byl předtím mučen ohněm, „*tedy si mne také snězte.*“

To je historický konec Janošíkův.

\* \* \*

A to jsou nejkrásnější slova z celého dramatu Mahenova. Janošík stojí před soudci, na popravišti, a mlčí. Je to horský sokol, kterého chytili; je vzdorovitý, plachý, nenávistný a strašně nedůvěřivý. Je to ušlechtilé divoké zvíře; nemlčí z hrdosti, nýbrž z tragické divokosti. Morální Janošík, Janošík Mahenův, mohl mluvit, mohl a měl hájit svou ideu ještě pod čakanem a mohl stavěti císaři regimenty; ale plachý, horský Janošík nemohl. Divoký Janošík nemůže mluvit, neboť je chycen, plachý Janošík nemůže nic chtít, neboť je chycen.

Divoký Janošík tančí pod šibenicí a zpívá. Proč tančí morální Janošík? Ten nemá proč tančiti, neboť nikdy nebyl tanečníkem, nezpíval, měl posláni, byl poslancem. Anebo proč netančil dříve, proč nezpíval vůbec? Proč netančil celý život na svých štíhlých nohou, proč nebylo jeho zbojnictví, jeho pych, jeho lesní království tancem mladých a triumfujících noh? Jak osudné nedorozumění! Tento tančící rek, tak poetický, tak krásný, tak mladý, byl zde udělán obětí jakési morálky!

Divoký Janošík nepřijímá milost. „*Když jste si mne upekli, tedy si mne snězte!*“ Tak končí svůj život: drsným a strašným vtipem; ještě před smrtí se tak ozve, s tragickým akcentem, humor mladého, výbojného, bezstarostného člověka.

\* \* \*

A takový humor byl nepochybně elementem celého Janošíkova života; v táboře horských chlapců jistě převládalo veliké spontánní veselí, neboť zde byla volnost, zde bylo mládí; byla zde hrubost výbuchů, veliké hry a heroické oddechy. Veškerá mladost a šťastnost byla jakoby ztělesněna v horských chlapcích, pro něž nebyla pouta morálky, společnosti, vlastnictví, povinnosti. Bylo to mladé, bezstarostné božství na horách, byla to veliká příroda na Ružomberku, složená z hor, svobody a lesních pánů kamarádů. Vášně, vzněty, pudy a pohyby, všechny funkce fyzického a dynamického člověka se zde rozvíjely ve vzácný div heroické mladosti. Jak poetická, jak tragická je tato legenda! Čtete jen, jak krásná je u Miloše Jiráka (v Dojmech a potulkách)! A konec této dru-



žiny, pád těchto volných energií, této heroické svobody a té mladé životní radosti, toť nejkrásnější a největší ze všech slovanských tragédií.

\* \* \*

U Mahena je to historie českého člověka, jeho morálky, jeho evangelictví a jeho mravního poslání; smutná historie se smutným koncem. Mahenův Janošík, jenž nechtěl nikoho zabít, zabil někoho lepšího, než byl sám: pravého Janošíka.

A nyní vychází ten Lžismerdis, ten nepravý Janošík; místo spontánní síly má mravní úkol, místo krve má červenou nit: českou morálku.

\* \* \*

Existuje cosi, jakýsi český démon nebo nějaká kletba. Představte si tu zcela zvláštní krutost: vyjmouti třeba z naší historie člověka a nacpat ho ideou, ideovostí, moralismem, ctností, politikou; ale běda, ten člověk byl doposud živý a umřel teprve při svém vycpávání. Ale není to krutost; je to tedy snad nedostatek hmatu pro život, pro teplotu, pro nevychladlé organismy? Je to jakýsi český démon (a nyní může následovat řada příkladů z včera a dnes).

Je to zvláštní, co se u nás podniká s historií: je to jakési revakcinování národních hrdinů ideovostí; a následkem tohoto vočkování se z nich všeobecně stávají jakási obětní, oltářní zvířata...

*Přehled 21. a 28. 10.*

# Biograf

Modernímu obecenstvu bylo dáno nové jeviště: světelný čtyřúhelník vržený na kolmou stěnu. V tomto čtyřúhelníku je uzavřen pohyb; lidé tam chodí a jednají, stromy se prohýbají větrem, zvířata se plíží nebo klusají a veškerá příroda živá i neživá se zde pohybuje všemi svými fyzickými úkony. Pohyby se seřazují v dramata nebo frašky; lidé se zde tragicky zmítají, prchají před někým nebo pronásledují někoho, vrhají se do vody, ze skal a do nebezpečí, bijí se o život, překonávají nejhrůzyplnější překážky, štvou se, vyhrávají nebo mrou. Milieu, to jest skutečnost; bambusové háje, města, hrady, moře a země, vše je zde fyzickou realitou se všemi nejhmotnějšími predikáty a sugestivními detaily kromě barvy. Kdo by mohl nevěřit v tuto skutečnost tak dokonale, tak bohatou a tak pohyblivou? A kdo vůbec nebude překvapován a přesvědčován optickou a sluchovou realitou budoucích zdokonalených kinematofonů, jež každý pohyb budou doprovázeti zvukem, každou ránu úderem a každé hnutí akustickým dokladem? Pak sugesce bude nepřekonatelná a iluze zcela úplná; hra stínů bude se zdát větší pravdou než hra skutečných, materiálních herců.

Neboť zatím druhý čtyřhran, staré hieratické jeviště, vyčerpává své poslední možnosti v prknech, plátně a kašírování. Skoro čtyři celá století se vyvíjí, uplatňuje a zdokonaluje to, co je zvané divadelní technikou; po čtyři století trvá zápas o realitu v jevišti nebo o iluzi v hledišti. Nyní během asi čtyř let biograf předhonil tato čtyři století a zmocnil se vsí reality, zmocnil se iluze, zmocnil se komiky i tragédie, zmocnil se forem, pohybů a dramatickosti forem i pohybů a budoucně i slov a hudby.

Není pochyby, divadlo má v kinema nového a velmi bezohledného konkurenta; svede snad již scéna rozhodující soutěžný zápas s projekčním aparátem? Sotva by mohlo dojít k tomuto příliš nerovnému zápasu; divadlo a kinema se mnohem spíše rozdělí nevyslovenou úmluvou o svá existenční práva. Stíny nikdy nebudou mít věčné lidské

srdce; stíny budou psát na plátno vždy jen vnější obrysy člověka a vnější ražbu tragik a osudů; nebudou cítiti, trpěti, milovati a míti vášně; stíny lidí nebudou dynamické, budou jen kinetické. Zato divadlo snad se omezí ve svém optickém realismu, ve své výpravné snaze; scéna se zjednoduší, zveličí a zpřísní, vše přespříliš viditelné ustoupí tomu, co je pouze cítitelné, a na této půdě bude vystupovati veliké vnitřní cítící nebo trpící lidství.

Zatím však biograf nastoupí cestu svých neomezených možností. Dokonalé kombinace filmů kladených přes sebe, retuše, obratné aranžování, rychlé výměny předmětů a scén odstraní hranici mezi fyzicky možným a nemožným. Pro kinema není nic nemožného. Zde se uvolňují neživé předměty, hýbají se a jednají; figurka nakreslená dětskou rukou oživne a běhá po světě; je stíhána osudem, žije třeba tragicky a umírá; lvové vyrazí ze své klece a pobíhají po městě; láhev může oživnouti, stát se člověkem nebo psem a opět zaniknouti ve světelném čtverci; anebo zde vystupují lidé a propadají nejstrašnějším nebo nejgrotesknějším osudům. Pro kinema neexistuje žádný přírodní zákon tíhy, pohybu, neprostupnosti a možnosti.

Nejpodivuhodnější však jest, že všechno, cokoliv se zde děje, vše absurdní, nemožné a nesmyslné je tuto viděti jako fyzickou a nepopíratelnou skutečnost, kontrolovanou očima a budoucně i sluchem. Nejvýstřednější dění se zde odehrává tak zevrubně a postupně, s takovým počtem věcných a určujících detailů, že žádná skepse není dosti předvídavá, aby se nepodivila, aby nebyla otřesena, aby nepocítila nejnesmyslnější moci nad touto rafinovanou a nesmyslnou realitou.

Zásobeno těmito všemi technickými možnostmi, plno naděje pro veškeru svou volnost a neomezenost čeká kinema na svého génia. Potom budeme viděti svrchovaně kruté a tragické příběhy, vysněné nejperverznější fantazií a realizované se satanskou přesností a zálibou; budeme pak zmítáni zcela novými děsy a nově silnými dojmy; veškerá krutost nejrafinovanější literatury bude předstížena nadskokem o celou realitu. Nebo se budeme dívati na nové zázraky, na novou magii překonávající všechny fyzické zákony, že žádná doba, ani ta nejdětin-

štější a nepověřčivější, nesnila nikdy o takových výstředních a krajních divech, jaké budeme viděti my; tak vznikne cosi, téměř moderní pohádka pro dospělé a zvrácené lidi. Budeme též viděti novou a nebývalou komiku, jíž bude možno posloužiti si vším nemožným a nevymyšlenějším. V budoucích kinematografech dožijeme se toho, že budou se před námi dítí téměř fyzicky bájky, jež kdysi byly jen fantasticky a nesmyslně vymyšleny. Bude možno, že bude pro nás mluvití neživý svět slova nikdy neslyšená. Tak bude moci vzniknouti zcela nová grotesknost: nejvýstřednější grotesknost akustická. Snad se dočkáme toho, že trhané růže budou křičeti, kameny budou zpívati, koně počnou kázati a lidé se ozývati nejkrásnějšími kornetovými hlasy. Co všechno je zde ještě možno? Neboť světelný projekční čtverec bioskopu má schopnost státi se nejen novou scénou, nýbrž i novým světem, neomezeným materiálními možnostmi a zákony tohoto světa.

Na prvním místě však má schopnost státi se půdou pro jistou novou fantazii neboli pro jisté nové umění, dočkáme-li se toho, že se bioskop bude jednou právem nazývati uměním.

*Stopa 4. 11.*

**1911**

## Sofokles: Oidipus

Max Reinhardt a zimní sezona: loni Zkročení zlé ženy jakožto vysoká novinka Berlína, letos Oidipus. O Shakespearově komedii mohu mluvit později; je to hlavně cirkus na tragické scéně. Letos však vytvořil Max Reinhardt vysokou tragédii na scéně cirku; Berlín je překvapen, císař spěchá dáti tomuto Sofoklovi dodatečné schválení a Reinhardt prý hodlá ve všech cirkusech Německa pohostinnu dávatí svého krále Oidipa.

Prostora cirku je jednoduše změněna v modifikovanou antickou scénu. Směrem k menažerii je postaveno monumentální sloupové průčelí se schodištěm; je to estráda pro herce, ozářená soustředěným světlem reflektorů. Dole, v manéži, hraje chór, osvětlený zelenavě, vystupující třemi spodními vchody naproti paláci. Kolem dokola je tma a obecnstvo.

Nejprve vyhrne se do arény chór tří set Thébanů, vrhají se na schodiště a lomí šesti sty rukou; tedy akcent je pro začátek příliš silný, a třebaže celý následující výstup nebo akt je tímto vysoko nadzdvížen, druhý a třetí ztrácejí veškerý zdvih a hrají se těžce a tupě. – V Thébách je mor. Thébané nyní prosí o pomoc a král Wegener slibuje usmířit hněv bohů. Za zvuků trub vrátí se poselství z Delf: je nutno potrestati vraha Láiova. Vystoupí nový chór: toť sto starců, kteří přicházejí sloním pochodem za zvuků vzdálené hudby; tento ošklivý balet sluje dramatickou stylizací a předvádí se ještě jednou hieratickým pochodem kněží; jsou to kruté chyby uprostřed monumentální koncepce královských herců. Tito, Oidipus i skvělá královna Tilly Durieux, jsou toho večera podivuhodní; již se izolují a vzpřimují z rámu dekorativní režie, již vystupují na výši koturnu. Uvažte, že hrají ve volném prostoru, že jsou viditelní ze všech stran, že musejí hráti pro všechny strany; jak tedy se musejí uvolniti ve své hře, jak se musejí vymknouti zplošťující snaze stylizační režie.

Ale to věděl i Reinhardt a jeho režie je tohoto dne méně malebná, méně dekorativní a plošná. Jelikož nemůže toto otevřené prostranství

vyplniti obrazově, musí je dramaticky oživit; ale teprve v závěru je Reinhardt takový, jaký je, je-li dobrý. Tento závěr je veliký: Zatímco uvnitř paláce se Iokasté vraždí a Oidipus si vypichuje oči, je scéna okamžik prázdná; náhle vyběhne z postranního východu nahý chlapec s hořící pochodní a běží úprkem přes manéž, přes schodiště do paláce. Dva ověňčení chlapci vyřítí se tryskem z nitra domu a utíkají ze schodů a pryč z arény. Z paláce vyjde služka a pláče na schodech. Století starci vyrazí na scénu a utíkají nahoru dovnitř domu; ale výkřik, a stoleté existence prchají divokým během pryč, a před nimi chór, a po nich zůstanou jen služky pod sloupením a sténají. Nyní veškerý chór se bázně schází a čeká v půlkruhu. Na osvětlenou rampu vystoupí král Oidipus, krev mu vytéká z očí, ještě mluví, ještě má co říci, pak jde do vyhnanství; padá, klopýtá, chór ustupuje, a nikdo nepodá ruky slepému králi Oidipovi.

Je to strašné, strašně tragické; ale je to jinak hrozné, než to asi bylo v posvátné hře řecké. Reinhardt a ještě více Wegener s Durieux tuto tragickou hru zmodernizovali, neboť jest to jejich právo; a naopak je snad možno říci, že je zde nedůsledností nebo slabostí Reinhardtovou, že se nakláněl ke kompromisu, že tu a tam archaizoval, váhal, přejímal antické motivy, stylizoval po řecku, stejně jako v Shakespearových hrách velmi často se obrací ke klaunským hercům staroanglickým nebo k italské staré commedia dell'arte.

*Přehled 27. 1.*

# Gerhart Hauptmann: Die Ratten

Krasy této kriminální tragikomedie, to jsou existence z Berlin-NO, z Landwehrstrasse a okolí, louskové<sup>29</sup>, polské služby, babky, policejní konfidenti, prostitutky a děti, třída lidí polo hladových nebo polo slušných, označených kriminálem, hanbou, nezaměstnaností a ulicí, usazených na periferii, kde je život velkého města už pomalejší, odtékající a sevřenější. Ale jsou zde ještě jiné krasy: ona generace, tvoří-li skutečně generaci, oni lidé, jichž mluvčím chce sám Hauptmann býti, kteří překonávajíce die Schiller-Goethisch-Weimarische Schule der Unnatur, abstraktní idealismus německého ducha, sonorní nečinnost nad nivó všedního života, obracejí se v umění, v etice a v socialismu k tomuto životu a k NO-člověku; tedy lidé, k jichž reprezentantu v tomto kuse, Erichu Spittovi, volá divadelní ředitel Hassenreuter, typ klasického idealismu: „Sie sind eine Ratte! Aber diese Ratten fangen unser herrliches geeinigtes Deutsches Reich zu unterminieren an. Sie betrügen uns um den Lohn unserer Mühe! Und im Garten der deutschen Kunst – Rattenplage! – fressen sie die Wurzeln des Baumes des Idealismus ab: sie wollen die Krone durchaus in den Dreck reißen.“

Nutno tedy říci: v tomto kuse pojednává se také o umění, a sice polemicky. Direktor Hassenreuter se posmívá mladému Spittovi, ukazuje mu na paní Johnovou, prostřednost samu: „Da kommt Ihre tragische Muse, Spitta.“ A paní Johnová se opravdu stane tragickou Múzou, a „berlínská tragikomedie“ poskytuje Hauptmannovi příležitost vyrovnati se s nepřáteli, kteří ho neohrožují, kazuistickou dialektikou ve prospěch svého realismu a trochu přetřásti dramaturgicko-literární otázky přímo na scéně.

---

<sup>29</sup> Pasáci. Pozn. red.



Děj je krátce tento: Paní Johnová, manželka políra, ujme se nemanželského dítěte Polky Piperkarcky a vydává je vůči svému manželu, který pracuje v Altoně, za své; rodinné štěstí u Johnů, avšak Piperkarcka žádá dítě zpět; Johnová, kombinovaná z klimaktéria, hysterie a lásky k dítěti, se nyní zmítá v úzkostech. Konečně bratr Johnové, Bruno Mechelke, odstraní Piperkarcku na sprévském kanále, podvod Johnové vyjde najevo a pološílená žena se vraždí skokem z okna. Tento kriminální děj je vypracován s naprostou obratností a rozvádí se hladce na zadní figury, pohyb je soustředěný a rychlý až na tragický, dusný vlek posledních aktů před katastrofou, postavy jsou plné a v životní velikosti, v charakteristice vesměs trochu karikované, dobře stojící na prknech, bohatě reliéfované. Statické, vedlejší postavy jsou nakresleny ve svém žánru přímo znamenitě, hlavně v prvních třech aktech, kdežto v posledních se nápadně zplošťují; dramatické, jednající postavy jsou mnohdy udělány z abstraktní německé psychologie. Rovněž dialog místy neteče, nýbrž je dělán; psán je ovšem v berlínském dialektu.

A což parola realismu, umístěná v této tragikomedii? Vizme ten kus, kterak byl sehrán, kterak dojímal, když se stal hmotnými postavami. Vizme jen, dovedou-li ti výborní herci, kteří se vysoce zasloužili o tuto hru, vyhrát, vyplniti, vyvýšiti živoucí tragiku posledních aktů. Ale ne; zatímco děj roste, lidé v něm klesají; jejich dialekt se stává méně výmluvným, jejich veškerá přirozenost nedovede vyjádřiti, co se děje, a bolest rozvinutá na této scéně nemá dosti akcentu, aby překonala vzdálenost mezi jevištěm a balkonem: v čemž je opravdu jistá parola proti realismu.

Jinak bylo hráno znamenitě. Reicher, Else Lehmann a Kurt Stieler zde vytvořili opravdu celé postavy, též ostatní, a je vskutku s podivením, na jaké věcné podrobnosti dovedli nezapomenouti herci i režie. Jak je přirozeno u Hauptmanna a v Lessing-Theater, bylo inscenování zcela minuciózní ve svém realismu. Lze ještě podotknouti, jaká škoda z toho vzniká; nejlépe vychovaný divák je zde vskutku do mrzutosti znepokojován tím, že zatímco obdivuje nějaký detail na scéně, nějakou vedlejší osobu, která zde samostatně jí, poklízí nebo se pro sebe za-

městnává, dějí se vedle toho současně na scéně vážné věci, o něž je přece nutno též se interesovati.

Budiž vzato na vědomí, že Lessing-Theater je klasickou scénou Ibse-  
nových kusů.

*Přehled 10. 2.*

## Tristan Bernard: Neznámý tanečník

Neznámý tanečník je veselohra slušného salonního žánru; tedy mírná kompromisní hra na dvou principech, na konvenční divadelní maše a na zálibě publika v zahradě francouzského espritu. Průběhem děje se dovídáme, že mladý krasořečník bez postavení jménem Henri Calvel okouzlí inkognito na plese bohatou dívku Bertu; že jeho přítel Barthazard za nějakou sumu, splatnou po svatbě, zprostředkuje bližší spojení, nalhává Bertinu otci, že Henri Calvel je bohatý obchodník; že ale Henri je zmítán mravními skrupulemi nad tímto podvodem, zruší své zasnoubení s Bertou a stane se prodavačem v obchodě s nábytkem; tam ho Berta najde, odpouští a smíruje se. Tato komická idea je vedena bez vší úsečnosti, je příliš hladká a nevypracovaná do konfliktních a dějových výšek; místo dialogem plyne děj konverzací a zbytečným hovořením a veseloherní mírka humoru je vkládána do těchto neužitečných řečí jako takzvané jiskření vtipu. Ovšem svrchu vypsaná dějová anekdota nevyplývá z dramatických povah, a poskytuje tedy málo charakterizačních prvků; zde nevystupuje nic lepšího než lidské průměry nebo žánrové figury a sám hrdina je sentimentální lenoch dokonale prázdný. Hrál se celkem salonně a hladce; p. Pražský (Henri Calvel) byl tuze táhlý a bez temperamentu, sl. Štěpničková pak sehrála Bertu tak, jak jen možno: jako dívku z dobré rodiny bez další zajímavosti. Ostatní (totiž pp. Hlavatý, Marek a Charvát) vypracovali své role se svou známou snahou po charakterizaci figur do groteskního humoru; trochu styl operety. Pan Zakopal charakterizuje jemněji, ale jen v nižších polohách; v afektu je falešný. Režie byla držena v kaširovaném realismu.

*Přehled 20. 10.*

## T. M. Plauta Menaechmové

Je ovšem snadno chváliti Plautovy Menaechmy nebo zálibně o nich mluvíti jako o tisíciletém, rozkošně veselém obrázku uchovaném z antiky. Ale největší chvála, kterou jim může dnešní člověk vzdáti, je, že dnes opět po stoletém rafinování divadelního vkusu, po všech senzitivních nebo mravních zálibách, po Ibsenovi, po Intimní scéně, post tot discrimina rerum<sup>30</sup> stáli jsme vůči jednoduché, klidné, přímočaré antické frašce ne jako cizí diváci, ne jako povýšení a přenešení účastníci; naopak nějaký vnitřní vývoj odtrhuje nás od dusných citových her starých teprve několik let (jako byla současně hraná Heyseova Dcera Semiramida) a představuje nás v nový poměr k prostotě staré hry Plautovy. Je přirozeno, že cítili-li jsme k ní vskutku živý vnitřní poměr, vyšel ten poměr z nás, z nějakého našeho ustrojení nebo sklonu, a že takový sklon snad znamená jednak jistou, třeba nevyslovenou opozici proti moderním dramatickým vymoženostem, jednak podstatnou zálibu nejenom v Plautovi, nýbrž ve všem, co je rovné, pravidelné a jasné až k jakési drsnosti.

První pohnutkou naší záliby v Plautovi je volnost a prostota hry. Akteři staví se předem na širokou orientační základnu: předstupují a jasně vykládají, kdo jsou, proč přišli a kam směřují. Každá osoba má hned od počátku daný jeden aktivní interest, jež během hry jednosměrně provádí; zde není obrátů vůle ani změn ani psychologického vývoje. Figury představují se široce, jsou typicky pojaté, generální a jednoduché; jejich typičnost pak je obdařuje maximem životního obsahu při nejmenším vynaložení charakterizačních detailů a osobních značek. Dialog postupuje metodou statického výkladu, totiž každá myšlenka je vyslovena jakoby monologicky, souvislým výkladem. Pro naše pojmání je v tomto dialogu málo dramatického pohybu, avšak pohyb je zde přenešen čistě do rytmu, do úměrného tempa, v jakém se střídají jednotlivé přednesy herců. Kompozice celého kusu je dána dokonale rozum-

---

<sup>30</sup> ... po tolika rozmanitých věcech (citát z Vergilia). Pozn. red.

ným členěním času; žádná scéna není příliš dlouhá a nic neuplývá příliš rychle; mezi časem a děním je zde přesná rovnováha. Retardační momenty jsou zde užity se zvláštní čistotou; nevydražďují totiž divákův interes o děj, nýbrž slouží rytmické dělbě času. To vše je možno nazvat divadelní moudrostí a učiniti z ní protivu k moderní divadelní vypočítavosti.

To tedy se týká jen dramatické formy, i jest ještě možno všimnouti si herecké formy Menaechmů. Hlavní představitelé zde znamenitě zdůraznili pantomimický princip divadelní hry, neboť sám text Plautův tomu chce. Tak hráno bylo širokými a výraznými gesty; veliké posunky herců, jejich masivní postoje, jejich rozložitě figurální pohyby, to vše tvořilo fyzickou deklamaci a naplňovalo prostor scény plastickým životem; herec hrál celým tělem, tak jako by se chtěl co nejvíce uplatniti v široké prostora scény, jako by ji chtěl změřiti svými gesty a sebe sama rozměrově zvětšiti expanzivností svých pohybů. Snad bude příležitostně možno vrátiti se na tomto místě poněkud obsírněji k otázce pantomimiky; zatím budiž řečeno, že vidíme u nás zřídka hru opticky tak bohatou a názornou a doslovně tak hereckou, jako bylo provedení Plautových Menaechmů. Uvažme jen, jak moderní konverzační veselohra nebo realistické drama herce omezuje ve volné a expresivní pantomimice; jak nastrkuje mu místo ní pouhé pohyby reflexivní, původní nebo charakterizující, zkrátka napodobivé; i můžeme pak poukázati na to, že moderní drama znamená úpadek po stránce výrazové pantomimiky, to jest po stránce staré herecké formy.

Menaechmové zdáli se u nás mnohým hrubou a neumělou fraškou. Měřítka hrubosti však sem vůbec nepatří, neboť je to osobně mravní, a tedy kolísavá míra; co se pak týče umělosti, předčí Menaechmové svou formovou dramatickou správností i klasické Shakespearovo zpracování téže látky v Komedii plné omylů.

*Umělecký měsíčník, prosinec*

**1912**

## Literární poznámky o lidskosti

Mezi všemi měřítky, jichž člověk užívá, vyznamenávají se jakousi původností a konkrétností míry odvozené z jeho těla nebo ze stálých veličin jeho života. Tyto jednotky vracejí se neustále a nemohou býti zatlačeny žádnou abstraktní vůlí ani pevným teoretickým systémem ani nějakým všeobecným předpisem. Podobný případ nalézáme také v užívání metod a měřítek literární kritiky.

Jakousi metrickou řadu měr v literární kritice podal rozum nakloněný pozitivním vědám a oddaný praktickému přemýšlení; tak vznikla porůznu kritika filologická, vývojově historická, biografická, psychologická a morální, dále logická nebo reálná kritika pravdy, kritika formy atd. Kromě těchto vědeckých systémů vystoupila v nedávné minulosti metoda typicky nesprávná, totiž kritika subjektivní, jež počala slovesné dílo měřiti nejasnými, složitými a kolísavými daty osobního dojmu nebo osobního citového charakteru, subjektivními impresemi, náladami a zálibami. Absurdnost tohoto kritického způsobu vysvítá už z našeho pojmu míry, jež pro nás znamená něco jednoduchého a neměnného, pevně určeného, trvalého a pokud možno všeobecného nebo zevšeobecnitelného. Avšak v našem nitru skutečně trvá jakási měrná hodnota relativně stálá a všeobecná; přestože je niterná, je pro nás veličinou objektivní; není výtvořem rozumu nebo poznání jako ony vědecké metody, nýbrž je spíše v nás dána. Jakožto míra je nutně neosobní a pokud možno obecná, totiž všelidsky platná, příkazná a věčná; to v krátkosti znamená, že je etická. Míra, kterou zde myslíme, je lidskost.

(Totiž dokonce ne lidskost ve smyslu humanitářském nebo morálním. Podle logického rozboru slova znamená lidskost to, co je význačně lidského v člověku a člověčenstvu; že pak toto význačně lidské je jistě rozsáhlejší a hlubší než pouhá pravidla mravní dobroty, je snad samozřejmo. České slovo lidskost je pozdní překlad latinského *humanitas*, jež původně znamenalo více než dobročinnou mravní *humanitu*; srv. starou příbuznost pojmů *humanitas*, *humanismus* nebo *humaniora*.

Ještě původněji humanitas musila znamenati to, co je význačně, tj. integrálně lidské. A k tomu původnímu významu vztahujeme nyní český pojem lidskost.)

Že tato míra je odvozena z člověka a ze života, vidíme z toho, že poslední měření člověka a jeho skutků, že poslední měření dějin provádíme jí. Ale uvažme náš obdiv k některému slovesnému dílu: svým rozumem nebo svou zkušeností poznáme a vyměříme jeho hloubku či pravdivost; svou radostí a zálibou, svým smyslem pro řád a harmonii vyměříme jeho krásu; svými živými city a svým zájmem poznáme jeho sílu; ale ještě něco v nás, jakási lidskost našeho nitra, bude spolu měřiti a poznávati a bude nám ukazatelem jeho velikosti.

Velikost nebo lidskost literárního díla jsou synonyma.

Čtu-li básnické dílo, jsem privátní poživatel; těším se, najdu-li tam uspokojení svých zvláštních zálib, tužeb nebo slabostí; cítím osobní radost nad slovesnými obsahy, které se mne, mne zvláště týkají; neboť jsem citlivý nebo jsem zvědavý nebo intimní, a dovedu být básníkovi vděčen za to, že mne utvrzuje, udržuje a jaksi specializuje v mé dotyčné životní zvláštnosti, v mém úzkém citovém nebo intelektuálním druhu. Ale nyní čtu druhou báseň, kterou nazývám dílem plným lidskosti; má osoba, vše přespříliš osobní a privátní mizí, neboť není zde voláno a není laskáno; tento druhý svět je tvrdší a vyšší než pohodlí mého nitra. Má osoba se zde ztrácí i se svou soukromou zkušeností, se svým intimním citem, se všemi svými životními zvláštnostmi; zůstávám tu jen jako člověk, jako jeden z lidí, jako jeden z těch všech, jichž životnost a lidskost je velebena v této básni. I cítím svou příslušnost k nim, neboť též oni jsou lidští, a ne osobní; odstředivý prvek puzený z centra celým způsobem svého života, vracím se k celku, přivtěluji se k němu a sbratřuji se s tisíci lidmi v duchu a pravdě této básně. A v tom je vyšší smysl lidskosti v literatuře.

\* \* \*

Zcela všeobecně lze říci, že předmětem literatury je člověk; proto každý nový literární směr proti starému zásadně proklamoval člověka



jako něco nového domnívaje se, že přišel na pravý způsob, jak lze člověka písmem vytvořit; s tím postavil se romantismus proti klasicismu, realismus proti romantismu atd. Především vidíme v tom ohledu realisty, školu reálné pravdy, kteroužto pravdu oni učinili zákonem, důvodem a cílem svého psaní. Pro tuto pravdu stalo se jejich metodou nevidět pro stromy les a místo předmětů vidět jen akcesoria; proto také namísto všeho lidského, namísto vší lidskosti dosadili život jednotlivce. Tak předvedli nám dřevorubce nebo tuláka nebo kohokoliv jiného, ukázali nám jeho zvláštní životní znaky, jeho specifickou člověčinu, vše, co je na něm příliš podmíněného a odlišného, vše, co je jeho a ne naše, a prohlásili: To je člověk, tak žije a takový jest. A my jsme cítili skutečně, že toto je také člověk, že i on patří mezi ostatní lidi. Ale nemohli jsme říci: ano, toto jest člověk, obraz člověka; nemohli jsme cítiti: já patřím k němu, my všichni patříme k němu a vyrovnáváme se mu, neboť něco v nás se snaží, abychom mu byli podobní. A toto by znamenalo lidskost. Sami realisté pociťovali nedostatečnost svého díla, a proto je hleděli vyztužit nějakými zákony: i našli si zákony psychologické, biologické, sociologické a všelijaké tendenční; ale to vše nejsou zákony, nýbrž jen rozumové předpoklady vytěžené z oblasti věd nebo z oboru politiky; a nyní nevím, jak zvlášť dokazovati nesmyslnost domnění, že by nějaká kladná věda nebo politický program nebo cokoliv jiného stejně vymyšleného mohlo skutečně obsáhnouti člověka, totiž jeho nitro, touhy, ctnosti a snahy, krátce jeho plnou lidskost. Tak chudý a nelidský je realismus v obou svých základech: ve svém poznání a ve svých ideách.

Podruhé lze mluvit o subjektivistním směru literatury, se kterým se setkáváme od romantismu až do takzvané dekadence, v níž se projevil nejbezuzdněji, s celou schválností a nepravostí. Tento směr vyznačil se řadou mravních horeček, z nichž první a ovšem velmi významná byla Sturm und Drang; docela na konci stojí, ostýchavý a vyrovnávající se, impresionistický senzitivismus, který prosakuje ještě valnou část soudobého písemnictví. V té době kdejaké divné já procitřovalo sebe samo ve své samotě, nalézalo v sobě nějaké jedinečnosti, něco, co nesdílí

s ostatním lidstvem nebo co je ve zvláštním odporu se světem; do literatury vniká záhadnost individua, taj lidského privatissima a konec konců i zvůle a přechodnost osobního života; neboť když už se stala tato subjektivnost zásadou, básníci vyhledávali ve své duši všemožné odchylky, nuance a abnormity, jen aby se osobně odlišili od obyčejnosti a obecnosti. Poprvé v bytí literatury setkáváme se zde s nervovostí a rovněž poprvé v básnictví propukají symptomaticky takzvané nemoci doby. Byly to opravdu nemoci, jakési kulturní epidemie nebo záchvaty modernosti, které se nevímjakým kontaktem šířily po světě, takže se najednou zdály být něčím všeobecným, jako například rozervanost, radost ze zla a jiné takové pocity. Připusťme, že tyto stavy byly všeobecné; ale za prvé byly všeobecné jen v jistých kulturních vrstvách a nikdy nezasáhly to, čemu říkáme člověčenstvo; za druhé zanikaly příliš záhy a byly zapomenuty, kdežto všechno, co je podstatně lidské, má ohromnou trvací schopnost a trvá přes věky, s jakýmsi podstatně lidským nárokem na věčnost. Podstatně lidské – se mění též jako všechno na světě; ale jeho znakem je relativní věčnost a nepřechodnost. Něco v nás se nemění přes celý náš individuální vývoj a přes naši měnící se zkušenost a životnost; něco v lidstvu se nemění přes proměnlivé zájmy tříd, dějiny myšlení a pohyblivou tvářnost kultury. K takovému způsobu trvání pak směřuje básnictví, jakož i každé jiné umění.

Při té příležitosti lze říci, že všelidskost, na kterou zde myslíme, má zajisté co nejméně společného s vládnoucím kulturním stavem a různými současnými kulturními obsahy, například se socialismem, s vědou, se společenským životem atd. V poslední historii písemnictví vidíme neustále, jak dychtivě se spisovatelé připojují k duchu doby, jak snadno a služebně poslouchají impulzů, které jim dává současná morálka, věda, politika, společnost a jiné veřejné faktory, jako by jejich práce teprve odtud měla dostati smysl a směr nebo jako by básnické umění mělo býti kronikou své doby a pouhým dokumentem pro budoucí historickou heuristiku; nebo jak sami vystupují jako hlasatelé nových takových názorů a hnutí. Zároveň pak vidíme, jak rychle tyto snahy přešly se svou dobou, jak jsou nám po nějaké době cizí a pře-

stávají se nás vnitřně týkati. Všeobecně je možno usouditi, že vývojová efemérnost a neslohovost novodobých literatur je způsobena právě tím, že básnictví stalo se úkazem přespříliš kulturním, časovým a hovícím době.

Chci ještě říci, že nemyslím, že by někdy literatura byla nebo vůbec mohla býti zcela nečasová a nikterak neurčená časem, místem a kulturou. Naopak, každé básnictví obsahuje ducha své doby, právě tak jako každý předmět zhotovený lidskou rukou má tvar a tíhu; tvar, kterým jej člověk vytrhl ze země a hmoty, a tíhu, která jej k zemi navrácí a táhne. Tak i v básnictví jako jakási tíha tkví určenost časová a místní; a básník, jehož úkolem je tvar, jehož povinností je krása, nepůsobí tím proti tíze; snad bez té tíhy by pro nás byly básně něčím vůbec nepochopitelným a mimolidským; proto básnictví, směřujíc k absolutní, totiž nepřechodné a zcela všeobecné lidskosti, k ní nikdy nemůže dojíti. A právě tato věčná nemožnost a neúkojnost, věčně neukončitelné směřování a napětí znamená něco podstatně lidského a je opět důkazem lidskosti, jež odevždy trvá v básnictví.

Po všech těch záporných příkladech je konečně zapotřebí viděti básně, jež pro nás platí jako díla plná lidskosti, i můžeme je rozlišiti na dvě skupiny: jednu tvoří Dostojevskij a ruský román; druhá skupina prostírá se přes tisíce let a můžeme z ní namátkou citovati antickou tragédii, hru alžbětinskou se Shakespearem, klasické drama francouzské, Schillera, Hebbela a mnoho jiných jmen, jež nám představují velmi různé stupně velikosti a chloubu nejrůznějších národů. Této druhé skupině dává se název klasicismu, který neznamená nic více než právě prázdné jméno.

Vše, co bylo řečeno proti literatuře realistické a subjektivní, časové i tendenční, lze opakovati proti Dostojevskému; lze nadarmo vypočítavati všechny jeho nedokonalosti, abychom pak nuceně přiznali, že přes ně, anebo snad v nich je veliký. Dílo toto uskutečňuje jakousi obludnou nemožnost; je to krajní abstractum in concreto; spojuje v sobě nevímjakou silou nejhrubší skutečnost s nejvyšším duchem, ale ne podřa-

zením skutečnosti duchu; obé stojí vedle sebe nebo se prostupuje, nespojitě, zlé a rozeklané. Ale přitom je to spojení, celek, systém v násilí.

Podobně složitý jako toto dílo jsem já, jeho čtenář: jsem především subjektem pozorujícím nebo takzvaným objektivním divákem; jsem subjektem soucítícím čili subjektivním účastníkem; za třetí jsem subjektem sebepozorujícím čili do jisté míry objektem pozorovaným. A to troje nacházíme jen u ruského románu. Jeho usilovná popisná realizace tvoří mimo mne, čtenáře, svět lidí, jež reálně poznávám; současně poznávám je do hloubky, pronikám je a rozeznávám jejich duši; v jejich povaze vidím kusy své povahy a v jejich životních zvláštностech prožívám své vlastní zvláštности a kusy svého životního obsahu. Čím hlouběji je poznávám, tím těsněji bych se měl na nich účastniti, až bych úplně splynul a ztotožnil se s jejich zájmy, city a životem; avšak toto splnutí zůstává ve mně jen jako snaha a vůbec se neprovádí, především proto, že je u mne vyvoláván moment souhlasu i odporu (kdežto v každé jiné literatuře jen souhlasu a shody), a za druhé proto, že autor přetahuje mé vcítění náhlou zpětnou realizací, která mé subjektivní účastenství zvrací zase v objektivní diváctví. Tím vzniká první rozdvojení: já a hrdina, oddělení od sebe a stojící k sobě v určitém poměru; já mám snahu ztotožniti se s ním, a protože nemohu, obrací se tato má snaha v citový vztah k němu: mám ho po lidsku rád, nebo s ním nesouhlasím. Dále prožívaje, jak řečeno, prudké sledy souhlasu nebo odporu a krize shody i neshody, mám příliš silně na vědomí své já odlišné od hrdiny, cítím je neustále a zabývám se jím; konečně, jak rovněž řečeno, prožívám v hrdinovi své vlastní životní zvláštности, své privátní vlastnosti nebo chyby; ale jakmile jsem z jeho sféry zpětnou realizací vytržen nebo od něj oddálen, zůstávají tyto mé zvláštности a chyby jako obnažené, jako prozrazené z nitra ven, jako mé a náležející mně. A toto je třetí moment, sebepozorování tak typické pro čtenáře ruského románu.

Nyní pointuji ještě jednou vše, z čeho pro mne ruský román pozůstává: reálná, ode mne oddělená, objektivní existence hrdiny nebo hrdinů a jejich života; krajně subjektivní soucítění v lidské lásce čili můj skutečný subjektivní život; konečně analytické sebepozorování čili

reálné a objektivní bytí mého já. Vše toto jest – ne napodobeno podle života; jsou to stavy skutečného života, životní fakta nebo žití samo. Kdyby bylo vůbec možno rozdělit svět na skutečný a fiktivní, na život a umění, patřilo by toto dílo spíše životu. Zde nic mne nepovznese nad život, abych ve výsosti uviděl výsost a svobodu člověka; zde plně tkvím ve skutečnosti, nedokonalý, nevysvobozený a pachtící se, nevyproštěn ze svých slabostí a starostí, neodpoután od svých chyb a nevybaven ze sebe sama.

Budiž, život; ale vizme, jak je ten život pln lidskosti. V tomto konkrétním světě dlí láska uprostřed nesouladu a prostupuje jej mravnost, odpuštění a boží náboženství. Mezi vším tím velikým a svatým vidíme velké lidské chápání. Život, který se nám zde otvírá, je život ctnostného pochopení člověka a jeho vezdejšího osudu. Toto chápání nazývám ctnostným, neboť žádná schopnost rozumu by na ně nestačila bez lásky a milosrdenství.

Skutečnost, do které mne ruský autor uvádí, je líčena v bídě a nedokonalosti, v trampotě a ponížení; a já, který se musím účastnit, nalézám totéž těžké a ubohé v sobě samotném; také já jsem nízký, ztrápený a plný neduhů. I trpím tím vším a toužím, abych se vysvobodil, abych se vykoupil ze své tísně a ošklivosti a povznese se nad sebe sama a svůj vlastní život; a toto vysvobození a vzejití nad sebe sama nalézám v soucitu se sebou, s ostatními členy románu a se vším lidským.

Nyní chci říci, že takový altruismus je citem izolujícím, neboť vždy jasně odděluje mé já od ostatních lidí, jež já miluji a chápu; za druhé však jako pocit mého já je negativní, neboť mne nabádá, abych se zmenšoval, jsa nedokonalý a ponížený, a abych se rozplynul v lidstvu svým chápáním a svým soucitem. A tento souladný směr k člověčenstvu, který ve mně je, znamená gravitaci k nejvyššímu možnému pomyslu umění: k člověkem zřízené a z člověka vzešlé harmonii světa.

\* \* \*

Po tomto příkladu ruského románu je nutno opakovati, že lidskost v literatuře neznamená nějakou dobrodějnou lidskost humanitní; její základní funkce lze rekapitulovati takto: Velké básně vymaňují mne z kruhu osobního já, rozšiřují mne do výše a vyzdvihují mne nad můj životní stav, nad můj podmíněný život nebo nade mne sama. Za druhé velké básně ruší mou individuálnost a osobní samotu, přibližují mne k všeobecnému lidství a spojují mne s veškerým kolektivem lidí pod jednotícím pomyslem všelidské výsosti a rovnosti. Za třetí tímto připojením a přiřazením kteréhokoliv já k lidskému celku směřují věčně k tomu, aby zřídily a daly lidskou, z bytí člověka stvořenou harmonii světa. Zde míním velké básně druhé skupiny, řekněme antickou tragédií.

Člověk spoutaný ve starostech a tísní života, podmíněný náhodou, okolím i zvykem, sklíčený svými chybami, nesvobodný a omezený, prožívá jen to, co se mu k prožití naskytne, a prožívá to tak, jak mu dovolují anebo káží dané okolnosti, jeho vlastní chyby nebo nedostatky jeho okolí; ale přitom jsou v něm stlačeny jiné možnosti a schopnosti nebo uzavřeny snahy a celé potenciální životy, jež mu skutečnost k prožití nedala. Proto velké básně postavují před něj obraz člověka svobodného, vyňatého z tísně a nutkavosti života, zbaveného chyb slabosti a ošklivosti, oslaveného a nepodmíněného; a člověk spoutaný, poznává v něm svůj obraz, poznává a požívá v něm svou vlastní neprožitou velikost, svobodu a nepodmíněnost i slávu. Anebo básník staví před nás člověka nebo hrdinu nebo boha stvořeného k obrazu a podobenství lidskému; je to člověk integrovaný, jehož vášně i snahy jsou pokud možno vysvobozeny z neúplnosti, nestálosti a podurčenosti života; tím vším je učiněn velikým nad naše rozměry; v něm jeví se zvýšená potenciálnost člověka, ode vší náhodnosti a rmutu očištěné bytí lidské a absolutní směry lidskosti vyzdvížené ze zmatku plného složek a relací. Veškeren tvor umění pak žádá na mně, poživateli umění, abych s ním splynul a vložil se do něj svým já, abych se s ním vnitřně ztotožnil. Když tedy se ztotožňuji s tímto svobodným a velikým, oprostuji se především a vykupuji se ze své osobní podmíněnosti, vztažnosti a tísně. Za druhé pak vkládaje se do větší lidské kvantity, než jsem já

sám, cítím tlak a touhu, abych svým nitrem zaujal a naplnil veškeru jeho velikost a vyrovnal se do jeho rozměrů; tak já expanzivně rostu a větším se a vyvyšuji se nad sebe sama. Za třetí pak prožívám něco, co je krásnější, úhrnnější a úplnější než má skutečnost; prožívám absolutní směry lidskosti čili integrální lidskou kvalitu; rozsah mého života se extenzivně šíří o neosobní, čistě nesobecké snahy, na kterých se účastním v této básni.

Vpravdě však neexistuje nad životem vysněná oblast, do které by básníci vkládali své pomysly o dokonalosti člověka, a ani takové pomysly neexistují. Básníci nemohou znáti žádného řádu mimo tento svět, kterýžto svět člověčenstvo od svého počátku celou svou činností technickou i duchovní předělává, mění a chce zlepšiti. Tak také básníci po svém mění a zdokonalují tento svět, jako by mu chtěli uložit novou, lidskou harmonii; proto také vybavují člověka z těsného tkaní života, vyjímají ho z podmínek relací a jiných takových nutkavých momentů skutečnosti; ale je to právě vyjímání a vybavování, tedy silné snažení a usilovná tendence k velikému, a nikoliv pouhý povzlet fantazie a krásné snění o nadpozemských končinách dokonalosti a velikosti. Literatura tohoto druhého způsobu nazývá se patetická a postrádá vší velikosti, o které mluvíme.

Velké básně, jež mne vyvyšují nade mne sama a přenášejí mne přes hranice osobního života, uvádějí mne také v určitý poměr ne k bližnímu nebo k druhým lidem, neboť neučí mne chápat a milovat je, nýbrž k celku lidí, k lidství samotnému. Má praktická existence, mé sebezachování a jeho všechny prostředky oddělují mne od lidstva a pudí mne z jeho celistvosti; můj odlišný charakter a všechny zvláštnosti mého života způsobují mou individuální samotu. Avšak stává se účastníkem velkých básní, směřuji svým úcastenstvím k jakémusi pomyslu lidství. V tomto pomyslu spojují se snahy jakoby všech lidí po výsosti a svobodě, slávě, kráse a dokonalosti člověka. Představme si ty snahy jako věčné a neukončitelné směřování k dalekému středu, v němž stojí ten dokonalý pruvzor člověka vykoupeného ze zmaru a nedokonalosti života; v tomto tíhnutí pak a směřování se já opět setkávám a spojuji

s celkem, jemuž jsem se odcizil jako ztracený atom. A v tomto souladném spojení je jakoby odlesk nebo podobenství té harmonie, k níž lidstvo směřuje od svého prvopočátku, ale k níž se nepřiblíží a nedojde až do svého konce, a nikdy dojít nemůže; neboť ve všem světovém i lidském řádu působí ne jedna síla, nýbrž dvojice sil: život a smrt, gravitace k slunci a gravitace do nicoty, touha po dokonalosti a zmar.

Řekl jsem, že druhé skupině se dává jméno klasicismu. Klasicismus obvykle znamená hladkost forem, úměrnost, pravidelnost a zevní dokonalost; podle toho tedy každý nový klasicismus by byl hnutím formalistním. Nejnovější literatuře, která nyní pomalu začíná vystřídávat realismus a básnictví subjektivní, se říká často novoklasicismus; tento název však je falešný, neboť nevím a nevěřím, že by smysl této literatury byl obsažen jen ve formalistních snahách; kdyby tomu tak bylo, pak by tato literatura nebyla vážnou snahou, nýbrž jen kulturní reakcí a článkem v dlouhé řadě přešlých a přechodných reakcí jiných.

*Umělecký měsíčník, leden a únor*



## **Růžena Svobodová: Posvátné jaro**

Přes usilovné slohové ladění nesvědčí přítomná kniha povídek o jednoduché a uzavřené básnické individualitě. Především vidíme zde mnohost literárních vlivů, kterou lze jen částečně vysvětliti dlouhým vývojem autorčiným; v podstatě však to jest literární eklektismus nebo přinejmenším velmi složitá literární filiace. Všechno nedávné i starší evropské psaní resumuje se v literárně kulturní stav; a z této jemné estetické literární kultury autorka tvoří, v ní je její zdroj a její inspirace. Tak vidíme zde vedle sebe romantismus a romantickou osudovost, realismus v lokalizaci i v pozorování, dále analytický psychologismus, místy slohové reflexy ruského románu a dekorativní estetický artismus, vše to zalito idealistickou, sladkou, nekompaktní, plynoucí prózou atributivního popisu.

Řekl jsem analytický psychologismus; ale je nutno říci, že tato analýza je umělá. Pravá analýza je metoda reálného a kauzálního poznání; zde však nejde ani o poznání, ani o kauzalitu, nýbrž jen a jen o ozdobný detail; o detail citů průvodních, o ornament afektů, o vlnění na povrchu, jež předstírá bohatost vnitřního dění; krátce celá tato analýza je veskrze jen umělý psychologický popis. Konečně i realismus, o kterém byla řeč, a sporadické rusismy vystupují tu jako dekorativní detaily, jako stylové zdobry ve skladbě slohu. Ve všem a všudy vidíme snahu po detailu, po drobné popisné kráse. Autorka ponořuje se do svých látek nebo se s nimi žensky mazlí; pořád a pořád v nich vynalézá nějaké podrobnosti, tu realistický fakt, tu citový tón, tady půvab syntaxe; jednou myšlenku, jednou sentiment, jednou nové adjektivum; a tak její řeč, neustále skládaná, souřazená a odstíňovaná, zde splňuje cokoliv jiného než základní básnickou funkci přímého výrazu.

Nyní jaké jsou dějové látky a hrdinové této knížky. Především schází jim domyšlenost a určitost typického; jsou to všeho všudy idealizované

příběhy skrovné invence. Zde stojí vedle sebe zevní idealizace látek, provedená prostředkem krásných detailů a slohové dekorace; dále vnější dramatizace dějů, provedená romantickými efekty, jako osudovostí, šílenstvím, tajemnými silami lidí atd.; konečně z realismu přejatá metoda nahradit děj psychologickým vývojem hrdin, provedená psychologickým popisem. A pod tím vším zevním je jenom kus nenové a nedůležité fabulace, jakási nedramatická dějová anekdota, polo reálně, polo ideálně utkaný, trochu akademicky vymyšlený tenoučkový příběh. Ovšem autorka někdy nechce tvořit děje, nýbrž typy, hlavně postavy nových žen: ale sférou lidského typu je vždy děj, ale jejím postavám schází figurální plnost, tíha, pohyblivost a samostatná síla; nedostává se jim věrohodnosti, života a opravdu i donošenosti, opravdu i hlubokého domyšlení, z něhož se rodí typ.

Způsob vypravování těchto povídek je podoben realistickému románu tím, že děj se trhá na kapitoly a odstavce, totiž rozkládá se na časově a prostorově oddělené kusy; tak děj se stává amorfním a nejednotným. Tento protiformální rozklad děje autorka provádí proto, aby učinila zadost své lživosti, a pak proto, aby si usnadnila dramatické pozdvižení látky; neboť dramatický moment je takto přenesen z celku, z děje, z obsahu do jednotlivých scén, do jejich aranžmá a pohnutosti. To znamená: děj sám je třeba docela bez síly a dramatičnosti, ale v afektových scénách je vydrážděn do umělé výše. Tato afektovost, nebo řekl bych efektivování děje, je jedním ze základních tvůrčích nedostatků této knihy. Podobně i hrdinové mají větší uměle danou efektivnost (výkonnost) než objektivně danou životní sílu; tak vzniká v ději špatný patos a porušení vši psychologické mechaniky. Zde je nutno všimnouti si dialogu jako dramatického činitele: nic není autorce tak cizí jako síla mluveného slova. Co se zde mluví, je zpravidla suše a falešně patetická abstraktní deklamace nebo kus citové dialektiky, jež je krajní měrou prosta vši sporové aktivity; ledaže se jí napomáhá náladovou situací, ledaže se prosytí stylistickou lyrikou. Ovšem dialog svou básnickou hodnotou leží mimo oblast, kde panuje estetická slovní ars.

Ale ještě zde v té knize zbývá umění popisu, velmi čistě předložené v povídce Pokojný dům, a ctnostná životní reflexe i rozumná radost ze života, naplňující tutéž povídku. Zde vydařilo se autorce něco skutečně milého a čistého; tyto stránky mají lahodu dobře chutnající: statika popisu a úvahy zde není rušena afektem, zde vládne klid, úměrnost a umírněnost; zde se nic neděje, nýbrž jenom žije; a právě tady, kde autorka jenom pozoruje a těší se z pěkných věcí, tedy kde její úkol je nejjednodušší, je nejpěknější část celé knihy.

*Umělecký měsíčník, leden*

## Úvaha korektivní

V poslední době mnoho se na různých místech mluví o takzvaném novém umění, že prý má výlučně zastávat jakési teorie nebo jistá abstraktní dogmata. Ve skutečnosti však veškeré poměry umělecké i literární nejsou zdaleka tak hotové, aby se mohlo s nějakým napřed vypracovaným úhrnem zásad přistoupiti k dílu a jenom pak v malém uplatňovati to, co bylo předem ve velkém vymyšleno. Jediná zdravá a možná cesta dnes je počínat od malého, od jednotlivých poznatků, a ponechat celou teorii budoucnosti, jež ji dodělá a zkonzumuje. Rozumnému a dobře smýšlejícímu člověku však bude jasno, že ve všech těch poznatcích je něco základně společného, co není teorií, nýbrž vnitřním směrem, a je-li vůbec tento směr schopný života, tedy že se kryje s něčím živým a duchovým, co je obsaženo v celém současném životě.

Stává se ovšem často, že nový směr zrovna se hlásící k životu předstupuje ihned s manifestem, ve kterém se rozvine celý morální program, vyznání víry i heslo boje. Těm však, kdo postrádají takového proklamovaného hesla v nynějších mladých snahách, je nutno říci: Každé krédo i heslo by bylo předbíráním a zužováním vývojové možnosti tohoto umění. Nejlepším znakem víry v životní schopnost nového umění je důvěra, že jeho pracovníci je budou stále rozšiřovati novými otázkami a poznatky a stále budou klásti jeho hranice jinam a dále; opravdu tedy nejedná se o shodu a vzorný souhlas v úzkém obvodu několika dogmatických idejí, nýbrž o stálý pohyb cestou poznatků. Mnohým se ovšem zdá, že tato poznávací snaha svědčí o jakémisi racionalismu, o neživotním a neradostném charakteru takzvané mladé generace umělců; přemnoží v tom vidí převahu teorie nad životem, nadvládu abstraktní úvahy nad konkrétním smyslem pro krásu, přirozenost a skutečnost. Ale metoda poznávací je pravým opakem pouhé teoretičnosti a abstraktní spekulativní úvahy: každé pravé poznání rodí se z konkrétního smyslu, z praktického přirozeného citu; jenže tento cit se podstatně vztahuje k jednoduchému, pozitivnímu a hlavně ovšem

k správnému. Právě a jasné poznávání pak vede samo sebou k teoretickému ovládnutí poznatků; tím tedy jest dán onen kritický živel v moderním umění, který je neprávem pokládán za všeobecnou spekulativnost, matematicnost nebo abstraktní dogmatiku nových snah v umění.

Naproti tomu jiní docela opačně soudí, že základem dnešního mladého umění je nezodpovědná divokost a senzacechtivé novotářství. Proti takovým usuzovatelům není ovšem jiného prostředku než čekat tak dlouho, až toto umění pro ně přestane být senzací a novotou, až si zvyknou na jeho existenci; teprve potom budou nuceni zaujmouti k němu vážné stanovisko ve smyslu odporu nebo shody. Ten však, kdo je poněkud informován o pohybu umění v 19. století a je schopen dívat se na věci pragmaticky, pozná snadno, že toto divoké a udivující umění naprosto se nezrodilo v jednom okamžiku a z jedné hlavy; jeho vývojové antecedence a dispozice zaujímají celé minulé století a cesta od nich není překotná, nýbrž postupná a nepřetržitá.

Má-li se tedy nové umění u nás žít, má-li opravdu žít a nésti v sobě další život, je nutno, aby postupovalo bez kvapu a anticipování cestou poznatků. Nyní však existuje u nás mnoho lidí, kteří buď ze zlé vůle, nebo někdy z nedorozumění předbíhají, totiž chopí se jednoho poznatku, najdou si na něj název, název nafouknou na teorii a z teorie udělají zbraň, kterou obrátí proti takzvanému novému umění; ještě častěji však nestarají se ani o poznatek, nýbrž chytí se jenom slova a kriticky jím argumentují. Tak vynořilo se v poslední době najednou mnoho názvů, jež nedělají nic více a nic méně, než že veřejnost dezorientují, kalí vodu a uměle vyvolávají strašidla teorií, dogmat a tendencí, což nejspíše je s to odepřít tomuto umění souvislost se širokým životem a učiniti z něj chimérickou záležitost několika zaujatých spekulativních mozků.

Ale u zodpovědné kritiky lze se jen diviti takové snaze býti co nejdříve hotov s nějakým pohyblivým úkazem, zbaviti se ho zařazením do těsných mezí názvu a vrhnouti na něj úzce koncipovanou teorii. Nekritické je pojmání dnešního umění jinak než jako předmět v pohybu;

nekritické je chtít zastavit cestu poznatků v některém bodě; nekritické a falešné je definovat, totiž ohraničovat nové hybné a rozmanité snahy výtvarné i literární zevně a nehledat vnitřní princip, příčinu toho, proč se tuto něco mění a chce se jinačit. Ale kritika, jež stojí mimo vývoj, nepracuje ani tak poznáním, jako pojmy. S pojmem se ovšem lehce bojuje, pojem lze přemáhat pojmy; ale živý úkaz, ne pouhý pojem, je nutno poznat, asimilovat a přemoci jenom vývojem. Pojmová kritika nemůže platně odmítat, oddiskutovat, odrezonovat nějaký úkaz vývoje, mimo nějž stojí; jenom ten, kdo nějakým úkazem sám projde a vlastním pohybem se dostane za něj dál, jej platně překonává.

V dnešním uměleckém snažení však nejde jenom o poznatky: poznatky koneckonců nejsou než fixní body na iracionální dráze. Především je tu pohyb, jenž není přímočarý, nýbrž elastický, vícerozměrný a široký; a všude dnes vidíme jeho vlnění, v literatuře, malířství, architektuře, hudbě atd. Je tu tedy pohyb, neklid a napětí; je tu vnitřní vzrušení, nějaký probuzený a dosti neurčitý cit, jež nelze nazvat: je to smysl pro jinakost, pro moderní nebo nové umění. Míru toho vzrušení, té potřeby změny můžeme poněkud zjišťovati; vidíme ji v takzvané výstřednosti moderního umění, v jeho prováděné krajnosti a nemírnosti; avšak jelikož je tu takové vzrušení a takový vzbuzený smysl, nelze dnes už nebo nelze dnes ještě klásti meze novému umění. Všechny pojmové hranice byly by falešné, neboť vyměří snad rozsah některých úkazů, ale nevymeží a neurčí vzrušení, jež je vyvolalo.

\* \* \*

Aby se vidělo, kam zachází snaha kritiky anticipovati v mladém hnutí uměleckém všeobecné teorie a programové abstrakce, stačí citovat řadu názvů, jež přišly v oběh u příležitosti posledních úkazů pohybu v umění. Jsou to jména jako expresionismus, novotradicionalismus, protitradicionalismus, novoprimitivismus, kubismus, tetraedrismus, cylindrismus, futurismus, novoklasicismus nebo novoidealismus atd., pod kterými snad máme si představovati samospasitelná dogmata stojící proti sobě v zásadních protikladech a absurdních sporech. Povrch-

nost takovéto terminologie je možno co nejprostěji ukázat: V moderním umění tkví jistá potřeba jednoduchosti; i byly různé projevy této potřeby hnedle pojmenovány novoprimitivismus, tradicionalismus nebo (při geometrickém zjednodušování) kubismus, tetraedrismus či cylindrismus, a zmatek je hotov; citová potřeba mizí pod bláznivými teoretickými hesly, kritika triumfuje nad zmateným babylonským uměním a publikum, chápajíc se nadhozených slov, užije jich pak jako potupy a nadávky.

Stačilo na tomto místě přinést Greca, a hnedle se mluvilo o grecké horečce, o kultu Greca, o greckém směru; byl citován Schiller, a soudilo se na kult Schillera, byl přinešen Paul Ernst, a hned se mluvilo o novoklasicismu a jeho formální dogmatice zanášené k nám do Čech. Jmenovitě německý novoklasicismus, hlavně Ernst, stal se najednou předmětem mnohých řečí, od nichž bylo lze zprvu čekat poznání tohoto nového úkazu literárního, jehož význam je nutno ještě nadále zdůrazňovati. Ale potom se začalo souditi, že na tomto místě projevuje se snaha zavádět Ernsta a německý novoklasicismus k nám jako stanovisko, jako program či dokonce jako směr; proto je nyní nutno opravit takové falešné domněnky.

Vedle svého návratu k minulým krásným kulturám, vedle svého racionalistického idealismu, vedle své formální pravidelnosti obsahuje novoklasicismus něco, co činí z něj symptom moderní literatury. Ernst ovšem je renesanční novelista a tragik v duchu antickém; Eulenberg a Vollmöler ovšem vracejí se k Schillerovi, jiní k Hebbelovi a tak dále. Ale v jejich návratech jsou čisté a symptomatické impulzy, jichž nelze ještě ohraničiti, neboť nelze ohraničiti a nějak nazvat modernost. Jistě kus moderního smyslu nalezneme v Ernstově formové ekonomii, jež zjednodušuje novelu i drama až na přímočarou a tvrdou konstrukci, v jisté jeho hranatosti, jež se podobá primitivní přísnosti formy; moderně cítíme i jeho suchost a jakýsi druh duchové reálnosti. Ale ani tyto prvky modernosti nemůžeme pokládati za jediné možné a samospasitelné; významné však je, že jsou, a je nutno mnohonásob se jimi zabývat. Ale ani Ernst ani novoklasicismus ani kterýkoliv jiný jedinec

nebo směr nemůže býti vyhlašován za konečnou stanici, do níž by se měl dnes stočiti celý pohyb umění. Klasická pravidelnost není to, co by ukojilo moderní smysl pro umění; a byť byla jistota klasické formy skutečnou jistotou, je přece příliš krátká pro neklidný cit, jenž vzrušuje střed našeho života potřebou nového umění.

Novoklasicismus je průvodním, jenže nazpátek zatočeným úkazem tohoto neklidu; proto místo vyšetřovati jeho konce a meze je lépe hledati jiné možnosti nové literatury a nalézati všude jisté stejnosměrné vzrušení, z něhož snad má a může skutečně vznikat nové umění.

*Umělecký měsíčník, březen*



## Henrik Ibsen: Stavitel Solness

Znovuvedení Ibsena na českou scénu není dnes naprostou novinkou; Ibsen je nyní autor u nás zdomácnělý, měl zde už svůj vliv, o kterém nelze zrovna nejpříznivěji mluvit, a dokonce existuje jakási obecná víra v Ibsena, kterou lze dnes vidět na píšící i nepíšící divadelní veřejnosti. Ale Ibsen zcela určitě není dnes definitivně určenou hodnotou; jistě ještě často bude nutno velmi vážně jej přetřásat a obracet, než najde se možnost znova se dohodnout o jeho skutečné ceně.

Proto není zde řeči o Ibsenovi, nýbrž jen a jen o Staviteli Solnessovi. Lidé se mnoho zaměstnávají tím, co Stavitel Solness znamená; připusťme třeba, že vlastní životopis v symbolickém rouše. Ale tento tajný smysl není to, co je zde nejprve vidět; hlavní, do očí bijící prostředky, jichž Ibsen tuto užil, jsou neurčitost, šerost, psychické napětí, alegorická významuplnost, fátum a tajemnost, vše to provedeno prostředím psychologismu a realistické plnosti. Tyto prostředky je nyní záhodno si uvědomit. Především co se týče psychické konstrukce postav: na jedné straně jsou tu lidské dokumenty vzaté ze života, řada psychologických úkazů, vratká senzibilita, nervózní spiritualismus lidské psýchy sub specie přezjemnělé psychognostiky z fin de siecle; tedy dále přepjaté nervové tkaní osob s náznakem hysterie, neustálé vlnění duševních stavů, jež beze všeho zřejmého vnitřního zapříčinění prchají a střídají se až k nesledovatelnosti; tedy úhrnem umělá psychologická psychičnost, zastupující dramatický subjektivismus, neboli jinak řečeno nitřnost psychologická místo nitřnosti citové. Za druhé pak je zde jako patetičtější živel duševnost tajná: sugestibilita, v jistém smyslu síly hypnotické, magičnost sdělné myšlenky atd., kde už počíná první metafyzický pomysl Ibsenův, fátum mravní a duševní. Ale nyní musíme postupovat zase od metafyziky dolů: od fáta, od démonismu a démonického determinismu, od tuchového světa přetéká temná významnost

zpět do jednotlivých projevů; všechna slova plní se hlubokým napětím tak, že v nich máme hledati jakési přenešené významy, něco zamlčeného a nevýslovného; v konfliktech, v protipostavení osob máme cítiti krize fáta, opozice nevědomého, dění něčeho nadsmyslného. A to děje se u všech osob zde vystupujících; tyto postavy jsou lidsky prázdné, jejich vnitřnost a hloubkovost je metafyzická. K tomu nyní připočtème jejich psychologické založení a realistickou výpravu děje, zálibu v detailech a popisných datech, celou tu vágní drobnokresbu a zevní realismus Ibsenovy tvorby: tato realita se tu spojuje s onou nadsmyslností; divák je drážděn detaily, jež zdají se tajuplnými náznaky, a všechno, co se tu předvádí, vypadá, spíše jako by něco skrývalo, než projevovalo; dramatický dojem z toho je dráždění nejistotou. Budiž dovoleno říci, že v tomto psaní mezi řádky, v tom rafinovaném mezislovním smyslu, v tom symbolickém realismu shledávám cosi krajně nesympatického. Není možno rozebírat zde příklady: stačí vzpomenouti si na poměr Solnessův k Hildě Wanglové, na tyto metafyzické zasnuby tak nerovné nejprostšímu citu lásky; na loutky paní Solnessové, jež také mají spodní význam; na nejmenší detaily, stejně jako na celý děj. Omezují se na to, že označují svůj dojem jako opak sympatie; dnes ještě není možno přesně si stanovit skutečný poměr k Ibsenovi, neboť Ibsen a ibsenismus zasahá značně hluboko do moderního života a je do něj mnohonásob vetkán, takže nelze ho prostě vyjmout a chtíti oddiskutovat.

Mluvíti o herecké stránce Ibsenova dramatu byla by dlouhá kapitola o význačně nepříznivém dojmu a jeho příčinách, kterou lze odložit na jinou příležitost.

*Česká revue, duben*

# František Václav Krejčí:

## Redakce

Sama o sobě není Krejčího Redakce více než skromná dramatická anekdota s funkcí satiry, držaná ve všech ohledech v míře malosti: malé a necenné jsou figury, s nimiž se hraje, malý a nicotný jest jejich smysl, pohyb a konec; celkem nejde tu o nic důležitého, neobjevuje se tu žádná skutečná cena a celá tato lidská malichernost předvádí se zde v rozkvyu od nízkého literárního žurnalismu k pivnímu maloměšťáctví, jež ovšem vítězí. Tu lze se diviti, proč veselohra je držena za tak nízký žánr, proč ztotožňuje se komika a nepatrnost, komedie a malichernost. Snad platí, že komedie ráda předvádí nízké, – ovšem nemusí; ale jistě neplatí, že komedie proto má býti malicherná a vulgární. V tomto případě autor sám nepovznosl se nad nedůležitost a všednost své látky, své neaktuální a malé satiry. Při tak nepatrných požadavcích, jaké autor na sebe kladl, je ovšem těžko mluvit o dramatické formě, o literárních prostředcích atd.; jistě však je dokonale zbytečno dramatizovat látku tak bezvýznamnou.

V kontextu nové české dramatické produkce je Krejčího Redakce (podobně jako Hilbertova Patrie) něčím více, totiž symptomem zmaličernování českého realismu. Krejčí přece patří k autorům, kteří vědomě a zásadně zahajovali směr realistického názoru u nás; a nyní opět a opět vychází z realismu pouhá žánrová figurální karikatura, a řekněme přímo, jakýsi vulgární druh veselohry stojící mezi charakterovou fraškou a běžnou společenskou komedií. I lze opakovat, že tento symptom označuje nepatrné požadavky, jež spisovatelé na sebe kladou.

*Česká revue, duben*

## Molièrův Misanthrop

Klasická hra Molièrova může nás dnes zajímat hlavně ze dvou hledisek: jak upravil se poměr moderního diváka k starému formálnímu klasicismu a jak mohou dnešní herci experimentovat s interpretační formou na staré hře. Především dojem dnešního diváka zůstane zcela střízlivý; dnes stěží jsme schopni vzruchu při této hře, jejíž barokní konvence jsou nám dosti cizí, jejíž forma, řeč a rytmus, rým a přednes nepůsobí na nás patosem, lyricky hudebně atd., nýbrž v čistém významu slova vázaně jako forma spoutaná do pravidel, pro naše pojetí nepohyblivá a příliš pregnantní. Jistě z dnešního hlediska trpíme zde nedostatkem vzruchu a pohybu; forma zcela uzavřená a ztužená brání nám vniknouti do tohoto dramatu, a tak, úhrnem řečeno, zůstáváme tu diváky jen intelektuálními.

Ale ovšem právě tento střízlivý poměr k Molièrovi vzbuzuje u nás živý zájem korektivní; totiž uznáváme zde veliké principy správnosti, jednoduchosti, stylu a formy; figury zde vystupují jako konstanty, nejsou nijak impresivní, vratké a lomené; amplituda povah je daleko větší než vlastní pohyb děje, takže zůstává zde vnitřní hloubka při malém zevním ruchu; a takových dramatických dokonalostí by bylo možno uvést bezpočtu. Takového druhu jsou úsudky a korektivy, jež můžeme vyvoditi z Molièrovy komedie; avšak ani ty nemohou nás k ní opravdu přiblížiti.

Co se pak týče poměru dnešního herce k provozování Molièra, tedy výsledek byl sice neuspokojivý, ale pro herce ne nepříznivý. Totiž hra dnešních herců nikterak nepodala dojem nesmíšený: v jejich hře byly archaizující podrobnosti, barokní přízdoby a okolky, a na druhé straně nedovedli zapřít naturalistickou tradici dnešního průměru opět hlavně v detailech, v mimice atd.; například moderní škola odnavykla je správné rytmické deklamaci verše, jež většinou lámali. Tedy vidíme úhrnem, že dnešním hercům je nepřístupna forma ve smyslu přísné stylové hry; jsou dnes na tom stupni, že nedovedou už hráti prostřed-

kem teatrálních konvencí starší školy, ani nevystačují s vládnoucím naturalismem, ani naštěstí nepodléhají formalismu nejmodernější německé scény. Tyto negativní vlastnosti, způsobující onen smíšený a složitý dojem, který vždy u nás míváme při moderním provedení klasických her, jsou samy o sobě dobrými předpoklady možné, vývinu schopné herecké formy.

*Česká revue, duben*

## Gerhart Hauptmann: Červený kohout

Hauptmannovy tragikomedie, jako Bobří kožich, Krysy a Červený kohout, typizují konec a meze důsledného realismu v dramatě: pro realismus důsledně pojatý nemůže existovati tragická idea, abstraktní tragika individua, vůbec čistý tragismus; místo tragických sil jsou brány v počet nahodilé osudy skutečnosti, jako nemoci, úkazy patologické a kriminální atd. Zde bylo by možno dokazovati absurdnost realistickeho názoru, jeho podstatně neumělecký, nebásnický směr a jeho tragickou nemohoucnost; ale zatím je nutno přiznati Hauptmannovi cenu praktické důslednosti a krajnosti. O něco dříve bylo by se mohlo mluvíti o Hauptmannově odvaze, s jakou vnucuje světu drsnost a krutost své jednosměrnosti; dnes však, zdá se, se v nás otřely hrany vnímavosti a indiferentní vkus naší doby toleruje tvrdost realismu stejně bez lásky, jako bez odporu. Sám realismus dnes snad už není aktuální; aktuální však je ona indifferencence vkusu, jež ovládá scénu i divadelní veřejnost. Tato indifferencence ovšem nemůže být trvalá a musí dohledně skončit rozhodnutím, dnes jistě neurčitelným; neboť tato šířka vkusu je zároveň nejistotou, jež je povrchním a vágním interim<sup>31</sup> před zcela novými uměleckými činy.

*Česká revue, duben*

---

<sup>31</sup> Dočasné řešení, meziobdobí. Pozn. red.

## Antologie de L'Effort

V Poitiers vyšla letos antologie moderních básníků francouzských sešskupených kolem revuí L'Effort a Vers et prose (Paul Fort, Henri Franck aj.) a známých i z Mercure de France. Tato antologie vysloveně nechce býti projevem školy nebo stanovením směru; přesto však nalézáme tu široké směrové momenty, jako dekurz ze symbolismu souhlasný i reaktivní, vliv Verhaerena a Whitmana, určité tendence prozodické atd. Básníci zde zastoupení jsou známých a uznaných jmen, mezi nimi Paul Fort, Georges Duhamel, Ch. Vildrac, H. Ghéon, H. Franck a jiní, v překladu pak Walt Whitman.

U všech těchto přechází obrazný a pasionální charakter symbolismu v nový tón; řečí, jež zůstává systémem nuancí, vyslovují sentiment, přírodu a intimní duševní okruh; vyjadřují jemné psychické vztahy a vágní plynulá data duše čistě a vnitřně prožívaná. Tak utkvívá v jejich verších charakter něžnosti, čistoty a ztišení. Ve smyslu francouzském zůstávají senzualisty, ale jejich smysly se spiritualizují a zjemňují do té míry, že jejich prochvění a citlivost přijímá povahu vlastního duchového tkaní, pasivního a plynulého života duše. Podle toho jest nejvnitřnějším programem jejich díla psychičnost, imateriální subjektivita a čistá citovost široce se chvějící ve zbožňovaném světě smyslů, totiž v přírodě a v intimitě.

Pokud tedy jde jenom o přírodu a intimní prostředí viděné citem, zůstává tu stará symbolistická slabost nálad; jenže nálady oplývají tu přemírou lahody, pasivity a jemnosti, duch je tu zženštilý a poetický, uchýlený v jakousi melancholickou arkadičnost. Je tu ticho a sladko pod vládou křehké, nepohyblivé a nevzrušené, úměrné a ideální harmonie. Zdá se, jako by tito básníci docela se vymanili z prudšího vzruchu a tlaku, jež nalézáme v moderním životě; jejich duch už se nestýká s tímto světem změn, ve kterém prudce vznikají zájmy a zkušenosti i jistá naivita i přímočarost a zostřené city, drsné ve své komplexitě a nehotovosti; kde silnější proudění vyrývá i kal, i disonanci, i divnou

variabilitu představ krásy. Vlastně nalézáme u nich vlekoucí se eklektismus, jenž nabývá citové povahy, tedy řekněme idealistický senzitivismus eklekticky založený. Jejich city nevzrušují se na obsazích nového života, jsouce naopak spíše utrpením nebo sněním v lenošce.

Z tohoto nárysu vyčnívá ovšem Walt Whitman, americký občanský liberál a kosmopolita, jenž necítí už takové intimity a detailních vztahů k přírodě; jeho cit táhne se na veškerý politický a přírodní svět a jeho dílo je veliké sčítání, hromadění a tvoření univerzálních sum, jež mají představovati úhrn světa. Nelze tu o něm ovšem podrobněji mluvit; ale jeho řekl bych kosmosociální koncepce světa, jeho chuť velkých soujezmů života má v sobě něco moderně platného a radikálně postaveného proti všemu intimnímu a eklektickému pojmání poezie. V jiném smyslu odlišuje se od onoho průměru Georges Duhamel, nejlepší mezi všemi, a Henri Ghéon; u těchto ostřeji vystupují nové představy a vyvinuje se větší rozkvy, mnohost i prudkost citění, jež u Ghéona se stupňuje až k paroxystickému ostří. Ale tato prudkost, či spíše prudkost předpokládatelná v moderní poezii nepodobá se už nervóznímu vydráždění předminulé epochy; spíše by se mohlo mluvit o jakémsi dychtění, o citu novosti, o prudkém vyrovnávání nových představ s novým životem. Tato předpokládatelná prudkost ovšem velice pozměňuje tiché lyrické oddání se sobě a sebeúkoj líbezných snů; obrazně řečeno, horizontální vlny citění přenášejí se v kolmý vzruch, v němž vybějí se vnitřní síla neodvisleji a abstraktněji.

Není jistě nutno charakterizovati básníky z L'Effort do podrobností. Zbývá zde ještě, byť nelze tu mluvit zrovna o škole nebo směru, vládnoucí snaha o netradiční, novým básnickým obsahům přizpůsobenou prozódii. Zřejmou většinou lze tu zjistiti víceméně přesně stanovený odpor k mechanickému pojetí verše. Mechanickou prozodií rozumím veškeru stavbu verše pod jediným zákonem symetrie, pravidelného sledu a konstantní míry. Mechanický je rytmus měřený početně a veškerý numerický zákon uvnitř metriky, jakož i užití rýmu ve smyslu



jiném než vokálním.<sup>32</sup> Mechanická forma nutně se představuje jako jednotný tvar definitivní, neplynulý a určitě končitý, jako lešení slov nebo jako pevné hranice psychického obsahu. Proto báseň rozvíjí se přímočaře, jednosměrně a neměnně ke konečné pointě, k integrálnímu závěru, jenž v sobě zjednoduší a zavře smysl básně jako v abstraktní formuli (sonet). Moderní duch devatenáctého století neustále rozkládal tuto racionalistickou formu dvojím směrem: k volnosti (Baudelaire, Básně v próze; volný verš až po Duhamel-Vildracovu vokální organizaci; „beztvarý“ verš futuristů, Marinettiho) a k hudebnosti (hlavně Poe, jenž zastihuje mnohé; konečně Stefana Georga aj. systematika libozvuku). Obojí směr se spojuje a prokládá i jinými motivy, i lze nalézt v 19. století jakýsi nový vývoj a široký pohyb prozódie. Právě tyto snahy jsou bohatě doloženy v Anthologii de L'Effort.

Zde je skoro ve výtažku celá stupnice prozodických názorů, od veršů Whitmanových, jež jsou prózou dělenou prostě v kusy nebo ve shluky představ, až po pravidelný verš; mezi těmito krajnostmi rýmuje Paul Fort prózu, aby ji sladce prozvučel; Duhamel, teoretik volného verše, komponuje zvukové rytmy a organizuje volný verš stroficky; Henri Franck počíná od asonance volný verš rýmovati a Henri Ghéon používá směle i časoměrných motivů. Většinou je tu plynulý volný verš, měkký a zvučivý. Ale jeho hudba je neutrální, je to jakoby vlnění na jednom místě; nic nevystupuje ani nevyráží ven z neutrality tohoto rytmu či z jeho sentimentální nivelizace.

Ale není nutno pojímati otázku prozódie tak technicky. Lze si představit, že verše jsou jako systém představ a citů, pro něž není zákonů pravidel; pak tyto vzrušené city hledají si podmínky, v nichž by se vyslovily: hledají si rytmy, tóny a časovou míru. Ale není nutno, aby tyto rytmy byly lahodné a úměrné, aby tóny byly líbezné a veškerá mí-

---

<sup>32</sup> Tak strofické užití rýmu (obkročného atd.) v umělých formách běře mu (asonanční) zvuk a dělá z něj pouhé kompoziční nebo rytmické členítko. I pravidelný sled rýmů a a b b obrací rýmy ve faktor pravidelnosti, tedy v numerický rytmus nebo v rytmickou mechaniku v neprospěch jejich původní neměřitelné a nemetrické funkce tónové.

ra pravidelná. Je možno mysliti si verše skřípavé a drsné, podobné drsnostem současného citění,<sup>33</sup> právě tak dobře jako sladké a nebeské; možností je bezpočtu, nejsou-li tóny veršů vázány jakoukoliv zevní pravidelností. Při vzniku tónů nepadají na váhu rozdíly mezi rýmem štěpným a nečistým, asonancí a pouhým zvukovým reflexem; ba i zvukové difference mohou býti podkladem rýmů právě tak jako shoda zvuků. Cílem této zvukové organizace není však ani neutrální libozvuk, ani takřečená zvukomalba. Krátce lze si mysliti místo mechanické pravidelnosti volnou a proměnlivou soustavu zvuků, přízvuků a délek, takže takzvaný volný verš je volný i v rytmu, i v rýmovní konsonanci. Ale je nutno říci, že nejedná se vůbec o hudebnost veršů samu o sobě; mnohem spíše city a představy jako krajní proměnlivost a heterogenita rozkládají se takto v přízvuky, délky a tóny, že se pozdvihují, přerývají a mění, a zkrátka že používají všech myslitelných druhů přízvuku, rýmu i délky nikoliv pod zákonem pravidelnosti, nýbrž pod zákonem změny (a ovšem pod nátlakem intenzity výrazu). Podle toho lze si představit (z fonetického stanoviska) jakousi volnou prozódii, jež v podstatě je systémem zvukových změn (totiž všemožných prvků rytmických, tónů a délek) a v níž i veškerá následnost je řízena principem změny a stálého pohybu; neboť změna je jediný princip, který se nemůže státi principem mechanické pravidelnosti. Cíl této plné volnosti a pohyblivosti je ryze formální, totiž konstruktivní cestou organizovaná forma.

Myslitelnost takovéto prozodie dokazuje především všeobecná nechuť k mechanickému nebo (což je totéž) statickému verši; i lze tu ještě jednou historicky poukázati k rozkladu a uvolnění veršové mechaniky

---

<sup>33</sup> Theodor Däubler: Das Nordlicht. Např. 2, Sahara, Das Ra-Drama: Der äthiopische Totentanz:

Des Klobens schwammige Substanzen,  
durch Zwergtracht in Betracht gebracht,  
die Bauchfracht und der Buckelranzen,  
verdrehten sich ganz ungeschlacht, atd.  
Das Lumpige in Weltdurchsuchern,  
verschrumpfter Seelen Brunstkatarrh, atd.

v minulém století. Z tohoto skutečného stavu je možno vysouditi, že nová doba odcizuje se statickému ideálu klasické syntézy i po stránce veršové formy; že v představách krásy dostavilo se uvolnění neboli pohyb, jehož fáze a obměny vidíme v nejrůznějších, a jak se často zdá, i kontrárních snahách a směrech. (Odlišovati tyto směry definitivně od sebe je rozumovým zjednodušováním, jež je ovšem nejpřirozenější činností lidské mysli; ale spíše lze v nich viděti fluxi a proměnlivou souvislost.) Dále spíše předpokládati než vysouditi lze citový charakter doby nepříznivý veškeré neutralitě a nečinné lahodné nivelizaci; tedy je možno předpokládati zálibu pro ostrý, prudký výraz, pro intenzitu všech kvalit a pro dynamické pojetí.

Tyto předpoklady nejsou ovšem jen formální a mohou zasahovati hluboko do samotného pojmání poezie. Princip změny a pohybu bylo by možno v důsledcích obrátiti proti všem veršům tematickým, básněným na jednu myšlenku, na jeden citový motiv, nebo stavěným k integrální pointě. Neboť tyto verše nejsou v pohybu, nýbrž rozvíjejí se vedle sebe jednosměrně a končitě; jsou vlastně jen vyvinutím jednoho jednotkového motivu, řekněme jedné v sobě uzavřené melodie. Proti tomu lze si představití básně ve smyslu symfonickém; řada motivů (v předpokladu nekonečná) rozvíjí se v sobě i případně proti sobě a prostupuje se volně ve sledu změn; to znamená, že s volným veršem dostavuje se i volná látka veršová. Tuto látku je možno představití si asi jako psychický totál, totiž jako teoreticky nespočítatelný a neomezitelný úhrn představ a citových zkušeností jednoho oboru. Je možno domnívati se, že jeden individuální zážitek vůbec nestačí a nedosahuje k vytvoření uměleckého díla; proto už dávno mluví se o nutné syntéze v umění, ale tato syntéza je obvykle, jak se zdá, pojmána jako intelektuální esence citových zážitků.<sup>34</sup> S nějakými podobnými esencemi však ve skutečnosti lidské cítění nepracuje. Náš vnitřní život je sčítání nového se zažitým a přítomného se vzpomínkou; ale toto sčítání není kvantitativní, nýbrž kvalitativní a ta-

---

<sup>34</sup> Tak i v takzvaném novoklasicismu.

kové kvalitativní neurčité sumy lze třeba z nedostatku lepšího slova jmenovati duševními totály nebo volnou látkou veršovou.

Ostatně není nutno vázati se ani na toto slovo, ani na toto, jak se zdá, úzké pojetí. Jednodušeji lze si mysliti, že jsou v nás nějaké citové možnosti, jež někdy a za šťastných okolností budou vysloveny básněmi. Takové možnosti jsou třeba v tom, že představy krásy přemísťují se z intimity na jiné životní obsahy, řekněme na obsáhlejší nebo rušnější; nebo že nastupuje v nás vůbec širší způsob, ba snad i jiné formy nazírání; anebo že smysl člověka obrací se od ideálu klidu k ideálu pohybu, nebo v jiných nevysuditelných počinech. Tyto city jsou ovšem jen povšechné a nemají posud předmětů; ale přece obsahují tolik intenzity, že přinášejí neustále pocity novosti smíšené s nejistotou, vnitřní mnohotností atd. na úkor nebo dokonce k popření citu klidné jednoduché harmonie. V těchto nepopíratelných faktech současného cítění je dostatečná příčina i vysvětlení nahoře vyslovených předpokladů formy a látky veršové.

*Umělecký měsíčník, květen*

# Julius Zeyer: Neklan

Vřazení Zeyerova Neklana do aktuálního souboru her představuje asi snahu pro zřízení domácího klasického repertoáru; lze však hnedle říci, že pokud se týče režie i herecké interpretace, nepřinesla tato hra nic dobrého a potěšitelného. Režie a scénická výprava nepovznesly se nad styl živých obrazů, hra pak (až na výjimky) působila dojmem pouhého převlečení a diletantismu. To tedy znamená rozhodné minus, neboť klasický repertoár má být zpravidla požadavkem především hereckým, cvikem tvrdé a spoutané hry; ale při rozbředlém a nevýrazném způsobu hraní, jaký bylo vidět tentokrát, ztratil se tento dobrý smysl nečasového repertoáru, takže lze tedy snad mluvit jen o aktu literární piety.

Zeyerův Neklan může nás současně zajímat hlavně ze dvou stránek: jako královská tragédie a jako národní hra. Je typické, že u nás (jako jinde) takzvaná velká tragédie vždy rozhodnou většinou hledá svou inspiraci v historii, totiž v herojské nebo královské minulosti, v populárně velkých a patetických dobách, jichž absolutní výšku přejímá, místo aby sama s velikým vnitřním napětím vystupovala do své vlastní relativní výše; tak nastupuje v dramatech jakýsi povšechný tragismus namísto živého dramatického smyslu. Neboť každá velká minulost je sama o sobě tragická. Nositelé dějin, představitelé bájí jsou sami sebou tragičtí a mají kolem sebe tragickou sféru; a v té sféře berou vznik královské tragédie, z nichž je i tato Zeyerova; její tragičnost není vytvořena, není dramatická, ji vděčí básník temnému historismu lidské povahy.

Ale to platí nejspíše o historii národní; tato nejčastěji podléhá takové subsumpci pod povšechnou velikost a tragičnost, jež vylučuje vyvinutí individuálních dramatických sil. Vedle toho však národní látky vyvolávají ještě klamnou představu národních her; a tu je zajímavě

viděti, jak málo národní vlastně Zeyerův Neklan jest. Beze všeho ohledu ke kritériím historické pravděpodobnosti jest pokládati za zcela nenárodní například Zeyerovu představu Vyšehradu, posvátného středu, jehož hierarchická moc má ovládati celé Čechy. De facto tento Vyšehrad je vzat ze židovské představy Jeruzaléma a lze snad říci, že takový náboženský centralismus je docela cizí povaze naší minulosti i přítomnosti. Podobně cizí všemu našemu životu je etický principialismus Zeyerův, jenž v Neklanu i jinde staví proti sobě mytologicky pojaté představy síly a slabosti, dobra i zla, principu rudého a bílého atd., pojmy podobné například orientálním mýtům. Konečně totéž cizí nalézáme i v jeho nibelunžské epice. Připočteme k tomu ještě vlivy literární i vidíme, jak málo lze mluvit o národním charakteru této hry, jež byla básněna jako národní.

U nás často bývá z národnostních důvodů zdvihán požadavek tragických historií národa a velmi se cenívá jejich aprioristický, syntetický nacionalismus, jako by v něm se mohl nejplněji vysloviti nějaký národní charakter. Beze vší pochyby lze věřiti, že národní hry jsou zcela možné; ale jejich národní smysl nemusí ležeti ani v historii, ani ve velkotragických představách.

*Česká revue, květen*

## Albert Guinon: Štěstí

Komedie Guinonova spadá docela v typ pařížských veseloher, v průměr sezonního zboží od Kapucínů, v Palais Royal atd., krátce v typ, který sice chápeme jako článek nejběžnějšího společenského a hereckého života v Paříži, ale který můžeme považovati jenom za zbytečný na české reprezentační scéně. Neboť z hlediska literárního není takový kus skutečně ničím více než hrou: hrou s figurami, hravým přemísťováním morálních akcentů a stálou protihrou pojmů; hlavně tato protihra, lehká kontraponence charakterů a snah je jedinou vnitřní konstrukcí tohoto typu her. V čilém postupu kontrastů, zvrátů a mechanických srážek, pod lehkým povrchem nahodilých vtipností rostou pak situace scény, komedie; vtip divadelní mísí se s povrchním životem, umělá a falešná osnova děje je vyplněna malými kousky běžící skutečnosti a životního důvtipu a z toho všeho velmi přirozeného a velmi nepřirozeného skládá se efemérní hra psaná obyčejně pro jednu herečku, jedno divadlo a určité publikum. Pročež jistě není nám nutno vděčně sbírat tyto drobty pařížských večerů. – Ani na hercích nežádá tato komedie více než lehký salonní brus; u nás herci až příliš prohlubovali afekty, brali své role až příliš vážně, a lze tedy jen doufati, že ani nadále nedosáhnou hravé snadnosti herců pařížských.

*Česká revue, květen*

## Ludwig Fulda: Pán a sluha

Fuldovo perské drama má pro sebe všechny výhody hladké techniky, jasného povrchu a skvělosti ne zrovna nemírné, což vše má zakrýti vnitřní prázdnotu a částečně i přemáhá chudý dojem rezultující z této arabeskní tragédie. Ale jen částečně: koneckonců může se nás pramálo dotýkati otrocká ctnost sluhy, posvátná perská autorita a ostatní vnitřné dispozice sporu, jenž se tu předvádí. Náš morální organismus nemůže vůbec přijmouti tuto orientálskou moc autority, ideu neosobního poslušství a celou tu poddanskou mravnost, jež je zde tragickou ctností. Moderní život je z nitra ovládán snahou po fyzické síle a největší neodvislosti; proto z hlediska života je konflikt Fuldovy hry nemravný a nepřírozený. Mimo toto mravní stanovisko je celý konflikt a děj papírový, suše konstruktivně vymyšlený a vůbec ležící mimo obor živého cítění; i jest jen výhodou hry, že je pokryta úměrnou deklamací, která ji činí čistě artistní a tím vůbec nestyčnou s požadavkem vnitřné reálnosti, jež klademe na drama. Je pozoruhodno, že naivní, dřevěná a trochu neobratná hra vinohradských interpretů Fuldovu kusu jen prospěla; jistě akcenty příliš psychické a snaha po vnitřním zvroucnění deklamace by ještě okatěji ukázaly povrchnost a nepřirozenost tohoto dramatu.

*Česká revue, květen*



## Olga Vladimirovna Gzovská

Neobyčejná a bezpodmínečná pochvala, kterou získala O. V. Gzovská, členka Moskevského uměleckého divadla, v naší veřejnosti, nutí nás k otázce, je-li její umění něco tak nového, tak radikálně jiného proti známým způsobům hereckého výrazu, aby právem mohlo budit takový rozruch; totiž je to do jisté míry otázka směrové převahy nebo zásadní otázka hereckého stylu, která se tu nadhazuje. Představení, při nichž tento slavený host účinkoval, především překvapovala nesourdostí celkové hry; vždy dva tři druhy dramatických koncepcí se tu mísily a nad tento zmatek relativně snadno vyzdvihovala se Gzovská a značnou měrou výhodně překonávala roztržštěnou hru umělců pražských. Ale tady se jedná právě o tuto otázku její převahy. Kritika většinou nezjišťovala více než její osobní půvab, kouzlo jejího zjevu, její temperament pohyblivý a vlichocující se a dívčí hravost i něhu její interpretace. Takovéto osobité vlastnosti představují však právě jen osobu; ale nad osobou herce je ještě hra, souhra, koncepce a básnické dílo. Tedy takové čistě osobní kvality, totiž letora a veškerá individuální charakteristika, musela by být nesmírně široká, silná a znásilňující, aby sama o sobě mohla být principem a formou dramatické hry. Půvab a něha Gzovské však není tak silnou a kompaktní náplní; z ní roní se jen jistá zálibnost a obestírá její hereckou formu. Tedy vedle těchto osobních kouzel zjevu zbývá tu vlastní otázka po její herecké formě.

Hru Gzovské viděli jsme především jako hladkou hru. Na rozdíl od herců pražských vystačila s velmi skrovným rejstříkem akcentů; to jest, hrála bez příliš silných důrazů nebo bez nervových afekcí, výkřiků a krizí, jichž povětšinou užívají naši herci; zato tím větší byl její rejstřík modulací a nuancí. Její hra je hladký plynulý proud gestikulačních a hlasových změn, variací, odstínů a podrobností; proti tomu typická hra pražská je skládána z přerývaných rozruchů, z explozí a afektů, to jest z hlasových i gestikulačních výrazů až patologicky podložených. Proto hra Gzovské zdá se úspornější, formálnější a méně namáhavá, ne-

bo jinak řečeno, budí klam hereckého stylu. Její hra však nemá stylu, nýbrž je to jen cvik, škola a virtuoza. Výhodou její hry je poměrně snadný a bohatý systém exteriorizací, značná zásoba výrazových forem a herecky správná snaha pro zevnost hraní. Ale jakmile rozebíráme bohatost její hry, nalézáme, že je utkána z realistických detailů a z invenčních drobností, že je hrána příliš v drobném, tkaná z maličností a hraček; proud její hry vidíme jako neustálé zvlnění (kdežto například Vojanův Herodes je jediná roztříštěná vlna hry).

Ale nyní hledejme pod tímto nuancovaným systémem hry spodní koncepci; i najdeme pojetí dosti jednotvárné s nevelkým rozsahem a nízko položeným maximem. Tady už to není případ herecké ekonomie; Gzovská nemůže svými prostředky dohrát se větší intenzity. Jakkoliv pěkné je její hraní a její produkční způsoby, její výtvory nejsou dostatečné; Gzovská dává svým rolím hru, ale ne existenci. Její hra je relativně čistší, ale také relativně slabší než nejlepší pražské výkony. Pražští herci i v dobrém případě jsou proti ní plni rozporů, nepravidelností a námahy; ale i v tom dovedou se časem přepnouti k síle, jež je zcela cizí úhledné, téměř ornamentální hře ruské herečky. Ale není nutno ji srovnávat jen s pražskými herci. Zdá se, že Moskevské divadlo před několika lety představovalo pravděpodobně důslednější a mohutnější styl herecký než nynější jeho Gzovská, pokud ovšem z ní lze vysuzovat na divadlo Stanislavského. Herecký soubor Reinhardtův je proti ní jednosměrně dále, co se týče stylistiky deklamační a pohybové; pravím jednosměrně, neboť ani tam nelze hledat vzor hry, ba spíše lze tam viděti nebezpečí hry příliš dekorativní. Gzovská zaujímá přibližně volný střed mezi formou napodobivou (realistickou) a stylistickou, to jest není žádným novým, a tím méně směrovým úkazem. Gzovská tedy nemůže být pro českou scénu ničím naprosto příkladným a iniciativním.

*Česká revue, červenec*

# Maurice Maeterlinck:

## Modrý pták

O Modrém ptáku mohlo by se mluvíti leda s tak dobrou vůlí, s jakou psal básník tuto pohádku, mysle na děti, je-li vlastně psána vůbec pro děti. Ničeho více než dobré vůle není zapotřebí k tomu, abychom se těšili z této jemné fantastické hry snu, filozofie, víry, nevím čeho, abychom byli okouzleni vším tím křehce myšleným a drobným, co ani na scéně se nestává plnou skutečností, nebo abychom s účastí sledovali toto putování života a bloudění lidské myšlenky v dětských krůčcích. Bez takové dobré vůle je nám však tato hra cizí; nevidíme v ní než alegorické předivo tence vymyšlené a zakrývající polo mystickou, polo racionální ideu zosobněného štěstí hledaného v běhu života; trochu studená, ale přesto oživující a zlidšťující andersenovská fantastika míchá se tu s neživými abstrakcemi idejí a personifikací na způsob náboženských vidění. Trochu Andersen, trochu středověký traktát a trochu balet; a pod tím otázky o lidském životě, něco mystické útěchy a žádná odpověď; a navrch lehký nádech dětské poezie, skrze nějž až bolestně jasně viděti vnitřní racionalitu a abstraktnost. Krátce viděli jsme hru, místo abychom si ji nechali zdát; měli jsme se na ni snad dívat trochu více bona fide.

Totéž platí o dětských představitelích Modrého ptáka: mají mnoho přirozeného půvabu, poněvadž jsou maličtí a kuriózně dobře hrají. Avšak jejich cvik je trochu hrozný a z nitra tušíme z nich jakoby mechanismus hraček minuciózně sestrojených. Ještě štěstí, že kus působí nejčastěji zmírňujícím dojmem baletu; jinak by hra maličkých působila citem až trýznivým.

Více než nutno vychvalovaly divadelní bulletiny výpravu kusu. Ve skutečnosti scéna podržovala dosti důsledně charakter barvotiskové féerie a obecný idealismus živých obrazů; ale i tato sentimentální líbeznost a přeslazený pohádkový přepych zevní dekorace, viděn s velmi

dobrou vůlí, může se zdáti pravým prostředím báchorkového snu Maeterlinckova. Jisto je, že dekorace byla sama o sobě velmi necenná, ale že nestála v rozporu s hraným kusem; což je tím podivnější, že Maeterlinckovy hry v jisté míře vždy umožňovaly i vyžadovaly nové, takzvané stylové a víceméně iniciativní koncepce režijní.

*Česká revue, červenec*



DRAMATURG NÁRODNÍHO DIVADLA dr. Otokar Fischer rezignoval dne 2. června na své místo. Příčinu svého nuceného vystoupení vysvětluje článkem v Přehledu (ze dne 15. června), v němž sděluje veřejnosti svůj funkční spor s činoherní a administrativní správou Národního divadla v otázkách repertoáru. Podle výkladu p. Fischerova vznikl celý konflikt z jeho odporu proti některým umělecky nehodnotným a v Národním divadle protežovaným kusům a dále z odporu správy divadla proti hrám umělecky cenným, jež on jako dramaturg, tedy jako literární odborník, doporučoval k provedení. Z toho hlediska spor mezi osobou bývalého dramaturga a správou Národního divadla stává se otázkou veřejnou; je to otázka vlivu literatury na divadlo, a ukáže-li se, že bývalý dramaturg musel odstoupiti tendencím protiuměleckým nebo umělecky méněcenným, srovná se to těžko se zodpovědností vládnoucích funkcionářů ústavu, ježž národ věnoval sobě, totiž své umělecké kultuře.

Záležitost ta zdá se ještě nejasná, neboť bude ji možno měřiti teprve příštími výsledky; uvažujeme-li o ní aktuálně, lze především ptáti se, byl-li repertoár zastávaný bývalým dramaturgem tím nejlepším a nejhodnotnějším výběrem. Tu může leckdo namítati, že jeho program byl třeba příliš německý nebo nedosti nový nebo zcela neutrální, neohraničený, nezásadní atd. Ale zatím nemůže se tu jednati o výběr vůbec dokonalý, nýbrž o relativně vyšší úhrnné ceny souboru her, o čistší literární zájem, a aby se nemluvalo o dokonalosti, tedy o lepší, svědomitě povýšený průměr repertoáru. Program, ježž p. Fischer navrhoval a nyní zčásti sdělil veřejnosti, je beze vši pochyby toho druhu, že by byl přispěl k ustálení měr a hlavně k jistému širokému přítoku pozitivních a spolehlivých hodnot do našeho dramatického umění. Tuto jeho zásluhu je nutno uznati a měřiti proti ní pohnutky, jež vedly k jeho vytlačení.

Druhá, už častěji diskutovaná otázka je tato: zda Národní divadlo ve svých poslednějších dobách skutečně nesnášelo dobrého uměleckého

měřítka. Jistě viděli jsme zde častěji díla dokonalé ceny a čistě umělecké povahy; proto nelze en bloc odsuzovat, ale lze říci: ještě častěji viděli jsme zde bezsmyslné hromadění cenného s necenným, neomluvitelné zbytečnosti, dále druhé a třetí třídy bez rozvahy směřované s lepšími možnostmi. Jak herectví, tak i repertoár Národního divadla je směs a beztvaré snažení místo rovné potenciální snahy k něčemu lepšímu.

Už před dvěma lety v divadelní anketě Přehledu byla tato otázka podrobně přetřásána a tehdejší diskuse vyzněla téměř souhlasně v mínění, že je nutno, aby do vedení Národního divadla přibrána byla literatura. Dnes tato potřeba dostavuje se opět se zvýšenou naléhavostí. Vytlačením dosavadního dramaturga je opět anulován vliv literatury na řízení divadla, divadlo má existovati bez opravné součinnosti literatury a zdá se, že opravdu je tendence, aby tento stav potrvál. To je nejdůležitější stránka této záležitosti. Nyní znova v celém rozsahu povstává stará a rozhodující otázka literární dramaturgie v Národním divadle a znova vyžaduje svého rozluštění. Nelze přes ni jen tak přejíti prodlouženými provizóriemi a zakrytým mezivládím; v zájmu kulturní ceny našeho divadla je naléhavě nutno, aby bylo posunuto v popředí definitivní rozhodnutí o poměru literatury k divadlu. V tom je obsažena otázka, kdo by mohl být nyní dramaturgem (bude-li vůbec nějaký jmenován), a po obsazení tohoto úřadu, jehož vlivnost a pozice by měla být podle nynějších zkušeností spíše rozšířena než oslabena, bude veřejnou záležitostí ptát se, stalo-li se to osobou lepší a kvalifikovanější, než byl dramaturg dosavadní. To je skutečný stav věcí ležící nyní jak před správou divadla, tak před veřejností, jíž české divadlo náleží.

*Česká revue, červenec*

## Paul Apel: Cesta do pekel

Největší důležitost této letní novinky ležela v tom, že se zde poskytla lepší části obecnstva příležitost ukázati dosti chuti na divadle, aby vypískalo kusy příliš okatě špatné. Jistě není dosti slušné pro hlavní českou scénu, předvádějí-li se tu hry náležející vlastně předměstským divadlům; ale přímo hanbou se stává, ukáže-li se, že herci Národního divadla nemohou v takovém případě vůbec soutěžit s herci předměstskými. Není nutno odsuzovat a odmítat vůbec kusy triviální; v proudu umění vynořují se často triviality nespočetelně krutější než tento pouze hloupý německý kus; takové profánní hry jsou však myšleny ve velkém a vždy s význačnou tvrdostí a výbušností útočného ducha. Ale tento kus, který je jen z poloviny triviálním šprýmem a z druhé poloviny pozůstává z hrubé, bohémsky romantické sentimentality, ale měšťácké!, ale předměstské!, je vlastně jenom sprostý. A tuto sprostou hru vypravilo Národní divadlo s plnou mírou sprostoty režijní; je přímo překvapující, že lze se na vážném jevišti dopouštět ještě tak vulgárních divadelních efektů. Co se týče herců, ukázalo se, že špatně znají jeviště; nemohouce hráti komediantskou, otevřeně hrubou hru šmíry „ve volném stylu“, hráli jednoduše špatně. Totiž zde je dvojí absurdnost: nikdo přece nebude žádati od herců Národního divadla volnou a nepochybně triviální formu hry předměstské; a na druhé straně kus takový jako tento jim jinakých možností neposkytuje. Tato dvojí nemožnost způsobila tupou a laxní hru ležící hluboko pod běžným průměrem hry, na jakou jsme zvyklí. I když se něco omluví letní sezonou, je přece méněcennost tohoto předvedení tak nápadná, že lze skoro s podivením se ptáti, jak se mohou připouštět takovéto poklesky proti umění do ústavu, v němž bychom chtěli trvale vidět jistý dobrý průměr umělecké snahy.

*Česká revue, srpen*

# Heinrich von Kleist:

## Penthesilea

Téměř sto let po své činnosti byl Kleist v Německu jednak poněkud objeven literární historií, jednak doceněn v novém duchu literatury, jež usilovně hledá cestu k velkému dramatickému básnictví. Konečně dostává se i nám jeho největšího díla, tragédie Penthesiley, v překladu Fischerově, jež je skutečnou radostí číst. Překládati Kleista znamená zmoci jeho zkrácený a tryskající výraz, prostý vši diskurze, jeho příliš napjaté verše, jeho jazyk drsný, až slavnostně vzrušený, jeho eliptický sloh, plný pohybu a náhlých obrazů. Ve všem tom učinil překladatel zadost básníkovi; v jeho převodu neztratily se ani hrany, ani to, co je v řeči originálu velkolepé nebo podivné. Překladateli snad tanula na mysli herojská literatura, když přidržel se při překladu Penthesiley jazyka poněkud klasicizujícího, nečasového pokladu řeči básnické. Přitom jeho řeč je silná a stručná a v ničem nezadá originálu.

Dramatický obsah Penthesiley můžeme převést na jediný klíč sporu nebo na jednu základní relaci. Penthesilea, královna Amazonek, v poli proti Achajům před Trójou je tažena láskou k Achillovi, jenž sám ji miluje. Oba tito „příšerní“, dychtíce po sobě, hledají se na krvavém poli války, aby spolu bojovali. Jejich milostná setkání jsou zuřivé zápasy o vítězství, jejich srdce bije mezi vášní bitevní a vášní lásky. Jejich drama tkví v dané hrozné relaci mezi bojem a láskou, jež jsou jako dva póly pro zářivé vnitřní jiskření. Ale oba jsou v tomto vnitřním rozporu nevědomí, na hluboký rozdíl od „dvojí duše“ romantické, faustovské, hamletovské, jež o sobě hloubá a poznává se citem nebo kritikou. V těchto dvou není váhání a nejistoty mezi protivnými pohnutkami jejich srdce, jako váhají jen romantikové a povahy intelektuální; naopak láska a boj jest pro ně jednou a toutéž vzpruhou druhu proti druhu, takže stejně dravě a slepě vrhají se do vražedného zápasu jako do vzrušení lásky.



Achilles je povahou vítězný, a proto rozpor v jeho nitru stává se bujností, zvlňnou silou a nevázaným kvetoucím božstvím. V něm je první zlo naivní a šťastné, kdežto Penthesilea je vůbec silou tragickou a sebeničící; totéž elementární zlo v ní rodí bolest a zhoubu. Vedle těchto dvou je nejsilnější postavou Odysseus, z něhož nejbezprostředněji cítíme šťastnou ruku Kleistovu.

Skoro na škodu věci, nebo jistě bez užitku, pokusil se Kleist nakonec motivovati a ex post vysvětliti elementární spor v Penthesiley jakýmsi řádem Amazonek, jež podle tradiční a posvátné povinnosti mají v zápase zajímati příští otce svých dětí. Základní spor je podstatně bezpříčinný a právě tak tajemný, jako nerozluštitelný; teprve zakročením omylu rozhoduje se Achilles pro lásku a Penthesilea pro boj a v důsledku toho Achilles hyne bez obrany, rozsápán šílenou Penthesileou.

Za oběma hrdiny je rozloženo příliš hlučivé a složité, romantické (vlastně shakespearovské) pozadí bojů na scéně; z antického dramatu zděděny jsou epické (motivující) nebo lyrické exkurzy, jež lze si beze ztráty odmysliti. Toto však je nepodstatné; tragédie Penthesilea, tak jak je, jest silné a překrásné dílo, snad největší výtvar německého poklaskického dramatu.

Odečteme-li od Kleistovy tragédie to, co je specifickým majetkem romantismu: tak například romantické schéma tragického omylu, jenž přivádí smrt hrdin, některé osudové motivy ap., nalezneme zde silný problém tragismu směle pojatý. Kleistovi hrdinové nevyvíjejí se směrem k tragické vině, není v nich zranění, pádu a očisty. Drama leží v jejich prvopočáteční povaze. Jejich tragický život nelze si představit jako rozvinutou dráhu děje: je to spíše kmitání nad propastí mezi dvěma póly ustavičného odporu. Tyto postavy či spíše tato nitra nesrážejí se „s řádem mravního světa“, s osudem nebo s lidmi; rovněž nejsou to jako v hebbelovské koncepci individua nutně a věčně odporující celosti a harmonii světa. Princip sporu není mimo ně ani ve světě, ani v osudové vůli; jejich spor je ustavičný a vnitřní, žijí v aktuálním rozporu vlastního nitra a stále kladou samy sebe v negacích a protikladech. Slovo Achillovo:

„Má vůle, pravím ti, jest činit s ní, jak naložil jsem s hrdým Hektórem,“ s náhle následujícím: „Rci jí, že mám ji rád,“ je přímo schématem tragiky v Penthesilee.

Zde jsme daleko ode vší tragické metafyziky. Básník, jenž poznal sám na sobě bolest a věčný rozpor, lokalizuje „řád sporu“ do vlastního charakteru člověka, jako by zkrátil klikatý, v odporech plynoucí život lidský v jedinou, trvalou značku imanence protiv, jež charakterizuje jeho postavy. Rozpor jejich nitra může býti bezpříčinný a nemusí býti určován zvláštními podmínkami a zevními motivy. Tragičnost jejich je samozřejmá a vlastně nerozluštitelná; teprve omyl, intrika, osudovost nebo jiná zevní síla přistupuje u Kleista jako výpomoc, jako deus ex machina, a rozetíná nerozpojitelný uzel jejich tragického problému.

Výslovně tedy není zde tragické metafyziky. Tyto postavy absolutně sporové jsou tajemné, bez příčinné, bez mravní nebo psychologické determinace. Jsou tajemné a v tajemství není vývoje ani jednosměrného pohybu. Protože jejich bytí je v každém okamžiku co nejsilněji aktuální, zůstávají lidmi ve stálém, praživém vzrušení, i když jsou to bohové. Při nevelkém počtu psychologických přívlastků jsou to povahy složité a problematické, zmateně lidské, plodné na nejlidštější otázky; ale zároveň jsou to jasní a heroičtí bohové v zářivé sféře mýtu. Jakožto charaktery nejsou definováni vlastnostmi a individuálními znaky (jakoliv Kleist platí za mistra „charakteristického umění“), nýbrž křivkami, rychlostí a směry svých životních průběhů; jsou postaveni z prudkých, mnohosměrných pohybů, jež jsou podobou i podstatou života. – Po celý život Kleist zanášel se myšlenkou stvořiti drama tak dokonalé jako tragédie antická; to, co vytvořil, není ovšem tak dokonalé a tak božské; zato však jeho dílo je hluboké, prudce zaměřené do hloubky života a je k veliké své přednosti až do vnitřní tkáně jiné než klasická tragédie.

*Česká revue, září*

## Otokar Fischer: Heinrich von Kleist a jeho dílo

Nepatrně později než právě k stému výročí Kleistovy smrti vychází u nás obsáhlá publikace o něm, uvozená zhuštěnou charakteristikou: nejdramatičtější básník posledního věku. Nejdramatičtější básník, jenž nebyl ve své době poznán a jemuž bylo odepřeno veškeré splnění: sláva, jeviště, působení, – to jest osudová charakteristika, kterou Kleistovi přidaly dějiny. Politickými a jinými okolnostmi za svého života připraven o možnost slávy, po níž vztahoval ruce, byl Kleist jedním z pozapomenutých v běhu doby; ale opět, a ne bez pohnutek politických, totiž jistě ne bez patrioticky pruských zájmů, byl vynešen na povrch, zkoumán a najednou poznán až do svých hloubek. Lze skoro říci, že Kleist byl znovu poznán jako básník a uveden do života, že do jisté míry stal se moderním básníkem.

U nás dosud dotkly se Kleista spíše jen okraje literárních zájmů; teprve nyní dostává se mu hluboké pozornosti ze strany literární historie velikou monografií českého kleistovského odborníka dr. O. Fischera. Ovšem zařazujeme-li dílo českého autora do odborné vědy, máme přitom na paměti, že ani odborná věda není nezájmovým dílem, nýbrž hlasem člověka, a že jmenovitě věda historická přes diskuse, které se o ní vedou, nemůže nestati se plédováním věcí hluboce lidských a do jisté míry intuitivním uměleckým dílem. Z tohoto stanoviska mluvil bych především o jisté kráse díla Fischerova a o uměleckém reliéfu, v němž podána jest osobnost a život německého básníka a charakteristika jeho díla. Hlavně však je to smysl pro subjektivitu a nitro člověka chápající psychognóze, jež vždy je schopností v podstatě uměleckou. Fischer podává život Kleistův právě jako vývoj subjektivity; jeho biografie zastavuje se až nad nevyslovitelným nitrem člověka, jednoho z nejpodivnějších, jak otrášen krizemi citovými a filozofickými a trýzněm zvláštní neukojitelností dospívá k básnickému dílu; zde životopi-

sec, to jest historik života, znovu hledá spojení a jednotu mezi osobností a jejím výtvorem, interpretuje a především chápe. Podati stručný obraz Kleistův podle jemných analýz Fischerových znamenalo by ovšem zkrátiti a schematizovati jeho bohatou psychologii Kleistovy osoby a díla a nahraditi její plynulé plastické provedení plošnými tvrdými obrysy. Dr. Fischer nikde nesoustřeďuje svůj výklad v úhrnné a ostré zhodnocení a zdefinování; celá monografie nese ráz široké detailní charakteristiky, jejíž zvláštností je volné vlnění postupů analytických a syntetických; kterýžto způsob mimochodem řečeno zmnožuje literární půvab tohoto vědeckého díla.

Jako dílo vědecké překypuje monografie Fischerova bohatstvím ideovým a metodickým. Tato neobyčejná plnost zdá se především vznikat z mnohostranné, uvnitř díla se dějící interference mezi vlastní literární historií a literární vědou v užším smyslu včetně s hodnotící kritikou. Disciplíny, jichž rozpor byl mnohonásob vyslovován, historie a estetika, jsou zde polárně obsaženy a právě z jejich poměru a přitažlivosti rodí se největší mnohost idejí a poznatků. Ale tím není vyčerpána mnohostrannost tohoto díla. Na jedné straně skrupulózní filologický historismus nejdůkladnějšího školení a na druhé straně dráždivé otázky řádu psychologického; na jedné straně dokumentární popis a induktivní konstrukce, a opět vcítění a direktní umělecké chápání. Mezi těmito stranami kříží se a interferuje nemenší množství metod: psychoanalýza a genetická biografie, metoda srovnávací a analýza formálně kritická. Metody, jež často bývaly jednostranně zastávány a jež podnes stávají se předmětem sporů o přednost a vědecký dosah, spojují se tu téměř v přejemnělou literárněvědeckou kulturu, v minuciózní všestrannost, jež je dokonalá pro monografii, ale s níž by stěží bylo možno psáti širší dějiny. Z těchto hledisk je studie p. Fischerova dílem vysoké vědecké kultury a bohatě rozvinuté dokonalosti. Snad někomu zdálo by se toto hluboké studium dávného a cizího básníka vnitřní záležitostí odborné literární historie a věcí trochu odlehlou od českého života; proti tomu bych však zdůraznil, že tato kniha získává pro vlastní náš literární život velkého a nepoznaného básníka a že sama o sobě přináší mnoho, co mělo by býti

přijato jako živé a tvořivé působení: jmenovitě šťastné a jemné kritiky a literárně analytické procesy, jež vždy zasahují samotný střed věcí; v této řekl bych kritické technice leží nejaktuálnější díl významu vysoce cenné Fischerovy publikace.

*Lumír 15. 9.*

# K etickým názorům Maeterlinckovým

*Maurice Maeterlinck: Von der inneren Schönheit*

Ze žijících cizích básníků není žádný u nás tak mnohonásob přeložen jako Maeterlinck, takže je z celé cizí novější poezie až jednostranně dobře znám; proto ztrácí se nám jeho literární souvislost se širšími směry, jež u nás nestaly se dosti populárními. Tak uchází nám těsný a téměř vůdčí vztah Maeterlinckův k francouzskému symbolismu i jeho volnější souvislost s německou novoromantikou a zčásti i novoklasicismem. Takto osamotněn zdá se u nás Maeterlinck osobností ještě zázračnější a spirituálnější, než skutečně jest.

Dobrou polovinu díla Maeterlinckova tvoří knihy jeho morální filozofie.<sup>35</sup> V těchto knihách, jež jsou přese vše spíše básněmi než mravní vědou, stěží si připomeneme, že etika definuje se jako filozofie praktická. Nejsme zde sice vedeni přímo nad život, třebaže Maeterlinck obyčejně bývá nazýván krátce mystikem; spíše otvírá se tu kontemplativní soukromí stranou od života a zkonejšení všech životních potřeb ve sféře vnitřního uspokojení. V mravní soustavě Maeterlinckově ctnost a štěstí ztotožňují se v moudrosti; jen moudrý je zároveň blažený a dokonalý. Tato základní moudrost zdá se vznikat ze stoického smíru se světem, a není tedy prosta ducha rezignace. Ovšem ptáme se, odkud lze dojít k takovému smíru, není-li v nás již předem moudrosti, ctnosti a vnitřního blaha? Tak pohybuje se Maeterlinckova nauka o dobru ve stálém kruhu; je to však právě ten kruh, který dokola uzavírá a omezuje vnitřní zátiší filozofovo.

Přirozeně moudrost položená za základ této morálky zdá se jeviti racionalistickou tendenci této filozofie. Skutečně také etika Maeterlinckova odvolává se nejvíce ke klasickému stoicismu, k Epiktétovi a k Marc-Aurelovi; z celého ducha křesťanství podržuje lidského Krista a pak mystiku,

---

<sup>35</sup> Le Trésor des humbles. La Sagesse et la destinée. La Vie des abeilles. Le Temple enseveli. Le Double jardin. L'Intelligence des fleurs.

jež rozkládá a rozpouští všechna, i mravní dogmata v kontemplaci věčného světla; ale toto mystické prohloubení není u filozofa Maeterlincka obsahem tak rozhodujícím jako onen živel klasický. Na prvním místě však Maeterlinck je etik moderní; zcela moderní je mravní klad činnosti, společný vši nové filozofii, a princip mravního relativismu, jehož obdoba je ve všech moderních vědách a systémech. Zde nalézáme podobnosti zčásti i k morálce Nieztscheově a ještě spíše k psychologické metafyzice Bergsonově.

Ale ani tento novodobý druh jeho etiky nesměřuje k povzbuzení a kladení nového člověka mezi velkými nutnostmi i možnostmi moderního života. Je to naopak uchýlení se do domova osobního štěstí a nauka nejsoukromější harmonie; není to vznik nového životního impulsu z radostí i utrpení, nýbrž je to smír s bolestmi a krásné vyrovnání. Neboť (dle Maeterlincka) pro moudrého jsou i bolesti krásnými dary a živí nebo zkrášlují jeho duši. Nežijeme proto, abychom všemi silami života domáhali se štěstí, nýbrž abychom jsouce moudří v každém okamžiku dovedli poznati své (snad imanentní) štěstí.

Etika Maeterlinckova je podle toho jakýmsi spiritualistickým optimismem, jedním z básnických optimismů, které zamýšlejí zkonejšiti bolest a napětí moderního života ideou krásy. Je více takových estetic-  
kých eudaimonických názorů, i nepsaných, kterým všem je společno jakési ustoupení ze středu života do útulku všehoživé krásy, nadřazené tomuto životu a vznášející se navěky mimo jeho přítomný kurz. Z výšin této nadřazené krásy lze ovšem velebiti svět i život a státi se apoštolem jejích; avšak je-li život dole, není současně nahoře a v žádném bodě svého průběhu neprotíná se s ideálními čarami oné formální nebo etické krásy. U Maeterlincka tento optimismus je vnitřní, je to vnitřní krása sjednocující ctnost a poezii. U jiných je to naopak optimismus senzualistický, jakýsi hrubší druh básnické eudaimonie, jenž staví nad život oblast rozkoše a dokonalé blažené fyzis; zde je to již krása zevnější, jež stává se krásou hmotných forem, smyslnou harmonií a morálkou rozkošnictví. Opět v jiném případě může to býti metafyzika norem krásy, víra v nadřazené ideály forem transcendentních nebo v absolutní do-

konalost krásy, v níž má se jedinec rozplynouti jakoby nazíraje samy ideje věcí, kterýžto názor o kráse klade jakousi samospasitelnost estetických ideálů původu vlastně jen intelektuálního. Takových metafyzicko-estetických morálních filozofií bylo by možno uvést více; všechny jsou čerpány podstatně jen z neomezeně širokého a libovolně hlubokého smyslu slova „krása“, jež v metafyzickém užití může se státi jedním z nejstrašnějších náboženských slov, dogmatickým, trýznivým, protiživotním slovem.

U Maeterlincka stala se „krása“ synonymem harmonického dobra; takto užita vysvětluje zpět z jeho etiky i jeho dílo básnické. Třebaže Maeterlinck často zjevuje se jako mystik existující v mimočasovém vytržení, přece jeho morálka krásy neodcizuje se vnitřním hnutím moderního života. Jeho filozofie není čerpána ze sféry absolutních pojmů, nýbrž z bezpojmového a nepojmutelného života lidského; a náboženský duch (spiritualistického monismu), jenž se v něm ozývá jen zdaleka, není duch víry; je to spíše citový stav duše, která touží rozplynout se v něčem, kde není již vůbec žádných určení.

*Umělecký měsíčník, září–říjen*



## 2. výstava uměleckého sdružení Sursum

Sursum je sdružení malířů symboliků, přesněji řečeno mystiků a vizionářů se sklonnostmi náboženskými. Bylo by ovšem nutno vnitřně odlišiti pravé náboženské umění od tohoto, jež má mnoho společného s moderním katolickým ezoterismem; tak rys satanický, magii a úplné zbuzení v ohledu vlastního kultu, jenž nabývá nápadně snadno forem až blasfemických. Bylo by neobyčejně zajímavě blíže si všimnouti tohoto úkazu temné religiozity v souvztahu k moderní kultuře. Jakožto inspirace umělecká je však tento stav duše jistě neplodný; neboť je to naprosté rozpoutání myšlenky, zvučnost formy ve fantazii a prudké dráždění se na náboženských obsazích; proti tomu tvořivá víra je systémem a bezpečným názorem, a proto vždy je plna uměleckých forem nekončenně jednoduchých a jasných. Stejně tak pravá mystika, jež vzniká rozplynutím dogmat v citu, vždy skoro estetizuje náboženství, neboť oplývá touhou po kráse; zde však mystika je něco intelektuálního a negativního, řekl bych vylučuje pozitivní cit. To opět je opakem tvárné inspirace, a proto vždy vidíme toto umění zvrhati se do nezformovatelného.

Méně zajímavé než tento všeobecný a vlastně velice rozšířený stav mysli jsou jednotlivé osobnosti v Sursum, jako *Váchal*, *Konůpek* a pak ti ostatní, kteří ani nevystupují nad diletantismus. Pozoruhodný je *Jan Zrzavý*, jenž zřejmě rozněcuje se na tajemném Lionardovi, ale je primitivní, až podivně primitivní a spiritisticky křehký. Mezi vším tímto snadno vyniká pěkný lept *B. Kubišty* (Hradčany, komplikace různých vedut), ukázněně a zevně trochu archaické dílko.

*Česká revue, listopad*

## **2. výstava skupiny výtvarných umělců v Obecním domě**

K zevnější charakteristice nejmodernějšího umění patří především jeho konflikt s názory obecnstva. Silami tohoto konfliktu je na jedné straně přirozená konzervativnost publika a na druhé straně přeměňující, novotvořící síla moderního umění. Rozum obecnstva je „bon sens“, praktická zkušenost, souhrn všeho denně zažitého; pro tento rozum je nutně vše nové protismyslným a přímo negativním, a proto také obecnstvo vždy spíše snese úpadek starého než novotu. Tak i přítomný konflikt, jenž dosahuje bouřlivosti nikdy nebývalé, není vlastně odsouzením moderního umění, nýbrž jeho přirozeným doprovodem.

Tak jako nové umění nelze nikomu vnutiti, nelze o něm ani nikoho přesvědčovat. Neboť jsou-li v takovém umění prvky skutečně nové, jsou to ty, jež nejtíže se poddávají rozumu a cestě dokazovací. Vůči všemu novému je nutno stavěti se citově; v nových a nevidaných dílech se mohou orientovati jen jisté životní instinkty v nás, něco mnohem vnitřnějšího a osobnějšího, než je náš „bon sens“, něco, čím pronikáme do samotné živosti a pohnutosti nového díla, jež je před námi.

Proto mělo by se mluvíti především o citech, jež v nás moderní umění (v širokém smyslu) vyvolává; o citech novosti, napětí, údivu a podivnosti; o prudkosti, vznosu a jistém barbarství, jež se z něho vyjadřují. Kdyby se všichni poddávali těmto vnitřním náklonnostem, bylo by méně nedorozumění vůči modernímu umění a více přirozeného smyslu pro jeho takzvané výstřednosti, jež nejsou ničím jiným než zosťřenými formulacemi a závěry výrazu, po němž se touží. Vyposlouchati, vyrozuměti vnitřní výraz moderního umění, to jest úkol každého, kdo se chce vyrovnati s novými zjevy umělecké tvorby.

Aby se takový všeobecně sympatický poměr k novému umění nějak specializoval, k tomu neposkytla nynější výstava Skupiny podmínek výhradně příznivých. Především u hostů Němců převládá ráz hrubosti a násilnosti; nejvíce jsou pod vlivem exotismu van Dongenova, zčásti (Heckel) Matisse a Muncha, částečně (Schmidt-Rottluff) nejpovrchnějšího z francouzských kubistů Herbina, Kandinského aj. *Fritz Feigl*, nejlepší ze všech, kloní se spíše k starému umění, trochu k Daumierovi, ale ještě více k Bonnardovi. Skutečným zklamáním je Čechoněmec *Willy Nowak*, jenž podává rokoko, Fragonarda, Bouchera, v difúzním a šedém výrazu přezjemnělosti.

Složitější a vyspělejší jsou poměry u expresionistů českých. Je nutno předem říci, že nové umění není u nás omezeno jen na Skupinu výtvarných umělců; už k základnímu vymezení tohoto hnutí u nás bylo by správně uvést B. Kubištu, jemuž náleží mnoho iniciativy, a snad i jiné jako samostatné složky proudu. Moderní malířství vůbec, pojato v nejširší souvislosti, nepostupuje jednosměrně podle týchž předpokladů nějaké jednotné pravdy. Spíše se zdá, jako by umělci úmyslně chtěli dojít k těm nejrůznějším možnostem, jež otevírají se před jejich neomezenou touhou. Není však třeba pozastavovati se nad zřejmou přílišností jejich touhy; povážlivější pro povahový základ mladého umění jest, jeví-li se někde tato touha jako přepínavá a neskromná. Tento případ nastává, připojuje-li se ku primitivnímu hledání a pociťování výrazu hned snaha po dokonalých a objektivních hodnotách; jelikož moderní malířství ve svém prudkém vývinu nemohlo se dosud ustáliti na vlastních objektivních a normativních kvalitách, dostavuje se potom nutnost přejímati jisté dokonalosti, jisté formální hodnoty z hotového pokladu umění. Ať tím vznikne cokoliv, je jisto, že nestojíme potom před čistým úkazem moderního umění, že tato díla ve své intelektuální pýše opouštějí již primární étos nových snah uměleckých.

Tak *Vincenc Beneš* dosahuje vyrovnaných výsledků lineární a barevné harmonie, vůbec jakési dokonalosti na povrchu plátna; jistá neutrální úměrnost rozestírá se rovnoměrně po jeho kompozicích, jež jinak jsou složeny z příliš malých forem a v podstatě spíše rýsovány než ma-

lovány. V jeho Hráčích lehce pocítíme náladu holandskou a v jiných jeho obrazech celkový základ renesanční; větší kompozice jsou saháním po fresku. Postup V. Beneše je ovšem osobní a přímočarý, zaměřený rovněž ku *pocitu pravidelnosti a luxusnosti beze všeho dalšího a hlubšího*. Emil Filla vystavuje obrazy, jež dezorientují svou neobyčejnou komplexností. První rozpor je mezi virtuózní dokonalostí malby, směřující za mistrovskými efekty, a celkovým dojmem, který je – řekl bych – mátožný a děsivý; dále mezi hmotným plněním obrazového prostoru a abstraktně formální snahou, jež není uskutečněna. Nelze vůbec dobře pochopiti smysl užití barev ve formové soustavě, jež nemůže býti samostatně založena na barvě; tak Pablo Picasso, k němuž se tyto obrazy zřejmě přibližují, došel nutně k úplné redukci barev; i zde, u E. Filly, jsou barvy až nápadně akcesorní a jen komplikují sestavu obrazu. Zdá se, že na mnohých místech nemohla původní úmyslnost uzrati ve spontaneitu přirozeného výrazu, i nemůžeme na těchto plátnech čísti než mnoho úmyslu a krvavou snahu po dokonalosti i za tu cenu, že ztratí se pak vlastní smysl neurčitelných hodnot nového umění. – Svérázný a osobní je V. Špála, u něhož ceníme především půvab jeho silné národní nálady a upřímnou citovost jeho přírodních pojetí, například Země. Zde nedovedeme omeziti se na konstatování formálních vlastností i nedostatků; neboť tyto obrazy jsou jakoby čelní stěnou a branou živé oblasti, z níž cítíme působiti mravní síly, jako radost, národní cit a vztahy srdce ku přírodě. J. Čapek je méně senzuální, zato však tím vzrušenější a méně soustředěný; jeho obrazy pohnuty jsou vnitřním rozechvěním, jež uvolňuje stabilitu forem a barev k volně stoupajícímu svobodnému pohybu; prostory v jeho obrazech neohraničují se, nýbrž splývají v chaotický stav, z něhož rodí se jasná myšlenka vznosu. To ovšem jest jen popis, jenž nemá dosud býti hodnocením.

Úhrnem čeští expresionisté, srovnáni s mladými malíři jiných zemí mimo Francii, odlišují se velice příznivě vážností, hloubkou a usilovností svého snažení, i určitou samostatností, kterou podržují přes vládnoucí vliv Francie. Naproti tomu architekti Skupiny nedluží cizině téměř ničeho; dosud mladší generace architektská stála pod vlivem

Vídně, takže teprve zde objevuje se vzácný případ neodvislosti českého umění. Ovšem tato neodvislá architektura není tak daleko od počátků, aby mohla již ovládat mnohost hotových forem. Kde hledí se tento počátečný stav překonati rozmnožováním forem a bohatstvím naoko, jako je to například na náčrtech fasád od *Pavla Janáka*, vzniká snadno zplanění forem, jež jsou zevně, skoro štukově aplikovány na lhostejný prostor, zkrátka luxusní umění dekorativní místo umění budujícího.

Menší objekty téhož architekta nesou proti tomu ráz úměrný a galantní, plně schopný budit oblibu pro moderní bytové umění. Duch vrozené zralosti vyznačuje *Jos. Gočára*, jenž skoro vždy v klasickém smyslu působí monumentálně; plastičnost jeho staveb záleží spíše v jejich masivní nosnosti než ve volném pohybu oživené hmoty, je to těžká architektura, jejíž monumentální duch, nikoli forma, blíží se klasickým slohům. *Jos. Chochol* buduje masivní objekty, jichž hmota je organizována ne k energické stabilitě jako u Gočára, nýbrž k uvolněnému, břemene necítícímu, a přesto přísnému pohybu rytmickému, z něhož rezultuje pocit klidného oživení a jistoty bez přehnané energie. Proti němu mnohem dramatičtější a prudší je *Vlastislav Hofman*; jeho prostorové objekty někdy mají hnutí téměř animální; u něho nejkrajněji lze mluvit o organizaci hmoty, jejíž tvary živě vyrůstají z energických bodů soustředění, řekl bych z nervových center, z nichž šíří se téměř bryskně plastický pohyb. Při jednoduchosti a velkotvarosti těchto forem je výsledek intenzivně živý, vázaný a trochu hrubý; forma je plně vyvinuta bez zacházení do detailů, není pro oko, nýbrž přímo pro cit. Plastika, forma a pohyb – u něho neodlučují se vůbec od sebe tyto tři faktory dojmu, jichž primitivní jednota, jakožto základní jednotka každého stylu, vždy svědčí o živém vědomí stylovém.

Slohové vědomí a neodvislost moderní české architektury zastoupené ve Skupině je pozitivní radostí, kterou zdůrazňuji co nejvíce; neboť v jiných obdobích architektury obyčejně u nás vládla buď slohová neukázněnost, nebo nedostatek vlastní iniciativy.

*Česká revue, listopad*

## Émile Verhaeren: Hélène de Sparte

Ne zrovna v produkci, ale spíše v duchových přípravách českého literárního života rozmáhá se nyní úkaz přecenění tragédie. Tragédie je rozluštěním, je jedinou cestou k velikému básnictví; v tragickém stínu jejím zdají se zmizeti všechny citové záležitosti literatury a její posvátná velká forma zdá se monumentálně převyšovati pohnuté krásy nových básnických nálezů. Tak asi lze formulovati tuto německou ideu veliké tragédie, tuto klasickou myšlenku, jež klade se i u nás jako spasitelná možnost dokonalé literatury. Také v moderní Francii projevuje se živoucí potřeba po vytvoření tragédie; po poklesnutí symbolického lyrismu hledají noví básníci, od Claudela až po Chennevière, se zvýšeným úsilím cestu k dramatu; ale tato románská, kulturou nasycená Francie, jež má ze všech národů nejblíže ke klasicismu a v jejíž vnitřní krvi kolují nejčistší tradice, kupodivu nemá potřeby duchově se budovati pod zákonem klasického ideálu. Trochu barbarsky, s podivuhodnou a vzrušenou krásou objevování vstupují tito básníci do nové oblasti lyrické tragédie. Nebo snad z hlediska nejvyšších zákonů dramatických nejsou to tragédie, co vytvářejí; ale jistě jsou to velké básně.

Nová Verhaerenova tragédie (jež letošního jara s dosti velikým úspěchem propadla na divadle Châtelet v Paříži) zasluhuje pozornosti tím spíše, že Verhaeren dnes znovu stává se pramenem nových vlivů na poslední literární hnutí až po unanimisty. Rodivě plné, tvořivými nadějemi přetéající básnické dílo Verhaerenovo potřebovalo by ovšem zkoumání dalekosáhlejšího, než je možno zde. Jen v nejširším kontextu bylo by možno vysloviti, co vše Verhaeren přináší a sděluje. Zde může nás zaměstnávat jen jeho Helena Spartská. Je to nová tragédie rodu Átreova, jistě prostoupená mramorovými látkami helénství, jeho heroickým mýtem a jeho klasickou přírodou. Zde je to krása Helenina, z níž

pokračuje prokletí Átreovců. Zdá se, jako by Verhaeren chtěl uzavřít tragický prsten, jež tvoří Elektra, Ifigenie, Orestes, v jediný mýtus, jako by právě toto dílo bylo novým procitnutím ducha antiky. Avšak jak daleko jsme od klasické ideje!

Po dlouhém bloudění, po všech bojích u Tróje vrací se Meneláus s Helenou do Sparty. S úžasem hledí lidé na její krásu, jež vrací se nedotčena po takových zhoubách, a není srdce, v němž nezdvihl by se křik údivu a lásky. V její kráse je až něco neplodného a nadsmyslného, řekl bych trýznivého; Helena bolestně touží zženštit se citem lásky rodinné a věrnou pohodou manželství se svým zestárlým chotěm. Není to znechucení po tolika a takových láskách; spíše ženská potřeba zúžití svůj život, ukrýtí svůj život pod pouhými závoji jistoty. Avšak Helenina ničivá krása není umrtvena touto odříkavou touhou; její bratr Kastór a tragická panna Elektra vynesou k ní strašlivá „vyznání podobná ranám nože“ a jejich šílené touhy svírají kolem Heleny nový kruh hrůzy. Kastór ze žárlivosti zabíjí Meneláa a Elektra Kastóra. Helena zahaluje si nyní tvář vdoví samotou, chce být sama; ale les vydechne k ní své touhy, faunové se k ní blíží, najády řek a bakchantky ji volají k lásce. Všechny hlasy země stávají se chorálem, jenž opakuje jméno Helenino, a sám Zeus v záři sestupuje z nebe a pozdvihuje Helenu k sobě k nesmrtelné lásce nebeské.

Helena Spartská je především básní krásy; zdá se mi, že nelze ani říci krásy ničivé, krásy osudné. Spíše věřím, že všechny ty ukrutné hrůzy v rodu Átreovců nemohou znamenati než toto: krása není dotčena ani zlem, jež způsobuje, a nemůže se zatemnití krutostí, která se z ní rodí; krása nepomíjí vším tím spodním a zlým, neboť je nejsvětějším vítězstvím a nekonečným oslavením. Tak má se asi rozuměti nanebevzetí Heleny, a proto Helena Spartská je lyrickou básní anebo spíše symfonií; Kastór, Elektra, Meneláus, tančící božstva přírody, to vše jsou pouhé nástroje, jimž přiděleny jsou vášnivé, zoufalé, vzývající hlasy této symfonické oslavy.

Nebo ponechme raději, že je to tragédie. Osoby této tragédie zdají se, jako by neměly ani působiti jako takzvané dramatické osobnosti,

jako individua definovaná determinacemi vůle, osudu a logiky; přese vše, co se s nimi děje, jsou to spíše planoucí ohně, plameny hrůzy nebo vášně, jichž smysl je, aby splynuly v širou zář úžasu krásy. Jejich život (v obsahu dramatu) je vznícením, a ne důslednou vůlí, ne tragickým směrem nebo individualizovaným osudem. Skutečnými komponenty dramatu jsou zde tedy mocná vzrušení, nahrazující koncepcce osobností. Veškera klasická technika a teorie dramatu směřuje právě jen k budování lidských, co nejurčitěji ohraničených osobností; zde však všechny osoby splývají v hluboké jedno, v plynoucí nadšení básně.

Klasická teorie dramatu klade jako základní nutnost integraci sporu konečným vyrovnáním protiv, nebo nejspíše tragickým zničením hlavního nositele sporu. Zde, v Heleně Spartské, původní spor mezi krásou a domáháním se krásy čili láskou se nevyrovnává, nýbrž mizí, ztrácí se jako přezářen vzrušením stále čistším. Konflikt není skončen, nenastává rovnováha, nýbrž ve stále vyšším úchvatu sporné hlasy spojují se v jediný výkřik, jenž trvá. Zdá se, jako by nejhlubším základem dramatu nebyl zde již spor; je to spíše gradace až do nekonečna, kde zrušují se všechny hranice a protivy.

To tedy je neklasická idea této nové átreovské tragédie. Je přirozeno, že jí odpovídají i nové prostředky formální a představové, i přes vládnoucí alexandrin a přes zřejmá omezení, jež si Verhaeren ukládal, chtěje patrně hověti pravidelné tragédii. Zde není možno probírat jednotlivé krásy této básně ani zabývat se novým duchem, jenž vynucuje si tyto podivuhodné výrazy; jmenovitě však podrobnějšího uvážení zasluhoval by mravní význam Verhaerenova modernismu, jenž mohl by se nazvati osvobozujícím.

*Česká revue, listopad*



## 42. výstava

### Spolku výtvarných umělců Mánes: Posmrtná výstava Hanuše Schwaigra

Profesor H. Schwaiger, zesnulý letos v létě, nepatří jistě k umělcům zaživa nedoceněným. Zdá se, že nebude nikdy nutno měniti jeho úzkou a výraznou charakteristiku, tak jak dotud byla pojata, a že určité uznání, jehož se mu vůbec dostávalo, neobráť se již ve více nebo v méně. Tato spravedlivost vůči hodnotě umělce zdá se být skoro výjimkou v uměleckých poměrech, v nichž je všeobecným pravidlem jednou bezohledné podcenění a podruhé nemírné přecenění, jakmile je určité dílo en vogue<sup>36</sup>; v našich poměrech je ovšem takovéto přehodnocování méně znatelné než v bohatých zemích, kde je provázeno ohromnými variacemi peněžní hodnoty díla. Onoho stálého kurzu dostalo se Schwaigrovi v míře mnohem větší než například Slavíčkovi, patrně proto, že veškero umění Schwaigrovo bylo vždy mimočasové a nikdy nepřiblížilo se k dobovým interesům tak, aby jim lichotilo nebo aby stálo prudce proti nim. Je to nečasový realismus, jenž odívá základní Schwaigrovo téma: středověk a germánskou pohádku. Specificky je to středověk holandský a německý; v onom pozorujeme význačnou zálibu pro Bruegela a Ostadea, v tomto asi kongeniální vliv německé romantiky, v níž ohraničuje se Schwaiger jakožto psychologická individualita, jejíž markantní rysy jsou grotesknost, hrůznost a černý humor, nota strašidelná a pověřivá. Umělecká hodnota jeho díla leží nejvíce v jeho pronikavé schopnosti kreslířské; jeho malby jsou vždy v podstatě hlavně kresleny, veškerá jeho snaha soustřeďuje se v charakterizování obrysů. Jeho realismus byl tak úzký a koncentrovaný, že nedošel ani k barvě, ani k realistické voluminozitě; Schwaiger je vždy téměř plošný a působí nejdůsledněji v rychlých a tvrdých studiích, pevně zaznamenávajících

---

<sup>36</sup> Na vrcholu popularity. Pozn. red.

hranaté a zmučené obrysy bídných postav a věcí. – Na výstavě Mánesa shrnuto je Schwaigrovo dílo asi dvaceti pěti let, v nichž není viděti většího vývoje a z nichž pozdější jsou nejchudší; poslední dobu pominula ve Schwaigrovi, jak se zdá, veškerá tvůrčí chuť, z čehož snad mluví krajní nespokojenost umělce: nevíme, zda se světem nebo se svým vlastním dílem.

*Česká revue, prosinec*

## Výstava Václava Radimského

Proti sousedící výstavě Jednoty umělců výtvarných má expozice Radimského tu výhodu, že může býti aspoň porovnávána v širším okruhu. Je to zálibné impresionistické umění, poněkud specializované pro vodní a soumrakové efekty. Srovnáno se skutečným impresionismem, je to oslabené a epigonské umění, napodobující hlavně Clauda Moneta a značně chabě žijící z velkých vzorů impresionismu. Francouzští impresionisté nepronikli jako škola, nýbrž spíše jako řada tvořivých osobností. Radimský, jenž v ničem nedostal se za ně a přes ně, ulpěl jen na povrchu těchto vzorů; ale i tu je dlužno říci, že nenaučil se a nemohl se ovšem naučiti ani jejich mocné výrazové objektivnosti, ani jejich živoucí jemnosti; je přesládlý, změkčilý, nepřesný a bezvýrazný, nemožoucí podat jasnou a živou vizi věcí. Ovšem nelze právem tuto tvorbu jakožto epigonskou srovnávat s životní ideou impresionismu. Impresionismus není totožný s náladovým a přírodním sentimentalismem, který se nemálo rozšířil pod etiketou impresionismu, s tímto sekundárním nebo odvozeným uměním impresionistickým, jež počíná býti u nás jako všude jinde přijímáno za vládnoucí umění.

Mezi českými, příliš nečetnými impresionisty náleží Radimskému místo dole pod Lolkem a jinými, kteří vyslovují mnoho domácího a zemitého způsobem méně nasládlým, sušším, těžším a jistě bližším naší povaze; proti nim Radimského umění není vůbec naším majetkem.

Konečně srovnáno s přírodou, jejímž světelným odrazem chce býti, jest umění Radimského nepravdivé a neživé; jeho náhledům na přírodu schází elementárnost; Radimský vidí nepravdivě a schematicky, nemá hybné citlivosti a tvořivého vidění pravých impresionistů. Jako vůbec kterékoliv dobré umění jest pravdivé, neboť odpovídá vnitřní a živé nutnosti, tak kterékoliv umění epigonské odpovídá jen populárnímu konzumu a není oživeno upřímností a živelností, kterou vynucuje si ona primární potřeba, z níž rodí se umění.

*Česká revue, prosinec*

## Výstava Jednoty umělců výtvarných

Přirovnána k pomalu zapomínanému českému malířství staršímu, k Liebscherovi, k Němejcovi a jiným, jež dnes nikdo nebude přeceňovat, představuje výstava Jednoty umělců výtvarných smutný úpadek novějšího umění u nás; ale nejen umění, dokonce i pouhého řemeslného malířství, k němuž dostačí dobrá inteligence, vážnost a suchá poctivost. Zastřeny hrubou machou nebo pseudoidealistickou líbezností, parádují zde ty nejmateriálnější chyby, kterých se malíř může dopustit; hříchy proti *métier*, stupidní zkresleniny, nemohoucnost techniky a nejrůznější falše, jež jsou ve výtvarnictví dosažitelný. I mladší a pseudomoderní vystavitelé, jako Blažíček, Havelka, Vavřina atd., ukazují, jak slabé jest toto „novější“ malování prostě jako *métier* proti starším mizícím malířům. Snad bylo by možno vyjmouti z toho několik věcí korektnějších, z nichž nejlepší jsou školsky dobré, ale ani u těchto nelze zacházeti do podrobností.

*Česká revue, prosinec*



MIKOLÁŠ ALEŠ dosáhl v těchto dnech své šedesátky a zároveň s ní širší oslavy, jaká mu plně přísluší. Dnes stěží chápeme, že Aleš mohl být často tak krutě podceněn od svých nejbližších současníků. V přímé linii pokračovatel Jos. Mánesa, uzavírá a vyvrcholuje Aleš epochu umění, jež lze specifikovati jakožto české, jako národní umění. Dnes přirozenými a nutnými okolnostmi uvedeno je naše umění do samého středu evropského myšlení a vývoje; dnes bylo by divno chtít vytoužit pro naše umělecké tvoření nějaký etnický partikularismus, domácí a zcela intimní ráz samorostlé tvorby. Tím dojímavěji a krásněji však působí na nás Aleš a jeho dílo, jež není popisem našeho národního života, nýbrž jeho šťastným a domáckým výrazem. Zdá se, jako by Aleš byl posledním pokračovatelem téhož anonymního tvořivého ducha, který vytvořil všechny písňové, gnómičké a dekorativní, skromné a srdečné projevy domácího etnického nebo nacionálního charakteru. Alšovo umění jest jen pro český národ. Ač historicky zčásti datováno nazarénským klasicismem pražským i romantikou šedesátých let, umění Alšovo jest původu zcela domácího a interního. Ani formální prvky, převzaté z lidového umění, neurčují národní ráz Alšovy tvorby; spíše je to sám citový charakter Alešův, nasycený chutí domoviny a láskou ke kořenné zemi domácí, již poznal a pomíloval do nesčíslných podrobností, co skládá českou tvářnost jeho díla. Výslovně uvádím vedle sebe moment etnický i nacionální v Alšově tvorbě; onen, který jest naivní, samotvořící a jakoby dětinný; a tento, manifestovaný v Alšových ideách slovanských a národních, v jeho uctívání domácích dějin, hrdinů a národních svatých, krátce v jeho obsahu vlasteneckém, jež my sami cítíme snad jinak než romantika, ale jistě ne méně. Tak v Alšovi splývá toto obojí, vlastenecké a lidové, v syntetické umění národní, v obraz vlasti, jaký sotvakdy někdo podal a v němž stěží Aleš najde šťastného následovníka; neboť jeho umění je tak zázračným darem národních sudiček, že nikomu není dáno opakovat je.

*Česká revue, prosinec*

**1913**

## Prof. Josef Novák: O kráse

Při chudobě české odborné literatury estetické nelze přehlédnouti ani tak skrovný spisek, jako je brožurka prof. Nováka, v níž na 24 stranách stavěn jest jakýs takýs systém estetiky na hubeném základě pozitivistickém. Vytýčiv definici: Estetika je nauka o kráse, hledí autor nejprve zmásti pojem krásy; zdá se, že krásným je mu všechno, co je jakkoliv příjemné; s estetickým citem ztotožňuje klidně a nerozdílně cit lásky, různé emoce, jako vzpomínku na zemřelé a touhu po domovině, city přírodní, ba i fyzické slasti, jaké pociťujeme, „zasedneme-li například po důkladné procházce zimní krajinou večer ve vytopeném pokoji, nebo když obleknem (sic!) šat po studené koupeli“; nebo „když po nemoci nesmíme ještě konat nic vážnějšího z ohledu na zdraví, jak si všeho kolem sebe vážíme a jak blahý cit zaplavuje srdce“. Tyto city, jistě příjemné a prospěšné, ale ne zrovna estetické, vypadají jako zkarikování básnického senzualismu M. Guyaua, jenž je autorovi na mnoha místech autoritou. V širší souvislosti je to důsledek onoho víceméně učeného a bez konce opakovaného ztotožnění citu estetického s citem libosti: to proslulé slovo libost, jímž odborná estetika vždy jen nivelizovala oblast umění, kterou měla proniknout! Tento neblahý pojem estetické libosti přešel z interní filozofie do publika a sankcionoval jeho zálibu pro snadné radosti, pro umění zálibné a pohodlné, hladce vyhovující jeho konzumu příjemnosti. Počínajíc od Kanta přes herbartovce až po dnešek byla soustavně tato „libost“ stavěna jako kritérium umění; hlas veřejnosti i obecenstvo samo počali hodnotiti umění podle míry příjemnosti a pohodlné libosti, jež se jim nabízela. Jako Boileau dal svému století „raison“ a „vérité“ jako zákon a kritérium umění, tak stala se zákonem a měrou krásy minulého i tohoto věku pouhá libost; odtud „líbivé“ umění, jež tak hluboce porušilo vkus i produktivnost našeho

věku. Nadarmo odborná estetika sama stavěla hráze této subjektivnosti umělými pojmovými distinkcemi mezi krásným a příjemným, mezi libostí estetickou a neestetickou; to podstatné, co dala živému světu, je filozofické potvrzení, jež udělila vládě libosti nad uměním.

Pan Novák, jak řečeno, pokládá všechno příjemné, i lásku a teplo, za stavy estetické. Estetické city jsou pro něj rozruchy provázené neurčitými, zmatenými představami (= *repraesentationes confusae*: Baumgarten r. 1750!), jež svou neurčitostí dokazují, že nejde tu o vážný, jasných představ potřebující akt sebezáchovy (srv. Spencerova teorie hry). Ale právě v tom, že nejsou to city sebezáchovy, že jsou to jen „drobná a mírná napětí“, leží jejich teleologický, biotický význam; jsou to krátce napětí našemu organismu přiměřená (str. 15). Estetický cit vzniká, „zastihuje-li naši mysl ve stavu klidu roj přiměřených nám napětí“<sup>37</sup>. Není sice jasno, odkud to autor ví, že jen „drobná a mírná napětí“ jsou našemu organismu přiměřena; ale jistě nejsou to zrovna jen „drobná a mírná“ napětí, jež v nás dovedou umělecká díla vzbuditi. „Takovými napětími přiměřenými našemu organismu jsou u osob například utváření úst, výraz oka, zabarvení pleti a rozměry těla, kteréžto vlastnosti spatřeny na lidském individuu ihned v nás probudí roje napětí příbuzných a zachyceny uměním budí v nás nutně estetickou náladu.“ Podle toho by se zdálo, že autor podává dosti zmatenou interpretaci teorie (motorického nebo fyziologického) vcítění, k níž přistupuje výše vyložený hrubý senzualismus. Tato velmi nepřesná psychologie nenabývá ovšem určitějšího směru ani zavedením teleologického a nijak nevyloženého pojmu „přiměřenosti“; tím jen je nejasná „analýza“ psychologická dirigována směrem jakési filozoficky zcela nevyjasněné

---

<sup>37</sup> Psychologická zmatenost těchto výkladů větší se tím, že autorovi jsou tato napětí jednou přiměřená organismu a jednou mysli. Jaká jsou to tedy napětí, čistě fyziologická, nebo psychická? Fyziologická hypotéza toho druhu je velmi striktně vyslovena u Miss Ethel Puffer a u Angiera (motorické impulzy, napětí celého motorického systému), u Dahmena, u Vernon Lee, u Groose atd., kdežto Lipps připisuje tyto „dynamické kvality“ estetického cítění duši. Český autor místo přesně formulované hypotézy podává neurčité slovo, jehož obsahu asi sám nerozumí, jak se zdá podle dalších citátů.



a velmi povrchně myšlené účelnosti. Jinak tato knížka, stanovisky i provedením příliš málo vědecká, není ani schopna být brožurkou popularizační.

Trapně působí, že autor zřejmě neovládá nejnutnější odborné literatury a uvádí hypotézy (například Spencerovu o vzniku hudby z modulací vzrušené řeči), jež jsou dávno empiricky vyvráceny. Kde mluví přímo o umění, pronáší autor úsudky nejpodivnější: „Slyšíme-li pak nějaký takovýto (neartikulovaný) výraz citu (například výkřik radosti nebo bolesti) opakovaný několikrát po sobě ve variacích druhem, tóny, rytmem atd. motivu nějak příbuzných, musí (!) v nás vzniknout estetická nálada.“ „My rozumíme uměním činnost tvořící krásné předměty, a proto primitivní ornament v tomto smyslu nemůže býti zván krásným. Prvky jeho jsou příliš ploché, než aby mohly vyhovět důležité podmínce krásy, že jednotlivé motivy uměleckého díla mají splynouti v nenucenou jednotu.“ „Výraz architektura... v estetice můžem omezit na obor staveb majících imponovat mohutností. Ráz staveb soukromých (vil, pavilonů) nemůže z našeho stanoviska budit žádné záhady, které by nám... nemohl rozřešit výklad o ornamentu.“ „Vzorem“ architektury „byly původně horší velikánové (!)“. – Citáty zde i výše uvedené stačí, aby daly též svědectví o autorově češtině.

*Volné směry, leden*

# **Výstava pozůstalosti Jana Novopackého (1821–1908) v Rudolfinu**

Uspořádání posmrtné výstavy Jana Novopackého je spravedlivým skutkem piety bez většího významu uměleckého. Kus minulosti umění, který se tu otvírá, jistě není částí vývojové historie našeho umění. Novopacký není ani vrcholem, ani dolem nějaké vývojové vlny; mnoho z toho, v čem nejhlučněji se manifestovala jeho doba, je překonáno, přežito, ztraceno; nejpyšnější tehdejší reprezentativní umění je jakožto umění ztraceno a zdá se být jen velkým výběžkem v dějinách tvorby; Novopacký však, jenž nemusí být překonáván, trvá beze ztráty, ale také bez významu, zcela splývá s minulostí, již není třeba oživovat.

Solidní krajinář, dobrý malíř v métier, celkem bez hlubšího odlišení se zařadivší mezi vídeňské Kleinmeistery, jako byl Sellény, Alt aj., Novopacký se pramálo stýká s plodnějšími vzruchy své doby. Doba, ve které žil a pracoval, zrodila romantismus, k němuž Novopacký podává snad někdy scénář, ale nikdy romantickou intenzitu ani citovost, ani lidovou naivitu, ani pasionální charakter romantismu. Jeho doba stvořila koncepci realismu u Courbeta a mnohonásob i v Německu, totiž realismus jako nové poznání světa, jako uvědomění jiné tvárnosti a hodnoty, než byla dosavadní tradiční krásy; ale z celého realismu nemá Novopacký nic než suchou a bedlivou popisnost světa. V jeho díle nenajdeme stopy vzruchu, intenzity, citu; zde schází osobní značka, jež přemnohým jiným věcem z jeho doby udržela podnes dotek života. Zkrátka Novopacký nerozšířil ani neprohloubil umění, jež přejal a kterému se vyučil s nejserióznější solidností; k tehdejšímu školnímu malířství nepřidal ani nic nového, ani nic osobně svého. Byl tak poctivým a dobrým pracovníkem, že v jeho díle nehledáme, co by bylo pochybeno; ale neustále cítíme, co tu schází. Bylo by snad možno uznati počestnou a upřímnou skrom-

nost jeho životní práce; avšak právě u něho stojíme na samotné hranici mezi skromností a malostí, mezi solidností a úzkoprsostí.

Publikum, pro které Novopacký pracoval, nebyl široký dav poddávající se luxusním nebo sentimentálním efektům; spíše byli to seriózní amatérští lidé, jací nemají hlubšího citového poměru k umění, kdežto široké publikum i nejvulgárnější prožívá umění mnohem intenzivněji. Proto umění dovolávající se pudů publika je vždy outrirované<sup>38</sup> ve výrazu, kdežto umění určené pro zálibu amatérskou působí něčím diskrétnějším: technikou. Tak u Novopackého vidíme především pečlivě vypěstěnou techniku imitativní, která se nemá ztotožňovat s realismem; technikou (v nejužším smyslu) je tu i jistý ráz idealizace, jež zaplavuje imitovanou a zjemnělou přírodu galerijním zlatitým koloritem odvozeným ze starého malířství; technickou radost vidíme v lásce k detailům, přesné kresbě, plastické iluzi atd. Technika Novopackého je starý, ve školách pěstěný cvik malířský; malířský cvik je koneckonců hlavním jeho určením. Odtud lze také vysvětlit, že ač plně a nelišivě stál ve své době, nenalézal se v žádné tehdejší vývojové linii. V něm nic velkého nekončí ani nic nového nepočíná a neprochází jím nic, co by pokračovalo dále v jiných umělcích; tak v pragmatických dějinách českého umění bude Novopacký vždy jen jedním ze stranou stojících, kteří jen obklopují životní linii umění a nesouvisejí s ní.

*Volné směry, leden*

---

<sup>38</sup> Přehnaný (z franc. autrer, tj. přehánět). Pozn. red.

## Jules Romains<sup>39</sup>

Bohatství idejí, jež charakterizuje moderní básnictví francouzské, nalézá echo skoro komické v přečetných etiketách a názvech, které se vynořují v manifestech, polemikách a glosách; jako například magnificismus (Saint-Pol-Roux), l'école française (M. C. Poinsoť, Normandy aj.) a l'école romane (Moréas), paroxysmus (Verhaeren dle Mockela; ale i Thogorma aj.), škola ezoterická (V. É. Michelet, Schuré, Jouvět), natuřismus (Saint-Georges de Bouhélier, Montfort), somptuarismus, humanismus (Fernand Gregh), integralismus (M. Lacuzon), impulzionismus (M. Florian Parmentier), různé klasické a romantické renesance, dále unanimismus (J. Romains), futurismus (Marinetti), primitivismus (Ch. L. Philippe), subjektivismus (Han Ryner), intenzismus (Ch. de Saint-Cyr), prezencismus (Jouve) a mj. To, co je takto etiketováno, nejsou vlastně směry; jsou to spíše teorie vržené do světa, názory, jež týkají se metody, prozódie a tradice, proklamované reakce proti verbalismu a artističnosti, proti erudici a beznárodnosti; jsou to i návraty k Ronsardovi, romantikům nebo k intelektuální poezii francouzské, nebo jsou to silně prožité vlivy moderní filozofie a psychologie, Bergsona a Le Bona, pragmatismu a škol protiintelektualistických. Mezi nimi jsou i koncepce spíše světa než umění: smělé laické systémy, jako futurismus nebo unanimismus, jež fenomenálně jsou snad nejzajímavějšími úkazy pohybu novodobého ducha; totiž nejsou to směry moderního myšlení, nýbrž spíše exploze jeho, radikální výrazy nově dobývané metafyziky nebo étosu sociálního. Tato mnohonásobná hnutí uvnitř dnešní poezie nemožou ještě býti generalizována; dnes nelze viděti než mnoho klíčení a manifestování a velmi mnohý bude soudit, že rodí se sice mnoho teorií,

---

<sup>39</sup> L'Ame des hommes, 1904. Le Bourg régénéré, 1906. La Vie unanime, 1908. Premier livre de pričres, 1909. Un Etre en marche, 1910. Deux počmes, 1910. Manuel de déification, 1910. Puissance de Paris, 1911. L'Armée dans la ville, 1911. Mort de guelqu'un, 1911.

ale málo věčných básnických děl, jež by přetrvala tuto vzrušenou dobu; avšak jakožto moderní úkazy jsou tyto teorie, tyto myšlenky, tak energické, krajní a jasné, jistě větší kreací, jsou jistě básničtější než věčná krása a ze vzorných studnic čerpaná „kosmická dokonalost“ umění tvořeného harmonickými eklektiky.

Jinak řečeno, tyto teorie jsou jako orientační výboje, jimiž básnický, tj. par excellence laický a konkrétní duch si osvětluje nové oblasti daleko se rozšiřující kol nové doby. Takto, z hlediska výbojnosti, nejlépe pochopíme i oceníme radikální jednostrannost těchto idejí, jež není nutno považovati za vůdčí; i kdybychom se postavili naprosto mimo ně, budeme v nich fenomenálně viděti neočekávané a široké posunutí hranic umění, a tedy čin.

Teorie unanimismu, jehož tvůrcem je Jules Romain, je pokusem o konkrétní náboženství, jež zakládá se na psychologii kolektivit;<sup>40</sup> přesněji, je to jakýsi vitalismus lidských kolektivit. Hromadná jednotka lidská, budiž jakoukoliv náhodou seskupena: ulice, dav na náměstí, divadlo, čekárna, lidé v omnibusu nebo na lodi, pohřební průvod, obyvatelé jednoho domu, mítink, zkrátka každý zástup, shluk a skupina lidí spojená prostorem a časem, tvoří jakéhosi živočicha, jeden složený organismus mající větší nebo menší vědomí: každé takové seskupení je l'Unanime. Hromady nestálé zrozují vědomí jen rudimentární, jejich představy jsou efemérní a složité jako rozčeření; jejich kolektivní duše je „jako vůně ve větru“ a nemá o sobě vědomí reálné bytosti. Vyšší shluky tvoří však vědomí vyššího řádu a vrcholem této hierarchie je duše plně probuzená; jakmile první skupina řekne „já jsem“, „jakmile uchopí svou duši do svých vlastních rukou, jako zdviháme dítě, abychom se mu podívali do tváře, bude nový bůh na zemi“, bůh Unanim, reálná duše kolektivity. Doposud však není shluků úplně božských; zdá se, že někdy je bůh již ve zrodu, ale opět se rozplývá a zaniká. Avšak

---

<sup>40</sup> Je pochopitelné, že tato idea zrodila se právě ve Francii, vlasti sociálního idealismu a moderní sociologie (Le Bon a Durkheim), a dále ve Francii, která již vícekrát dospěla k deifikaci (zbožnění rozumu za revoluce; Comtovo náboženství pozitivismu).

skupinám patří budoucnost, neboť jsou nyní v nejpohnutější periodě svého vývoje; vědomějším skupinám příštím bude „silou mysticismu“ možno stvořit sebevědomé unanimmí duše, to jest realiter existující bohy kolektivit.<sup>41</sup>

Jak bychom tu nevzpomněli na básnické výrazy živých kolektivit lidských u Verhaerena a hlavně Whitmana; cit mas, který tak oživuje tyto dva, zde „silou mysticismu“, je zázračně realizován a zosobněn; vědomí sociálních kontiguit, jež skutečně v mnohonásobné podobě se probouzí v moderním životě, dochází zde výrazu naivity a pevné víry. Jak je viděti na přiložené ukázce, Jules Romains je v plném slova smyslu básníkem realistou; duše davu je mu realitou nebo osobností, jejíž neurčité rodící se zachvěvy pečlivě popisuje a usilovně zhmotňuje, nikoliv tedy pouhou energickou představu davu nadanou demokratickým patosem. To, co básní, není kazatelský hymnus sociálních těles; těžce a skoro bolestně zhmotňuje nebo konkretizuje prchavou, roztržitou, nevědomou a beztvarou duševnost plynulých lidských agregátů, podnikaje podivnou bezmeznou práci, aby dal formu beztvarému a aby vyslovil to, co dosud nebylo látkou lidské intelligence.

Z posledních jeho prací může nám román Smrt kohosi blíže ukázat toto zcela básnické, zcela neabstraktní pojetí. Jacques Godard, strojvůdce na penzi, osamělý a lhostejný kdosi, nejnepatrnější z lidí, umřel uprostřed Paříže; domovník, který jej našel mrtvého, vychází z domu, mluví o něm, jde do telegrafního úřadu, aby jeho smrt oznámil jeho starým rodičům v horách. Je to, jako by se mrtvý samotář šířil, jako by se stal centrem širokých kruhů, jako by oživoval kolektivní existenci. Nájemníci úmrtního domu, kteří dotud žili zcela mimo sebe, soustředí se kol Godarda, Godard stává se středem ustavující se skupiny: myšlenky této nové agregace, vágní stavy její, soustředně se chvějící kol mrtvého, to jest reálná hromadná duševnost, unanimm Godard. Jeho staříčkový otec jede dostavníkem a vlakem na pohřeb synův; mluví o něm a ustavuje nové skupiny, z nichž se realizuje Godard, jenže méně určitý

---

<sup>41</sup> La Vie unanime. Manuel de déification. Premier livre de prières. Puissances de Paris.

a zcela vágní, „kroužící pod stropem omnibusu“. Pak je pohřeb a mrtvý Godard zachvacuje ulice, jimiž průvod jde, jeho realita je širší a rozptýlenější. Na bulváru je prudká rvačka stávkářů se stávkokazi a policií; ale před pohřebním vozem se bojující dav rozestoupí a Godard, již zcela nepodobný sobě, na okamžik střed tohoto zástupu, exaltuje přesilnou existencí. Ještě jednou se toto bytí Godardovo soustředí v kostele; pak se rozpadá, rozplývá: lidé ho zapomínají, jeho matka i otec zemrou v horách a poslední, kdo ještě prodlouží existenci Godarda, je po roce básník, chodec, jenž namátkou vzpomene na pohřeb tohoto kohosi... „Kdybych se napjal celý, kdybych svolal všechny své síly v jediný bod, jsem si jist, že bych mohl napravit, co je zničeno,“ a fixovat silou mysticismu nebo deifikací život, jenž se rozplývá smrtí. Tak nakonec pozdvihá se jako poslední myšlenka náboženství, myšlenka vzkříšení. Avšak slabost lidská toho nedosahuje. „A některého večera příštího též já budu kdosi mrtvý.“

Ale pod takto podaným obsahem nelze si představit básnické tvoření Romainsovo. Jeho román je spleť realizací; jsou to interpsychologická čtení, stavy bez forem, představy bez obsahu, vše nevyslovitelné, co chvěje se mezi lidmi, v jejich mezivědomí a zcela mimo jednotlivce; neobyčejné syntézy, duševní styčnosti, psychické stavy křížící prostor a čas mezi lidmi;<sup>42</sup> ten, na koho se dívám do dálky, je náhle se mnou spojen v pár, jenž má a pocítí v sobě psychické pohnutí; vstupují-li do nějakého shluku, musí mne tento shluk s jakýmsi utrpením asimilovat, řadou záchvěvů musím splynout s jeho duší: to jest to neurčité, infinitesimálně drobné a nezachytitelné, co Romainse se snaží realizovat, zhmotnit a spojovat. To tedy jest nekonečné a bezhraničné téma Romainsovo, téma, jež nelze zformovat v ozdobné zavřené celky, jež plyne bez konce; vše, co básník podává, jsou fragmenty z nesmírné souvislosti, rytmické části neskončitelného bytí. Tuto širší básnickou metafyziku můžeme nalézt nejen u Romainse; Jouve, Arcos, ale před těmito a jinými již Whitman mají tutéž nekonečnou tematičnost. A ten-

---

<sup>42</sup> Zde jsou jisté podobnosti unanizmu s výtvarným futurismem.

to cit nesmírné tematičnosti jest aspoň jeden ze základních nových formálních citů zrozených v moderní poezii. Ať je to již hlubší vědomí duševnosti, nebo silnější vědomí světové, obé jest vědomím neuzavřenosti, neohraničenosti v prostoru a čase; a to vědomí projevuje se právě onou nekonečnou tematičností a rytmem nikání, takzvaným volným rytmem, a konečně tím, co lze nazvat v básni pohybem, neskončitelným, neuzavřitelným a iracionálním elementem, který se tak silně a v tak různých podobách projevuje v moderní poezii.

*Přehled 24. 1.*



# Teorie umění

*Konrad Fiedler: Schriften über Kunst*<sup>43</sup>

Když mladý naturalismus ve Francii i v Německu zaujal postavení dobyvačské a k tomuto účelu jasně formuloval své požadavky, v jichž jménu chtěl postupovat, ozvala se reagující kritika, že umění takto podložené doktrínou je racionální, teoretické, a tedy protiumělecké. Týž případ opakuje se v dnešní Francii, kde moderní poezii a novému malířství vytýká se intelektuálnost, ba i teoretičnost. Tak kritika činí ze sebe strážkyni naturální umělecké plodnosti, pro kterou není důvodů a vědomého směru vůle; ve jménu přírodního citu kritika odmítá vše, co jmenuje teorií.

Je ovšem pravda, že spontánní tvořivost je v umění vším a teorie nemůže jí vésti. Neboť teorie je odpovědí na interes teoreticky, a teorie umění odpovídá jen na teoretický problém podstaty, vzniku a smyslu umění vůbec. To, co je v umění problémem aktuálním a praktickým, co vychází přímo z tvoření, aby se zase tvořením stalo, námaha vůle a myšlení před realizací díla, se teorií nazývat nemůže. Teorie jsou vyabstrahovány z oblasti umění vůbec, mimo čas a přes všechno směřování. Nejsou aktivním ustanovením ani směrem ani článkem realizací. Jsou tu proto, aby uspokojily rozum, který se zachránil z nátlaku přítomnosti. Teorie vždy mají něco mimopřítomného.

Teorií je například Hildebrandův Problém formy, Semperův Styl, Schmarsowovy Základní pojmy a Fiedlerovy Spisy o umění, o kterých máme referovat. Jmenovitě tyto poslední mohou být téměř typem teorie umění. Dle Fiedlera umění je nutnou protiváhou vědy a abstraktního poznání. Úlohou a nutností člověka je, aby si vnitřně přisvojil svět,

---

<sup>43</sup> Neue Ausgabe, hsg. v. Hermann Konnerth. R. Piper, Mnichov 1913. Starší vydání: Konrad Fiedler: Schriften über Kunst, hsg. v. Hans Marbach. S. Hirzel, Lipsko 1896. Sbírká esejí z let 1876, 1879, 1881, 1887. 1889 Konr. Ad. Fiedler, mecenáš a spisovatel o výtvarném umění, přítel H. von Marése, nar. 1831 v Oederau a zemř. 1895.

v němž žije. Především činí to rozumem, to jest vědou. „Věda chce se zmocnit světa pojmově, opanovat jej, proniknouti jej a podrobiti jej jistým požadavkům našeho myšlení“, slovům, pojmům a logickým formám. Ale „všechno myšlení a poznání je veliký, ze slov a pojmových značek utkaný závoj, pod kterým dále pulzuje život skutečnosti a nemůže se vyprostit ze svého temného stavu na denní světlo.“ Všechno teoretické ovládnutí světa jest jen slovním majetkem, neboť pravá smyslná skutečnost je tímto abstraktním poznáním pouze zastřena.

Avšak jest ještě jiná schopnost osvojit si svět a plně vyvinout své vědomí skutečnosti: to jest přivlastnit si svět ne jako pojmenovatelný, nýbrž jako viditelný, „stát se pánem intuice“ A to se děje v umění. „Umělecká činnost počíná, kde člověk nalézá se postavenu vůči viditelnému světu jako vůči něčemu nekonečně hádankovitému a kde puzen vnitřní nutností uchopuje silou svého ducha zmatenou masu viditelného, jež na něj doráží, a vyvíjí ji ke zformovanému bytí.“

Člověk podstupuje v umění boj s přírodou o svou duševní existenci. „Co umělec tvoří, není druhý svět vedle empirického, nýbrž on stvořuje svět vůbec skrze umělecké vědomí a pro ně.“ To jest, umělecké vědomí formuje v sobě svět beztvary a dává mu tím viditelnost vyššího stupně. „Umělec odpoutává od viditelného předmětu jeho viditelnost jako něco samostatného.“ Umělci je svět jevem; podstata světa, kterou si hledí přisvojit, je pro něj ve viditelné a hmatatelné podobě věcí. Kdyby nebylo uměleckého vědomí, byl by pro nás viditelný svět chaotickou směsí vjemů a představ. „Umění má vyprostit viditelnost věcí ze zmatku a prchavosti jich bytí.“

Vlastní činností umělce je další vyvinutí procesu vidění. „Koncentrujeme-li všechnu svou sílu ve zrakovém orgánu, stojíme vůči realitě věcí, jež ukazují nám svou pestrou hru jakoby jen zdálky, nedovolující činného přiblížení. Ale toto pasivní oddání se asociacím zrakového smyslu zaplétá nás do dusnosti a zmatku; vykoupením z tohoto zmatku je činnost,“ to jest, realizovat činně pro oko to, co oko pasivně dodává vědomí. „Ruka umělcova přejímá další vyvinutí toho, co koná oko, právě v tom bodě, kde oko je u konce svého konání, a pokračuje v něm až

k výrazu. Když ruka pohybem znázorňuje něco, co vnímalo oko, koná tím něco, nač oko z vlastní síly nestačí, jsou odkázáno na pasivitu.“ Tedy podstata umění jest činně realizovat čistou viditelnost věcí. „Umělecké nadání vykupuje vše, co na ně působí, ze zmatenosti, ve které všechno trvá, pokud je podrobeno konkurenci smyslů, vládě citů a zapletení duchových vztahů, a přeměňuje to v bezprostřední výrazovou hodnotu viditelného bytí.“

Takto postavená teorie umění je geneticky spřízněna se Schopenhauerovou filozofií. V hloubi její je rys buddhistické žalné moudrosti, pro kterou svět jevů je hrou nevyzpytných a zmatených stínů. Ba i všechno vědění a poznání jest jen závojem pojmů, jež klademe si před oči, abychom neviděli zmatek věcí. Z této marnosti a utrpení neviděl Schopenhauer útočiště než v umění. Umění je prý zjevením idejí, to jest toho věčného a neměnného, co je za prchavými jevy věcí nebo nad nimi. Z trýzně existence nemůžeme uchýliti se jinam než do hluboké kontemplace věčných idejí, do nazírání transcendentálního světa, jež otevírá umění. – Podobně Fiedler odvrací se od světa nicoty a od marnosti poznání k umění osvobozujícímu.

Avšak Fiedler je duchem příliš zjemnělým a harmonickým, než aby odvrátil se vůbec od tohoto světa, naopak hledá návrat ke skutečnosti skrze umění. Pro něj umění podává pravou viditelnou podobu a podstatu světa, pravé a jediné poznání skutečnosti. Fiedler je typ amatéra, vzníceného milovníka a poživatele umění. Svět umění je mu nejvyšší skutečností, v níž se uzavřít se svými radostmi mu stačí pro život. Vše, co je mimo umění, je pro tuto duši plnou krásy zmatkem a marností. Odtud filozofické základy jeho teorie.

Něco podobně cizího, neskutečného a těkavého mají všechny teorie a německé úvahy o podstatě umění. Všechny řeči o metafyzické nutnosti umění, o ideách a o věčné bytnosti uměleckého tvoření jsou jako filozofické paprskování, jehož zdroj je mimo umění. Umění viděno zdálky může ovšem vypadat jako měsíc nebo jako svět idejí. Avšak zblízka nebo ze svého středu je především činností a snažením. Proto vše, co tvořivý umělec vymýšlí, vkládá se do této direkce chtění jako

dosažitelný cíl nebo jako impulz, jako článek v řadě realizací nebo jako heslo propagandy. Ježto problémy umělce nejsou teoretické, nejsou ani jeho odpovědi teoretické. Ve své vlastní doméně je umělec opakem teoretika.

Žádné plodné umění nezrozuje teorii, jež by je vedla. Ale v každém umění tkví víra nebo přesvědčení, to jest každé období umění má svou metafyziku. Umění nikdy nesplňuje a neuskutečňuje tuto svou metafyziku, ale nalézá v ní svou inspiraci a tuší v ní své nesčíslné možnosti. Avšak tato víra nebo tato metafyzika není teorií, stejně jako kterékoliv náboženství nebo socialismus nebo nějaká národní myšlenka není teorií, není jí ani naturalismus nebo impresionismus nebo kterékoliv umění, které má svou víru.

Přesto však, když umělec vyslovuje takovou víru nebo když formuluje slovy směr, kterým jde jeho úsilí, bývá etiketován jako teoretik, jenž konstruuje umění cestou abstrakcí a argumentiky. Jmenovitě moderní umění, pokud se zdráhá empirickému pochopení, bývá odbýváno jako teoretická a abstraktní umělost; je prý příliš vyrozumováno, než aby bylo prostě srozumitelné. Ale právě teorie jsou srozumitelné a poznatelné, právě rozumování je přístupno racionální orientaci, to, co se zdá tajným a nepochopitelným, je vždy citové vzrušení, něco zcela vnitřního a iracionálního, co lze poznat jen dotekem a pohybem duše. Tak například velká část kritiky předstírá vůči modernímu umění jakousi hloupost a prostotu ducha, jako by pro ni byly příliš subtilní a umělé ty teoretické předpoklady, jimiž prý je moderní umění vycpáno. Ale kritika zdaleka není hloupá, nýbrž schází jí časem cit. A právě kde jí selže cit, hledá kritika chybu v intelektu umělce, třeba chybu par excés<sup>44</sup>. Takto bylo již zaviněno příliš mnoho nedorozumění v dřívějším vývoji umění a dnes v míře mnohem větší.

Inteligentní kritika tam, kde ztrácí spontánní orientaci citovou, přenáší si problém nového umění do sféry intelektuální a vyčítá pak tomuto umění buď nerozumnou zmatenost, nebo domněle závažněji příliš-

---

<sup>44</sup> Krajnost. Pozn. red.

nou intelektuálnost čili „teoretičnost“. Tak utlouká se dnes moderní umění výtkou teoretičnosti jako kdysi impresionismus výtkou Helmholtzovy optiky nebo naturalismus materialistickým doktrinářstvím. – Ale zatímco rozumová kritika vytýká novému umění zpravidla exces intelektualismu, jsou to vždy mladí lidé anebo vášnivé charaktery, tedy lidé zrovna nejméně vedení intelektem ve svých soudech a zálibách, kteří chápou se právě tohoto „intelektualistického“ umění. Spor o moderní umění, který se odehrává na poli intelektualismu, na tomto poli rozhodnut nebude, problém jeho je zcela empirický, mimo všechny teorie a abstraktní koncepce.

*Volné směry, únor*

## Alexandre Mercereau<sup>45</sup>

V mladé literatuře francouzské nenáleží Alexandru Mercereauovi místo zcela jednoznačné; neboť je osobností, jež má široké pole činnosti, a duchem, který má svou obsáhlou historii a dějiny svého dokončování. Vyšel v prvních básních od symbolismu trochu načechraného a novoromantického, vyvíjí se dále v próze. Psychologické povídky Lidé odtud a odjinud (1907) mohou v širší literární souvislosti býti příkladem, že symbolismus a naturalismus nejsou vývojovými protivami; nalézáme tu Lemonniera, jenže zjednodušeného, naturalismus zbavený těžké životní masy a zkrácený v anekdotickou techniku novelky, realismus snad přirovnatelný k mladší německé produkci. Pro nás zajímavější jsou Povídky z temnot (1911), jež následují asi po době autorova styku se Slovanstvem. Ačkoli v těchto povídkách prosvítá příklad Poeův, není tu metafyzického zjemnění, jež charakterizuje amerického básníka. Temnoty, z nichž rodí se duchové příběhy Poeovy, jsou koneckonců řízeny psychologickými i nadpsychologickými zákony svrchované nutnosti; jakkoliv nadsmyslný je svět Poeův, přece prostupuje jej jakási nevyslovená, ale nesmírně subtilní logika a kauzálnost stejně jemná, jako jistotná. Naproti tomu u Mercereaua v této době není metafyzického ujištění a vedoucích nutností; z jeho temných povídek zvedá se časem jakoby křik, na nějž není odpovědi. Oblast, v níž tehdy prodléval, je podobně jako u Poea říše duchových událostí, osudových dějů a okultismu; ale síly, jež vládnu v této říši, jsou zmatené a anarchické; není tu subtilních příčin a nutností, příběhy vynořují se ze tmy polo

---

<sup>45</sup> Narozen v Paříži 1884, redigoval v Moskvě francouzskou část revue Zlaté rouno, pak spoluzaložil proslulé Opatství básníků v Créteilu s Barzunem, Arcosem, Vildracem atd.; organizátor literárních večerů Podzimního salonu, spoluredaktor revue Vers et prose, sekretář Ligy keltslovanské v Paříži, jež vydává Revue des nations, atd. atd. Spisy: Les Thuribulums affaissés, 1904 (básně), Gens de la et d'ailleurs, 1907 (novely), Contes des ténèbres, 1911 (povídky), La Littérature et les idées nouvelles, 1912 (kritiky), Paroles devant la vie, 1913 (eseje).

groteskně, polo vyděšeně a ihned zapadají v temnotách. Snad českému čtenáři budou časem předloženy některé z těchto raných próz Mercereauových; pak uvidí jich vehemenci, jich velmi moderní výraznost a dramatický chaos a snad z nich pocítí i to, co se v nich domnívám nalézáti: něco zvláště podobného jisté části slovanské literatury. Neboť celé těžko ohraničitelné období slovanské literatury, jistý počet ruských románů, dílo Andrejeva, Przybyszewského a jiných zdají se vycházeti z ducha, jenž klade si otázky spíše pro jich problematičnost než pro jich zodpovědění, jenž ještě naléhavěji klade to, co předchází otázkám: stav bolesti, pesimismu a úzkosti; připouštím ovšem, že je dosti podivno zařazovati Francouze Mercereaua k tomu, co nemá sice, ale mohlo by míti název slovanské dekadence. Tento stav je vlastně stavem intelektuální rozervanosti; kdežto již v Lidech odtud a odjinud vyslovuje se marnost a hrozná pustota všech možností života, ať je to na venkovské zemi, ve městech, nebo v Paříži, zde tato nálada se přirostuje a nabývá vědomějšího, filozofičtějšího rázu pesimistické filozofie dráždivě sloučené s okultismem. Po tomto mladistvém období autorově, patrně po nějaké ostré krizi, nastává obrat: příští kniha Mercereauova je již knihou odpovědí.

Jsou otázky, na něž odpovídáme, ne aby byly rozluštěny, nýbrž abychom byli uspokojeni. Je to nesmírný komplex otázek, jež mají staré jméno „otázky po smyslu života“; a na ně odpovídá Mercereau svou poslední knihou (*Slova před životem*, 1913) ve smyslu vitalistické filozofie, pro kterou životem není to, co má býti vysvětleno, nýbrž to, co vysvětluje vše. Veškerý život je jediné tajemství pro rozum nezbadatelné a nepoznatelné, ale tajemství prožitelné. A tak v poslední knize Mercereauově je život ve dvojím smyslu, buď život jako absolutní jednotka a stálá identita všeho žijícího, jako jediný vitální proud stoupající všemi míznici naší země, nebo život jako trvání, míjení a srážení, jako věčné drama s nesčíslnými akty a peripetiemi; tento dvojí život je tu hlubokým základním tónem, k němuž lyrik-filozof přikládá vyšší a vyšší harmonické tóny promlouvaje k básníkovi, k snoubence, k ženě těhotné a k matce, ke všem těmto, kteří v sobě nesou život a splňují jej, majíce své přirozené

a nutné místo v životě. Zde je překonána úzkost člověka, jenž se táže po smyslu bytí: plodnost a síla, potřeba žítí, vitální houževnatost a věčné mnohonásobení, to jsou samy v sobě příčiny a nutnosti; život sám v sobě nese své hluboké zdůvodnění, nebo jak praví Dehmel: Das Leben ist des Lebens Ziel.<sup>46</sup> Disharmonické tóny, jež tak ostře vyznívaly z dřívějších děl básníkůvých, zde se vytrácejí z melodicky plynoucí meditace a zvláštní vitalistický kvietismus proniká tuto těšitelskou moudrost, jež nese ráz až exhortativní a abbéovský. Ani smrt není ničím jiným než událostí v trvání života: již není ničím záhadným, neboť každý prožitý okamžik je jakousi smrtí, etapou k poslední smrti. Bylo by možno dosti podrobně sledovati filozofický okruh, jímž ubírají se tyto lyrické eseje; ale myslím, že tím by nebylo dosti učiněno této knize, jež má účelem přeměnění popíravou měnu filozofie ve stříbrně znějící kov lyrické meditace. Čistý lyrik mohl by ulpěti na smyslném a pohnutém povrchu života, jehož radosti a senzací by vyslovoval; ale medituující básník s velkou gravitou zavírá oči věda, že život pulzuje v něm, kolem něho a všude a že nikde nemá povrchu. Kdyby se s otevřenýma očima díval na jedince mezi žijícími tvory, na jeho starosti, úmysly a konání, jistě by mu z tohoto pohledění vyplynula jiná morálka, jež by nezastírala tak tuze vše, co je v bytí disharmonické a neslučitelné; avšak obraceje se k celosti toho, co sluje život, k nesmírnému proudu života, v němž bolest i žádání jedince je pouhou splývající vlnou, proč nenazval by život harmonií, proč by se neuklidnil a neuspokojil, proč by nemluvil o dohodě právě tak široce jako o životě? Jisto je, že tímto způsobem se životomravní problémy spíše odročují, než ukládají. Nazveme-li tu problémy morální literárním slovem problémy dramatickými, pak je zajímavě vyčkat, jak rozluští si je napříště vitalističtí spisovatelé; neboť po této stránce nemůžeme dnes o moderním francouzském básnictví souditi definitivně. Například Henri Martin Barzun dospívá dnes k jakémusi pandramatismu (je-li dovoleno napodobiti termín určený pro Hebbela); Vildrac a Duhamel vycházejí od primitivního lidského citu družnosti a soucítění; Romaines a Arcos jsou příliš kos-

---

<sup>46</sup> Cílem života je sám život. *Pozn. red.*



mičtí, než aby dospěli k morálce; kdežto Mercerau, jak řečeno, je v přítomné knize tak dalece kvietistický, že nemůžeme u něho hledati opravdu dramatickou koncepci. Budiž jak budiž, v těchto problémech počíná zajímavý příští úkol moderní literatury, k němuž se tu bude záhodno později vrátiti.

Avšak těmito úvahami opouštíme francouzského básníka. Zbývá nám o něm ještě říci, že není jen povzbuzujícím a krásně myslícím lyrikem-filozofem, jak poznáváme jej v poslední době: je zároveň kritikem vynikající erudice a širokých zájmů, soudně a pozorně si všímajícím literárního života a všech zdravých idejí, jež zrazuje dnešek; jeho *Littérature et les idées nouvelles* obsahují mnoho, co mělo by být i u nás čteno s nejživějším zájmem. Jmenovitě pěkný v jeho kritikách je živoucí dotek, jímž obrací se ke knihám; jeho úvahy nedrží se liter a lehce proudí k otázkám životním a k aktuálním problémům, jež zaměstnávají dnešní Francii. Tak i v kritice ozývá se tu etik, avšak ne již etik z moudrosti, nýbrž z rozumu; a v tomto rozumu poznáváme bystrou a klidnou soudnost, jež promlouvá k nám bezprostředněji než ona požehnaná moudrost výmluvného esejisty.

*Přehled 28. 3.*

# Indická architektura

Normální Evropan postavený tváří v tvář architektuře indické třeba jen na černém obrázku podlehe v prvním okamžiku pocitu dezorientace a zmatku. Jeho přirozená logika, jeho normální cítění a racionalistická čilost nechávají jej bez moci před tímto eruptivním, horkým a k úžasu intenzivním uměním. Je to, jako by někdo přistoupil s nejdokonalejšími fyzikálními a technickými nástroji k nějaké neznámé hmotě, jež by měla jiné zákony odporu, tíhy a pohybu, jinou strukturu, neprostupnost a účinnost než veškerá dosud známá hmota. Indické umění je pro nás právě takovou látkou, na kterou nestačí technika našeho myšlení a kterou nemohou proniknout kritické nástroje našeho rozumu.

Stejně kdybychom se v indické architektuře hleděli orientovati historicky, nedostali bychom se k uspokojujivému porozumění. Především je nesnadno zjistiti aspoň přibližně historická data indických budov; i kdyby to bylo možno, kdo mohl by rozplést psychologické, sociální a etnické faktory, jež spoluúčinkovaly při vytvoření tohoto umění? Rozpoznáme tu sice ihned stavby novější a prastaré, vytušíme tu sice víceméně zjevné vlivy islámské a evropské, přechody k architektuře siamské a tibetsko-čínské; avšak vycítěním těchto několika zevních historických vlivů a jich přeměn nepochopíme například podivný fakt, že některé původní domácí stavby indické mají ve svém zjevu něco, co my nemůžeme nazvat jinak než ráz gotický nebo ráz románský. Indická architektura nám přístupná přes jakousi jednotnou povahu podává výrazy nebo slohy neobyčejně složité a různé; historik musel by v těchto formálních různostech odlišit od sebe jednak různé doby a zevní vlivy, jednak různá vnitřní určení; tak světský nebo církevní původ jednotlivých slohových motivů, účastenství vyšších nebo nižších kast, určenosti místní a rasové. Neboť v kotli indické kultury svařeno je mnoho národů, jež podržely v sobě prastaré pudy a schopnosti. Indie, jak je dnes, je chaos, který zůstal po smíšení nejstarší a nejpůvodnější kultury indo-íránské s národy zcela přírodními. Z těchto původních

etnických prvků žádný ovšem zcela nezmizel a nepřestal působiti. Dále historik musil by rozlišiti, kterému náboženskému kultu ten který architektonický ráz byl vlastní. Tato úloha byla by neobyčejně těžká, neboť v Indii není tak ostrých hranic náboženství jako v Evropě; tam ode-vždy různé kulty splývají, rozplemeňují se a pronikají se navzájem, takže i dnes hinduistická víra je na jedné straně nejtemnější divošskou pověřčivostí a na druhé straně nejvyšší metafyzickou spekulací, a mezi těmito krajnostmi je změt' sekt a náboženských obcí, asketismu, jógy a džainů.

Nejpřirozenější způsob, kterým můžeme se probrati k jakémusi pochopení indického umění, jest vycítiti povšechný ráz jeho účinku, to jest určiti obecnou formovou náladovost indické architektury. Tento povšechný psychický výraz stává se nám pak zvláštní duševní povahou indického umění vůbec, takříkaje kolektivní duší celé indické kultury; proto snažíme se pochopiti zvláštní povahu Indie i z jiných sociálních funkcí, především z náboženství a kultu. Postavena takto na jediný a společný základ kolektivní nebo sociální duševní dispozice, bude k nám architektura indická mluvit srozumitelnější a výraznější mluvou forem. Srovnáváním jejích forem s jinými uměními uvědomíme si zve-nčí její hlubokou odlišnost a samobytnost proti všem slohům jiným, kdežto přijetím zvláštní rasové a náboženské dispozice bude nám spíše možno pochopiti indickou architekturu interně, z nitra.

Formální rozbor umění není oddělitelný od názoru obecného. Má si-ce své bezpečné a metodické prostředky výkladu, avšak snadno stává se výkladem historickým. Naproti tomu obecný nebo úhrnný názor obsahuje živější prvky, totiž poznání a vycítění vnitřní povahy z for-mové nálady, jež tkví v každém kolektivním umění.

Indická architektura ve své nejobecnější povaze je umění působivé nebo, jak se říká, efektivní; čím na nás okamžitě působí, je ohromná intenzita, zatímco souhra kvalit je nejasná a zmatená. Tak například zde nemůžeme se s radostí pozastaviti a rozkochati nad nějakou krásnou podrobností, nad nějakou úměrnou částí, krátce nad tím, co lze nazvat kvalitativním prvkem architektonickým. Na indické stavbě není

ústřední polohy, v níž bychom bezpečně spočinuli (jako u architektury klasické), ani fixního bodu, k němuž bychom byli vztaženi (jako v gotice); zde nemůžeme se nikde zastaviti, bloudíme, rozptylujeme se, ztrácíme se v nesčíslných formách, jež sotva postihujeme. Výsledný cit je vždy dezorientace, úžas a neklidný vír pocitů. Zmaten a zaražen stojí moderní racionalistický člověk před tímto rušným bohatstvím nepostižitelných forem, jež jsou iracionální, fantastické a nevypočitatelné jako příroda. My nejsme ani zvyklí, aby architektura k nám tak překotně a vzrušeně mluvila, my musíme se téměř leknout takových umění, jež dovedou něco mluvit. Tato výrazová intenzita pramení ze samotné živelnosti indického umění. Je to zhuštěný život mystické Indie, to pra-kořenné, co cítíme v Orientu.

Horoucnost, neklid a nemírnost, to jsou hlavní náladové motivy indické architektury. Připomíná-li nám přírodu, je to příroda, jež zápasí s hrozným snem, aby se probrala k vědomí; uvádí nám na mysl jakousi ohromnou a marnou úrodnost, tak jako by se z beztvaré živé hmoty chtěl probrati k utvářenému životu vědomý a rozvinutý tvor, jako by se pokoušel realizovati se v tisícerých formách a pokusech a zase klesal do beztvaré sna. Harmonie, kterou cítíme v gotické architektuře, jest vítězství ducha nad hmotou; tam je hmota přeměněna v závratnou myšlenku, v koncepci ryze duchovou. Naproti tomu disharmonická indická architektura připomíná nám hroznou zapletenost ducha a hmoty; někdy se z kypící hmoty počne roditi myšlenka, jedna z nejvznešenějších, jež se v umění vyskytují; někdy myšlenka marně usiluje protrhnouti těžký závoj hmoty a někdy se zdá, jako by sama hmota se chtěla probrati k vyššímu životu, rozrůstala, nalévala se do forem a určovala si své bytí temným puzením jako vegetace. To jsou ovšem jen přirovnání; ale o indické architektuře je nesnadno nemysleti v přirovnáních, neboť démonický génius, který z ní mluví, nám není rozumově pochopitelný a spíše jej dovedeme uhodnouti skrze závoje analogií.

Tak otázka architektury indické vyžaduje doplnění otázkou po zvláštní psychické dispozici, po duchovém prostředí, ze kterého rezultuje tato produkce, jež ukázala se nám jako patetické a disharmonické

umění, vedené duchem zmatku, fantazie a nemírnosti, krátce zvláštním géniem, který se nám z našeho evropského hlediska zdá temně přírodní, iracionální a par définition tajemný.

\* \* \*

Každé kolektivní umění má svou metafyziku. Jako řecké umění vysvětlujeme si klasickým vitálním naturalismem, jako románské umění není nám pochopitelné bez ideje křesťanství a gotika bez triumfu víry, tak jako každé velké umění je výkvětem duchového prostředí, kultury a vůdčích idejí své doby, tak i umění indické má svou vnitřní metafyziku, svého náboženského a národního génia a svou psychickou půdu, na kterou musíme je postavit, abychom mu porozuměli. Úhrnný duch Indie, aspoň v době, kdy historicky vznikaly velké památky stavitelské, nemůže býti pojat tak jednotně a jednosměrně jako kulturní periody evropské. Evropa vždy měla velmi jasné vůdčí ideje, jež řídily její pokrok a vývoj; ohraničení period je v ní obvyčejně zřetelné a národní nebo třídní rozlišnosti i stupně kultury lze snadno izolovati. Jinak tomu je v Indii.

Indická náboženství jsou směsí nebo střídáním elementů přírodního náboženství a filozofické, zcela abstraktní spekulace. Nejpůvodnější náboženství, tak jak je zachováno ve védách jako produkt pomalého vzniku a skládání, mělo tytéž motivy fetišismu, kouzelnictví a přírodních mýtů jako většina prvotních náboženství. Praobyvatel Indie neviděl však v přírodě tolik lidského jako starý Řek; neustále podléhal vlivům malých a zlých démonů, které si zakupoval opíjeje je šťávou sóma<sup>47</sup>, vykonáváje rituální funkce, čarování a magické obřady. Určitější rysy měli bohové přírodních sil, oheň Agni, bouře Indra nebo měsíc Varuna, a později bohové etičtí a sociální. Všechna tato božstva byli namnoze krutí násilníci, pijáci sómy, kteří jen v opojení shlíželi k smrtelníkům milostivěji. Tak svět řízen byl despotickými a nezákonnými silami, jež trvaly v úplné zmatenosti a chaotičnosti; zevně toto nábo-

---

<sup>47</sup> Nápoj bohů, nápoj popíjený při obřadních rituálech v Indii. *Pozn. red.*

ženství bylo charakterizováno kouzelnictvím a nesčíselnými rituálními formami, v nichž byla roztříštěna jakákoliv možná jednodušší a harmoničtější koncepce vyššího světa a styku s ním.

Avšak uprostřed této zmatené pověřivosti lidí, kteří nedovedli ovládnout přírodu a byli jí spíše ovládáni, vznikla kasta těch, kterým inherovalo bráhma, mystická a svatá síla přímého styku s bohy. Bráhmani vytvořili ve védách a později v upanišadách onu indickou náboženskou spekulaci, jež je charakterizována stěhováním duší, rigorózní čistotou kast a hlubokým odvratem od přírody. Pro indického člověka zůstala vždy příroda zmateným rejem jevů, chaosem, jenž nemá smyslu a řádu, pouhou šálivou prchavostí, jíž nelze uchopit. Ale vedle této světové tísně a úzkosti žila v něm fantastická náklonnost stupňovat představy do nemírnosti a bezhraničnosti. Z těchto dvou momentů vznikla představa bráhma, vše-jednoho.

Bráhma je všesubstance, v bráhma všechno je já, átman. Bráhma je vše, či vše je átman. Kdo vidí bráhma, tomu mizí vše viditelné, veškerý svět jevů a zůstává jen átman, beztvaré já světa, v němž je vše. V něm není ani poznávání ani představování ani myšlení; neboť někdo myslí něco, někdo poznává nebo představuje něco, čili podle naší terminologie ve všem myšlení a poznávání je subjekt i objekt; ale pro átman není již objektu; v bráhma končí všechno vidění, poznávání, představování. Bráhma je zápor všeho, ono jest „ne ne“. Proti skvělosti bráhma je skutečný svět jen stínem, závojem přízraků, jenž nás obestírá.

Na kypící půdě indické se bráhmanismus úžasně rozplemenil; vznikly sekty asketů stavu šramana, sekty extatiků a poustevníků, sofisté, subtilní kejklíři s pojmy, jóga a fakíři, velká džaina rozpadající se v četné odstíny a konečně buddhismus. Hlavně Buddha (zemřel 480 př. Kr.), svatý Šákjamuni, rozvedl spekulaci upanišad; v jeho nauce ještě více je zdůrazněna marnost a prchavost bytí, „májina závoje“, jenž obetkává věčnou nicotu, nirvánu, všeho nikání konec a spočinutí. Jeho nauka stěsněna jest ve čtyři pravdy o utrpení. „Toto jest svatá pravda o utrpení: Zrození je utrpení, stárí je utrpení, nemoc je utrpení, smrt je utrpení, s někým nemilým spojen býti je utrpení, někoho milovaného

ztratiti je utrpení... Toto je svatá pravda o vzniku utrpení: je to žížeň, jež vede od znovuzrození k znovuzrození; žížeň po rozkoších, žížeň po vznikání, žížeň po pomíjivosti. Toto je svatá pravda o zrušení utrpení: zrušení této žízně zničením všeho žádání, nechat jí, zbavit se jí, odpoutat se od ní, nedati jí místa. Toto je svatá pravda o cestě k zrušení utrpení: toto je svatá osmičlenná cesta, jež sluje: pravá víra, pravé rozhodování, pravý skutek, pravý čin, pravý život, pravé snažení, pravé myšlení, pravé ponoření.“ Hlavně pravé ponoření: toto přibližuje nás ke krajnímu záslibu víry, ke zrušení všeho utrpení a žádání, k nirváně. Nirvána znamená zhasnutí nebo odvanutí. Nirvána není „ani přicházení ani jítí ani stání ani umírání ani zrození. Je bez podkladu, bez pokračování, bez zastavení: to jest konec utrpení.“ Nirvána není ani život, ani smrt, je mimo bytí a nebytí.

Tak otvírá se ze světa bytí a utrpení jediné východisko, nicota; život je jen krátkou bolestnou cestou před návratem do nirvány a jediná možnost spočinutí v životě je být tak, jako bychom nebyli, nevidět, necítit a nechtít. Je pochopitelné, že pro takovouto víru svět fyzických sil, jež nazýváme přírodou, je spletenou hrou klamů a přízraků, neovládnutelným a nepochopitelným zmatkem, jenž stále pomíjí a nikdy netrvá, nemá stability. Je to horečná vidina, do níž jsme osudně zapleteni, a kterou nemůžeme pochopit a proniknout.

Ale tato hluboká, světa se zříkající spekulace buddhistická byla smetena prudkou atavistickou vlnou, jejíž zřídlo bylo v původních přírodních, pověřčivých a démonických pudech Indů a jež sebrala s sebou metafyzické látky bráhmanské. Byl to hinduismus, reakce proti neosobnímu náboženství buddhistickému; náhle vyvěřeli noví osobní bohové ohromných rozměrů, vzniklí asi splynutím starých lokálních božstev, nové všemocnosti, bytosti mnohohlavé a mnohoruké, prožhnuté plamenem smyslnosti, ukrutnosti a divokosti. Nad jiné byly to nesmírné postavy Šivy a Višnu-Kršny; Višnu, jehož inkarnací je Kršna, zvaný Zelený, bůh násilný a časem ochranný, který žil jako ryba, jako kanec a jako hrdina Ráma; a Šiva, jemuž dáno hrůzné jméno Milostivý, nejukrutnější bytost, jakou může člověk vymyslet, syntéza lokálních dé-

monů, jichž se děsili praobyvatelé, hotový mytologický chaos, opásaný lebkami a hady, s trojicí očí na čele, tanečník, mim a mstitel. Je v tom děsivá převrácenost nebo myšlenka, již my nemůžeme pochopiti, že tento ukrutný, hrozný a zlý bůh je zploditelem světa, bohem všeho plození a zmnožení, původcem života; a něco ještě podivnějšího je v tom, že zrak tohoto boha-ploditele neodvrací se od bráhma-nirvány, od skončení všeho života. Konečným smyslem života je nebytí, nemyšlení, nevidění. To, co křesťané nazvali slzavým údolím, je pro Inda vždy zmatením tajnosti, pouhé zdánlivosti a nepochopitelných sil, v nichž není kladu. Buddhismem pokusila se Indie uniknouti neklidu, jež budí v srdci bezzákonná, neovládnutelná a zlem inspirovaná příroda, zbaviti se ho popřením světa a přírody a spočinutím v abstrakci. Ale znovu prorazila tato příroda sama navenek a vlila své horečné démonické šťávy do nových bohů hinduismu. Hinduismus zůstal vládnoucím náboženstvím, rozpadal se v sekty a kasty, přibíral nové motivy z nejvyšších spekulací i z nejtemnějších pověr. Vedle něho udržel se jakýsi barokní, přeplněný a mystický buddhismus mahájána, udržela se jóga a džaina, pronikl z Persie islám. Ale dnešní náboženský stav Indie nemá pro nás zajímavosti, neboť přestal býti tvořivý.

Vrhněme proti tomu krátký pohled na Egypt. Jistě i v Egyptě působil démon Orientu, ale nemohl než avortovati<sup>48</sup>, nejsa na půdě tak horečné jako v Indii. V Egyptě měly kasty ráz téměř geometrický; vše, co může dráždit fantazii a hrůzu, prvotní prvky pověr, zkoumání o přírodě, vědění, poznání, ba i myšlení samo stalo se ezoterickým majetkem kněží. Pro Egyptana všechny tajnosti byly bezpečně zavřeny v hlavách kněží a kněží opět zavírali je do přísných a strnulých chrámů, do hieroglyfů, do značek, jež nemluví k fantazii. Tím byly (aspoň po dobu faraonské autority) všechny dráždicí, tajné a trýznivé problémy jaksi zregulovány a uzamčeny. Ale v Indii přes čistotu kast by. ly tyto problémy exoterické; Nataputta, zakladatel džainy a Buddha byli mužové světtí. V Egyptě přísné zabstraktnění, kněžská centralizace a ezoterismus ovládly orien-

---

<sup>48</sup> Zakrňt. Pozn. red.



tální pud mystiky a fantazie, jenž byl tak rozpoután v povaze indické. I v náboženství egyptském byla ohromná mystická tajemství, ale podstatou těchto tajemství bylo mlčení, uzavření, zazdění. Odtud ráz egyptské architektury, jež je němou, nic neprozrazující schránkou vnitřních mystérií. Zcela jinak v Indii. Zjevným znakem všeho indického kultu jest vydráždění a utrpení; indické kulty, hlavně ovšem přírodní, vyznačují se nesmírným zbušením exoterických forem rituálních, zvrácením ve vnějšnosti, fetiše a pověry. Proto mlčí-li architektura egyptská, indické chrámy téměř křičí, vyhrnují svá tajemství navenek, nejsou jich schránkou, nýbrž jejich erupcí. Jmenovitě svatostánky sekty džinistů čili džainů na jihu Indie jsou hotovým seskupením fetišů, v němž každému kameni a každé formě inheruje duše.

Přirovnáme-li k těmto orientálním náboženstvím naturalismus řecký, nesmíme jej omezit jen na racionální poznání přírody. Řek byl především člověkem svrchovaně životním, smyslným, lnoucím k přírodě všemi city svého zalíbení a své radosti. Teprve z tohoto smyslného a kladně životního citu vytvořil se řecký poměr k přírodě. Od nejprvnějších dob byla příroda Řekům oživena lidskými silami; neznali démonů, jejich bohové byli milostiví a mocní lidé, jakýsi druh samovládné šlechty nebeské, chutě se účastníci života pozemských poddaných. Tak i příroda byla člověku přízniva a přístupna, a jakmile čilému jeho rozumu nestačila jen božská kauzálnost přírodních dějů, počal rychle poznávati a chápati fyzické, mechanické a astronomické zákony řídící svět. Jistě egyptští kněží mnohem dříve znali přírodní zákony, avšak podrželi je ezotericky, jako chrámová tajemství, kdežto Řek využil všeho poznání ve prospěch uspokojené a činné existence. Egyptská věda byla, jak se zdá, ponejvíce matematikou, jejíž prostředky byly svaté číslo a svatá míra. Naproti tomu Řekové byli spíše mechanikové a fyzikové; aspoň jejich architektury svědčí o neobyčejné znalosti zákonů statiky, sil, pohybů a optiky. Tak Řek pokročil ve svém světovém názoru od zlidštěné přírody k přírodě člověkem ovládnuté a upravené, poznané v jejích zákonitostech a poslušné pravidel, jichž člověk může užítí. Proti tomuto poznání nelze si myslet většího protikladu, než je

poznání indické, pro které svět byl chaosem a příroda rejdištěm nepochopitelných a téměř neskutečných jevů, míhajících se mezi duší a nicotou.

Jistě není nic překvapujícího a nového, hledáme-li pro umělecké formy substrát národního vědomí, víry a druhového prostředí vůbec. Formy samy o sobě jsou jako písмена; pozorující tato písмена poznáváme, byla-li ruka, jež je psala, těžká nebo lehká, dovedná nebo neumělá, elegantní nebo pracující; z písma vyčteme tempo, vzrušení a náladu. Avšak chceme-li se dále ptáti, co řídilo toto tempo a vzbuzovalo toto naladění, ptáme se po vnitřním smyslu a po vedoucích myšlenkách. Samotné formy jsou jen stopami ducha, jenž je vytvořil; avšak tvořícího ducha sama, aspoň v uměních kolektivních, nalézáme jen uprostřed velikého celku lidí, idejí a citů, pro něž byly tyto formy tvořeny jakožto jejich živoucí a výrazové formy.

Celkový obraz, jež získali jsme z náboženství Indů, není jasný a jednotný. Abstrahujeme-li od věroučných motivů, jsou nápadné rysy indické povahy, indického myšlení a poměru k světu: přesvědčení o prchavosti a imanentním chaosu světovém, zmatek z nepochopitelnosti a iracionálnosti přírodních jevů, neschopnost ovládnouti svět, poznati a upravit si jej, zjednodušiti jej, uložit mu přehlednost a zákonitost; to je po stránce intelektuální; a po stránce citové horoucí vzrušení, jež vede k přehnutí představ a k bezpočetnosti forem bez jednotící subordinace, k nemírnosti spíše numerické než kvantitativní, dále disharmonie, trýzeň, nepravidelnost, neschopnost k radosti a k volnému i volnímu rozvinutí síly; intenzita nesoustředěná a bující, temný pud tropické přírody bez ekonomie a řádu, přírodnost ve smyslu slepého kvašení, puzení a rozrůstání s popřením vědomí kauzálního a účelového. Vlastní génius indický je tak iracionální jako svět jevů, jenž jej obklopuje; Ind, jenž s utrpením vidí slepý a bezcílný vír přírodních jevů, sám nevytrhl se z té zmatené a neuchopitelné prapřírodnosti a podléhá jí. To, co je v indickém duchu intelektuální, je vlastně negativní, téměř nihilistické, a bylo by tedy v podstatě protitvořivé; jeho tvořivá úrodná inspirace leží dle toho hluboko v jeho cítění a vzrušení, a jen v citu. Vzpomeňme

proti tomu, že nejsilnější klad řeckého člověka byl v jeho poznání, inteligenci, akci rozumové; proto antické tvoření je racionální, řízené zákony inteligence. Tak indická architektura klade se nám téměř jako opak starého umění evropského.

\* \* \*

Způsob, kterým vykládáme formy evropské architektury, a celá naše tradiční nauka formová nestačují a jsou podstatně nepoužitelné na architekturu indickou. Všechny poučky o správnosti, kompozici a proporcionalitě, evropské moduly a poměry, ba i moderní formová symbolika o „podpoře a břemeni“, jíž jsme zvyklí vykládati tektoniku, koncepcí statických i pohybových sil nešení a spočívání, rovnováhy a klidu, naše mechanika a všechny takovéto z dokonalých architektur vyvozené pojmy o formě selhávají vůči indickému umění. Kdyby někdo přesto chtěl indickou architekturu poměřiti těmito kritérii, viděl by v ní dokonce jenom výstřední a pokažené paumění posedlé démonem nekázně a fantazie.

Především v indické architektuře ztrácí se nutnost zákonů hmoty, totiž fyzikálních a mechanických zákonů pádu, statiky a nosnosti, ona disciplína nebo kázeň hmoty, kterou vypracovala antika. Tyto přírodní zákony hmoty mohou být do jisté míry principem formy, jako právě v antice. V antice byla hmota ovládnuta poznáním svých fyzických vlastností. Člověk přisvojil si její zákony, aby si ji podřídil jaksi cestou dohody. Tak antická forma vzniká z inteligentní adaptace lidského účelu a přírodní zákonitosti hmoty. Předpokladem antiky je pochopení a ovládnutí přírodních sil zjednodušených ve stabilní zákony; a druhým uměleckým předpokladem antiky jest, že tyto mechanické zákony a zákonité formy humanizovala, pronikla svou harmonickou smyslností, vnukla jim lidskou životnost a ušlechtilost a určila jim optickou úměrnost. Tak syntézu antiky můžeme si představit jako smírné a nenásilné sepětí člověka a přírody, lidské harmonie a přírodní pravidelnosti.

Takového smíru Indie nikdy neznala. Indický člověk buď ve hmotě čili v přírodě tušil démonické mocnosti a bál se jí, nebo viděl v ní jen nepoznatelnou a nesmyslnou prchavost a odvracel se od ní; ale tak nebo onak nemohl ji ovládnout a pochopit, poznat v ní stálý řád, pravidlo a kázeň. Tak například indický architekt nebudoval podle zákonů statiky (ale ovšem také ne proti nim), nýbrž jaksi mimo pojetí tíhy, rovnováhy a vyrovnání sil. Architektura indická (chrámová) není budována ve smyslu tektoniky a statiky; s úžasem cítíme, jak tato výtvarná a náboženská erupce vynutila si docela jinou možnost, totiž architekturu, jež je vlastně sochařstvím. Architekt v obvyklém smyslu zachovává ve svém díle integritu hmoty jako hmoty, podržuje její specifickou hmotnou povahu, její hmotnou funkci, jako je nepohnutost, neprostupnost, tíha a odpor. Naproti tomu u sochy vůbec nemyslíme na takové materiální funkce, socha je pro nás tělem, pohybem, tvarem, něčím nehmotným, co nevyjadřuje funkce tíhy a stálosti, co není nijak neseno přírodními zákony hmoty; pod sochařskou formou hmota ztrácí svou autonomii a svou samostatnost a stává se téměř něčím jiným, pouhým substrátem. V architektuře v obecném pojmu hmota je zmožena, v sochařství zrušena. Přírodní zákony hmoty jsou v soše prostě skryty.

Indická architektura je sochařská. Její povrch často vůbec nevykazuje ploch nebo stěn, jednoho ze základních tektonických elementů; na ní vše je výtvarným tvarem, každý detail jest již architekturou (nikoli přilepenou ozdobou), vše je formováno, jako formuje sochař, nikoliv stavěno. Indické budovy neprojevují tíhu ani přemožení tíhy; intenzivní síly, jež z ní cítíme, nestoupají skrze nosné sloupové a neklesají skrze zatěžující kladí, nýbrž z nitra kamene navenek jako ve formách soch. Nikde nevidíme střechy, jež by spočívala na stěnách; všude nahoře vytyčují se formy a zase formy, banánovité nebo jehlancovité; neboť umělec, jenž je stavěl, chtěl vystavěti obrys na nebi. Sochařským motivem je i rovnocennost všech detailů formy, kdežto v čistých architektonických slozích výzdobný detail je podřaděn hlavní tektonické myšlence. Konečně je zajímavé, že indický stavitel chrámů, kde mohl,

prostory vytesával, buď jako monolity, nebo jako skalní interiéry; to dokazuje historicky sochařskou cestu architektury indické.

Tedy indická architektura je sochařská; není zdoláním, nýbrž zrušením hmoty. Fyzické zákony hmoty, s nimiž pracuje architektura klasická, zůstávají pro Inda skryty a ztajeny ve vystavěné mase, jsou v nich jako nevydobytné a nevyjasněné tajemství, jež nemůže probrati se navenek skrze formy. Znovu vrací se nám na mysl iracionálnost a zmatenost, kterou byla příroda pro Inda zahalena. Indická forma je něco velmi libovolného a bezzákonného, ba často zdá se nám být forma, jmenovitě detailní, jenom jako závoj přetažený přes vnitřní nepochopitelnou a ve svém vnitřním pohybu nevypočitatelnou hmotu.

\* \* \*

Druhý hlavní formální ráz architektury indické, související těsně s prvním, je neúměrnost, negeometričnost. Sama nesrozumitelnost, nepravidelnost a nesjednotitelnost těchto spoust forem a hmot manifestuje protigeometrickou, nestatickou povahu, porušení základních možností geometrických, z nichž vyrostla například architektura antická. Tak křivky indických staveb jsou libovolného, nematematického stupně, půdorysy jsou neobyčejně komplikované a tato komplikovanost roste směrem nahoru vodorovným článkováním, ustupováním, prostupováním a šikmým vykláněním (konzolovité hmoty); přímková stavba proražena je ne jednou bání, nýbrž celým shlukem šišatých těles, jakoby drúzou nebo buněčnou kolonií z nitra vypučevší jako houby. Jako opak geometrické statiky je indické stavitelství vítězstvím „principu pohybu hmoty“.

Tyto poruchy geometričnosti nemůžeme vyložit teorií, podle níž umění je polepšováním, urovnáváním a ukázněním přírody a fyzických funkcí. Jistě v antickém stavitelství vidíme jasný smysl pro pravidelnost a nutnost přírody; ale zde v Orientě projevuje se spíše schopnost vytušit fantazií nepravidelnost, vzrypělost a nespoutanost přírody, její slepé puzení a rozlévání, překračování všeho, rodící rozruch a žár. Zde příroda obsahuje neurčité a nezjednodušitelné možnosti v nekonečném množství. Vědomí této mnohosti nescíslnosti je tu tak silné, že

nelze dospět k jakési jednotě než odvrácením od přírody a popřením skutečnosti. Ale i tenkrát, v náboženské abstrakci, nevybavil se orientální duch ze zmatenosti světa; co produkuje, je opět tajemné, složité, kypící a rozlévající se jako příroda, živelné a divoké, nepravidelné a nesčíslné. Indická architektura je architektonickou přírodou zcela nezkcrocenou, téměř neovládnutou člověkem a jeho harmonií. Jako příroda šeptá a hučí hudebními tóny všech kombinací, nuancí a limit hudebních, nestačí ani indickému staviteli melodická stupnice základních tónů. Zvuk forem indické architektury je disharmonický, křiklavý a mnohohlasý. Zde není kázně a líbeznosti ani forem o sobě krásných; neboť tyto stavby nejsou stavěny pod kritériem a regulativem optické krásy, nýbrž pod nátlakem nutnosti náboženské a umělecké zároveň, jako by neměly být vnímány očima, nýbrž přímo horoucí duší a úžasem.

K tomuto úžasu mluví všechny přehnanosti rozměrů a forem, přelplněnost a překypění detailů, skvělost, neklid a monumentalita. Pro úžas jsou a jako disharmonický výkřik znějí vzrušené křivky vynořující se z líného vrstvení horizontálního, překvapující tvary bání a věžaté vížky a rozsochy. Konečně prostředkem úžasu je tu to, co můžeme nazvatí prostorovou dezorientací nebo porušením stereometrickým.

Bylo řečeno již ze začátku, že samo pozorování indické architektury může být jen neklidné a zmatené, že nemůžeme se tu nikde zastavití a spočinoutí v takzvaném hlavním pohledu. V našem dojmu se dráždivě uplatňuje jakási nejistota, jsme dezorientováni, neumíme si přesně uvědomití kubusy, jež vidíme. Při některých pohledech nastává dokonce perspektivní destrukce, porušení prostoru a skoro dojem klamu.

Indická architektura je podobna kouzelným kamenům, jež při každém otočení mění barvu a vzezření. Nic není tu určitě a pevně pochopitelno, jakási prostorová klamavost a šálivost dává těm architekturám ráz vizionářský a tajemnost výrazu, což jest i síla, jež jistě není jen nahodilá. Spíše postřehujeme v tom formální úmysl, totiž výraz fantastičnosti, jež nepřipouští jasného a klidného pochopení, jež sama je odpouštáním, šílením a zmatkem. Zde ozývá se vnitřní hlas, jenž nejhoroucněji mluví k niternému úžasu: Jsem skutečnost a zase neskutečnost, jsem

příroda a zase vidina, stojím a unikám ti, neuchopíš a nepoznáš mne a nemůžeš mne nikdy promyslit. Taková jsou slova, jimiž veškeren svět mluví k Indovi.

Prapřírodnost, úžas a tajemnost, to jsou nejvnitřnější výrazy indické architektury. V nich bezprostředně poznáváme génia či démona Indie, vzrušeného a disharmonického, velkého a zapleteného ducha zmatku a nepoznání, puzení a neúkojnosti. Od budovy k budově můžeme čísti řeči a citové výlevy tohoto ducha; někdy se nám zdá, že již uchopujeme jeho velikost, ale zase nám uklouzne a ztrácí se v nepochopitelnosti a formovém bludišti indického náboženského umění.

\* \* \*

Vedle geometrické a prostorové destrukce zbývá ještě promluvit o destrukci hmoty v indické architektuře. Je již řečeno, že indický stavitel chrámů hmotu zrušil a zastřel ji sochařskou formou; že neužíval zákonů, jimiž je hmota ovládána, že nerespektoval přirozenou tektoniku hmoty, rozvinutou ve směrech tíhy a odporu, vodorovného břemene a kolmých podpor.

Velmi často zrovna opačně od našeho pojetí břemeno (kupolovitá patra) je vertikální a nesoucí spodek je členěn horizontálně; často jsou tvary vráženy do sebe, jako by byly prostupné a dotknuty šikmými nárazy. Tak porušena je kázeň a nutnost hmoty; ale aby byla porušena, musel přijít ohromný nátlak duchové nutnosti, jež byla tak silná, že neuznala nutnost fyzickou.<sup>49</sup> Říkáme-li, že indická architektura je nezákonná, máme tím rozumět, že má svou vlastní zákonnost. Sem patří otázka po řazení a opakování forem, jež netýká se již rázu sochařského,

---

<sup>49</sup> Indové znali tektonické principy hmoty a užívali jich pro světské stavby. Na velmi četných ilustracích vidíme docela pravidelně prováděnou soustavu směru kolmého pro nesení a vodorovného pro břemeno. Ale je dlužno pamatovat, že jsou to světské budovy, rádžovské paláce, konírny atd.; často vidíme na nich vyslovenou analogii k antice, renesanci nebo i románskému slohu, čemuž nikdy tak není u staveb chrámových. Tyto mohou spíše připomínati, ovšem vzdáleně, gotiku, barok a ruské stavby chrámové.

nýbrž čistě jen architektonického, a vůbec otázka po indickém pojetí vlastní tektoniky.

Indická architektura má princip výstavby docela zvláštní. Budovy vrstveny a skoro pěchovány jsou horizontálně, rostou ze země jako vrstvy kůry zemské nebo jako ze země vytýčené usazeniny prakultur přírody. Je to jako pokračování kůry zemské, jako by spodní hmoty se vyzvedly erupcí do výše. Vrstva klade se na vrstvu a přitom jednotlivé vrstvy vybíhají ze svého složení, vyklánějíce se v šikmých směrech, a skládají celé vysunuté plochy, takže celé stěny jsou jimi zvltněny a uvedeny v neklidný vertikální pohyb. Tak tento horizontalismus působí dvojím směrem: monumentalitou a neklidem. Nahoře pak smělými křivkami zdvihají se celé shluky kupolí jako ze sebe se rodících, nestejně velikých a nestejně starých vegetací z bahna pučících. Horizontálně členěný spodek je jako neklid, z něhož se rodí vyšvihnutí; nebo jako humus, z něhož sají báně. I kde není bání, jsou všechny motivy a všechny stavby nemilosrdně seřezávány vodorovným článkováním. Tak skládáním, sečítáním, množením vrstev roste budova do výše a monumentality pomalým, neklidným a neharmonickým pohybem. Je to růst podle aritmetické, sečítací řady, růst mnohosti, a nikoli růst síly jedním směrem napjaté. Seveřanský duch vytvořil gotiku v duchu vertikálního; gotický dóm je jediný proud síly spějící do výše a čím dále tím napjatější, usilovnější a znásobené, postupující jaksi geometrickou řadou. Zde formy vázány jsou nadzdvihováním hmot nad sebe pomocí obloučkových žeber a vertikál nesoucích tíhu převáděnou v opěrný systém pilířový a umožňujících volný vzhled. Horizontalismus charakterizuje jižní národy, jmenovitě Indii; je to ztišení a uklidnění divokého shluku hmot, plné básnické tajemnosti jihu; je to opojení mnohostí a těžkým přeplněním, je to orientální, horký a únavný babylonský cit, opak chladné, triumfující a vzdušné slávy gotické. Avšak to společné má architektura indická s gotickou, že je v obou k vrcholu proveden princip pohybu hmoty.

\* \* \*



Takto vylíčený charakter indické architektury platí ovšem jen o architektuře chrámové. Světská architektura knížecí má ráz mnohem evropsější, někdy podivnou shodou připomínající antiku nebo renesanci. Chrámová architektura indická naproti tomu často upomíná na evropské mystické slohy, na architekturu románskou, na gotiku, barok a ruské chrámové stavitelství. Například barokní sloh je podobným znásilněním hmoty jako indická architektura; renesanční nosný a skládací princip hmoty se tu ztrácí a ustupuje sochařské výmluvnosti deroucí se z nitra ven. V románské architektuře vyvíjí se princip vázanosti hmoty, nahrazující princip antické tektoniky. To jest forma není vydobyta z přírodních principů hmoty, nýbrž hmota je svázána duchovou formou, je uzákoněna a sjednocena ve smyslu formálním, a nikoliv ve smyslu fyzickém. Jakýmsi vyvrcholením tohoto principu vázání hmoty je gotický vertikalismus a indický horizontalismus. Výrazová intenzita, úžasnost a horoucnost činí z gotiky dokonce něco jako náš Orient.

Interesantní je jistá příbuznost, jež váže moderní secesi k orientálnímu umění. Je to jmenovitě secesní pojetí nové vazby motivů; secese nahradila systém stavěcí téměř rostlinným růstem forem, totiž křivkou libovolného stupně, linií, kterou nelze sestavit z matematické konstrukce. Podobnou libovolnost forem viděli jsme v negeometrickém umění indickém. Vůbec veškeré umění protiklasické vyznačuje se odmítáním nebo porušováním geometrických forem; sám gotický motiv kužele je historickým krokem k představě negeometrického, neměřitelného prostoru, jelikož vrchol kužele jest tu bodem neurčitým.

Jinaké shody umění indického s evropským (abstrahujeme-li od vzájemného historického vlivu Evropy a Asie) jsou nahodilé. Ve starých kulturách vůbec nalézají se často jakoby anticipace příštích forem. Mnohé obloučkové motivy indické mají ráz moderního cítění, taktéž perspektivní přímkové úběžnice a náhlé zkratky. Někde objevujeme spojení motivů v jakousi barokní gotiku, jinde motivy románské, byzantské apod.

\* \* \*

Indická architektura není pro moderního člověka jen zájmem historickým a exotickým; naopak má pro něj mocné dráždidlo a vzrušuje jej něčím, co citově potřebujeme ve svém prudkém běhu života. Dnešní člověk nalézá tu především pronikavou intenzitu výrazu a nesmírné oživení, po jakém by toužil i pro své moderní umění. Proto moderní člověk miluje barbarská umění, neboť v nich je jakýsi kořen vzniku výtvarné řeči, po níž dychtíme i dnes. Toužíme po výrazu s tempem urychleným, ovšem jednodušším a jednodušším. Toto moderní urychlené tempo bude musiti prorazit zvyklosti, jež je váží; proto prozatím v tomto stavu napětí milujeme umění, jež tak úchvatně překonává evropské klasicistické zvyklosti jako indická architektura. Umění, jež nás takto překvapují, jsou nám milá a usnadňují nám vývoj, neboť odhalují nám ohromné možnosti tvořivého pohybu ducha zcela mimo půdu zastavěnou klasickými teoriemi a pojetími. Dnes není ještě slohu; ale dnes vzniká jakási chuť ke slohu, a tím i chuť otevřítí své ledví účinně silně působícím.

*Styl, duben*

## Otázka národního umění

Ve vývoji českého umění už od dob probuzení můžeme stále pozorovat dvojí tendenci. Vždy s jistou nutností a naléhavostí volá se u nás po umění národním; ale přitom české umění nemá vlastního vývoje a musí nutně postupovat s vývojovým procesem širšího mimonárodního tvoření. Tedy na jedné straně specifickou situací českého umění je, že je národní, že slouží kulturní neodvislosti národa, že je výrazem národní nutnosti mít své vlastní umění. Na druhé straně specifický vývoj českého umění je postupné, byť obyčejně trochu zpožděné vyrovnání s vývojovými postupy umění evropského. Tyto dvě tendence nestaví se nutně proti sobě, avšak mohou být vehnány v rozpor; a to děje se tak často, že tento rozpor nabývá rázu zvláštního problému českého umění.

Neboť stále znova a s velkou váhou bývá kladen nejvyšší důraz na národní a řekl bych domotvornou ideu veškeré naší duchové práce. Výslovně se žádá, že naše umění má vyjadřovat a tím i udržovat náš národní svéráz a čistotu naší nacionální povahy, že má nás odlišit jako původní rasu v nivelizujícím pohybu světové kultury. Uprostřed mezi ohromnými přesilami národů má býti umění živým dechem tradice a domácím duchem, jenž by nás chránil, abychom nebyli asimilováni cizími vlivy. Tak v této koncepci umění stává se hlavním, ba skoro jediným principem národního partikularismu, soběstačnosti nebo čistého kmenového sebeudržení ve světovém boji.

To vše zní velmi dobře; avšak při bližším přihlédnutí se podobá, že ideově je tím od umění žádáno příliš mnoho a prakticky příliš málo. Uchránit původnost národa, jež je ohrožována nesčíslnými robustními nátlaky, uživit individualismus rasový a být národní sebeochranou proti nesmírnému a sumárnímu působení světa, taková kouzelná moc není umění dána. Prakticky však nebylo by úkolem umění než uhájiti jistý domácí tradicionalismus a takzvaný regionalismus; ale kde byla by čistá domácí tradice pro české regionální umění?

Je přirozeno, že na tuto otázku se nejprve odpovídalo poukazováním k historii národa. Národní mytologie, eposy, historické romány a dramata, dějepisné náměty v malířství a historické slohy v architektuře, to vše po dlouhou dobu zdálo se být ne-li naprosto národním, tedy aspoň tím nejnárodnějším českým uměním, i když často bylo to umění velmi málo původní. Dnes ovšem nejsme už národem tak elegickým a necítíme se tak osiřelí ve světě, abychom stále chodili do kostela minulosti modlit se ke kostem předků; a cítíme-li dnes, že naše doba je stejně velká jako kterákoliv jiná, že dnešní děje nejsou menší než historická fakta, že dnešní tvořivost může volněji a krásněji vyrůst nežli kdy jindy, je to osvobozující pokrok národa. Onen historismus je pro nás už sám historií a rozumíme mu skoro jen v souvislosti s dějinami romantiky v Evropě; avšak hotovi s ním nejsme a ještě příliš často cítíme jej mezi sebou, jak obchází provázen svou věrnou ideou, že národní syntéza je možná jen v historii.

Ale jsou jiní, kteří praví: Čistý národní svéráz a původní česká povaha udržela se ve venkovském lidu. Umění má se těsně připojit k této nejryzejší kmenové tradici, k samorostlému tvořivému duchu českého lidu. Budiž, vezměme příkladem lidové umění výtvarné. Není nápadno, že toto umění se tak velice podobá rokoku? A sice patrně následkem selského poddanství, jež uvedlo lid v těsný styk s rokokovým milieu panstva? Naše lidové umění není zdaleka tak staré a prapůvodní, jak se obvykle myslí; je to z valné části lidově asimilovaný sloh osmnáctého století, jež nejhloběji působilo na duši lidu. Máme se tedy připojit k této domácí derivaci panského vkusu? Mezi námi a Arkádií lidového umění leží historie prudkých sociálních změn a velkých otřesů ducha; všechny ty můstky, jež stavěli čeští romantikové ke kvetoucímu břehu staré lidové selanky, jsou jen nepevné konstrukce vzpomínkové, po kterých nemůžeme přecházeti s celou fyzickou tíhou své přítomnosti. Jsme mnohem těžší; naše skutečná půda, z níž jediné může vyrůst naše skutečné umění, jistě není půdou pastorál, je těžká, materiální a plná vážné vnitřní práce.

Nedávno psal starší kritik, že pro naše umění bylo by více učiněno napodobením Jos. Mánesa nebo Aleše než všemi marnými snahami dnešního pokolení. Mánes a Aleš, to znamená vlastenecká a takzvaná národní generace malířů z doby stavby Národního divadla, generace, která opravdu prý konstituovala domácí a ryze českou tradici uměleckou. Neztrácejíce nikterak lásku, kterou každý z nás cítí k těmto malířům, můžeme naprosto pochybovat o vývojových možnostech této tradice. Josef Mánes je šťastný slučitel historických proudů uměleckých, jež nejsou naše národní; po otci zdědil leccos z drobného malířství porokokového a je možno značně přesně zjistiti, co dluží nazarénským, historickému akademismu pražskému, Fragonardovi a německým romantikům; k tomu přistupuje lidové rokoko, slovanství let osmačtyřicátých, romantika intimní a epická a konečně folklor – co z toho všeho dnes můžeme považovati za jádro životaschopné tradice? Aleš je ovšem naivnější a méně školsky podmíněný; avšak u něho je to týž romantický duch lidové selanky a národního intimismu, týž nesoučasný vzpomínkový svět, oživený představami kronik a lidových písní. A jakkoliv důvěrně k nám mluví kouzlo tohoto světa, je to jen ráj, v němž se procházejí naše vzpomínky, ale nikdy my sami.

Ani oblast historie, ani svět umění lidového není dle toho půdou, na níž by mohlo vyrůst naše současné národní umění. Obojí tato oblast náležela romantismu, jenž přešel, aby učinil místo jiným směrům. S novými směry přišli jiní lidé a přinášeli nové odpovědi na problém národního umění. Přišli malíři, kteří se domnívali, že stačí omalovati všechny fábory a kroje Moravy, aby vzniklo jadrně české umění. Mnoho se převzalo z vývoje evropského umění a odělo po česku, a tento folklor pak v podivném obecném klamu platil za národní umění. Mnohem vážněji v literatuře hledala se duše venkovského lidu, ale místo národního umění vznikla psychologie venkova; neboť realismus, jemuž se vůbec vytýká neslohovost, nemohl se stát ani stylem národním.

Alfred Fouillé praví, že pro psychologii národa je důležité poznat, jakou ideu národ sám o sobě má. Český národ sotva si představuje sebe sama v národním kroji uprostřed zpěvné idyly venkovské. Legendární

lid stal se politickou a zájmovou stranou zemědělců, jež má kanadskou povahu pěstitelů úrody, a vše ostatní jest jen literatura. Ale ti, kdo psychologicky a literárně zkoumají tento lid, nemluví o jeho rostoucí síle; stále hledají v něm to praslovanské, to původní, to česko-bratrské, jako by ty nejstarší povahové zbytky a nejtemnější reminiscence byly tím psychologicky nejcennějším a nejnárodnějším. Duše není obsažena jen ve vzpomínkách, ba nejméně ve vzpomínkách; pravá celistvá a životní duše je ta, která prožívá přítomnost, která každým okamžikem nalézá před sebou nové poznání světa a nové možnosti; proč ještě nepřemýšlíme o této obnovující se a pokračující duši národa, jež spěje do budoucnosti, proč ji nenazýváme pravou národní duší?

Je to duše národního dění; jí náleží vše naše pokroky, rostoucí bohatství půdy, průmysl, věda, množství, účastenství na všech pokrocích Evropy, láska k novým myšlenkám a nové umění; to jest žijící a rostoucí národ, jenž není ani národem historickým, ani národním rájem lidovým, národ tvořící, jdoucí k novému a budoucímu, postupující v jedné řadě se všemi silami, jež vznikají ve světě; národ nalézající svou nejvyšší svobodu v tom, nejítí pozadu za pohybujícím se lidstvem, nýbrž spolu s ním a v první řadě.

*Volné směry, duben*

## **Jubilejní výstava Umělecké besedy (1863–1913)**

Padesátiletí Umělecké besedy bylo by příležitostí oceniti význam výtvarnické generace, jež došla svého vyvrcholení výzdobou Národního divadla; avšak přítomná Jubilejní výstava není a stěží by mohla býti přehlednou retrospektivou onoho význačného období uměleckého; je spíše jen kytkou vzpomínek a sebráním rozptýlených pozůstatků, z nichž sotva lze si vybrati historii minulých let. Josef a Quido Mánesové, Tulka, Pinkas, Čermák, Mařák, Purkyně, Ženíšek, Aleš, ze sochařů Levý, Schnirch a Myslbek, toť celé souhvězdí českého umění; a zdá se, že je zvykem v celém širokém rozsahu této generace podtrhovati slovo české umění. Umění Josefa Mánesa (zvláště v kresbách) a Alšovo stalo se pro nás přímo ztělesněním národního rázu uměleckého; k této dvojici pojí se bezprostředně Tulka, Ženíšek a Liebscher, ze sochařů hlavně Schnirch a Myslbek; dále Chittussi platí za představitele české krajiny a Čermák zcela ve smyslu českého národovectví napájel se epikou slovanského jihu. Není tedy velmi pochopitelné, že vlastenecké umění těchto dobrých malířů zdá se být jako základem domácí, kořenně české a samorostlé tradice, na níž se nám potomkům ukládá dále stavěti? To je myšlenka, která se může snadno vynořiti při pozorování Jubilejní výstavy Umělecké besedy.

A tak se tu naskytá zajímavá otázka, která nás nutí odložit stranou podrobnější hodnocení onoho úhrnu malířů, kteří jsou tak jako tak dosti známí. Je to otázka, je-li možno čistě vyvíjeti domácí tradici a je-li u nás taková vývoje schopná tradice. Můžeme studovati, je-li ona česká generace Umělecké besedy a Národního divadla vyňata z internacionálního trhu idejí a je-li počátkem zcela domácího umění. Ponenáhlu vidíme, že je tu těžko mluvit o národním umění. Odmysleme si od Jos. Mánesa vliv německé školy a současnost se Schmidtem: pak zjistíme v něm mnoho rokokového, co upomíná přímo na Fragonarda. Že naše

lidové umění z největší části povstalo asimilací rokoka, je dosti známo; a zde je kořen rokoka Alšova. U Ženíška například v jeho výborně kreslených kartonech připojuje se k tomuto intimně lidovému rázu vliv nazarénství; Chittussi je zcela žákem malířů fontainebleauských, Pinkas pravděpodobně přijal vliv Courbetův, Mařák a Čermák mohli být ozdobami tehdejších škol německých. Jinak řečeno, malíři generace staré Umělecké besedy byli by stěží pochopitelní bez evropské historie umění.

A přece postřehujeme u nich zvláštní přízvuk, kterým se vyznačují, a zvláštní citový ráz, který rádi nazýváme národním, ačkoliv je to spíše ráz vlastenecký a národovecký. Je tedy snad toto vlastenectví onou tradicí dobrých malířů Umělecké besedy, kterou máme následovat? Je otázka, zda naše dnešní vlastenectví není zcela jiné povahy než tehdejší; zda není výbojnější, zda nestává se dnes vzpruhou národního ducha neustávající vůle vyrovnat se jakožto národ s Evropou. Tehdy zdálo se zárukou duchové svobody stuliti se k sobě v pocitu důvěrné soběstačnosti a připnouti se k domácím zdrojům; avšak dnes, soudíme-li podle běžných faktů, vlastenecká touha po duchové neodvislosti národa ponouká nás stavěti se do předních řad pokračujícího a výbojného lidstva. Ovšem otázku vlastenectví a problém národního umění nelze luštit na papíře; přesto však zdá se oprávněno výslovně pochybovat o tom, že by intimní idealismus, lidovost, teplá srdečnost a sladká krotká domáckost dobrých malířů oné historické generace se nám ukládala jako zdravá a nejpozitivnější domácí tradice.

Dějiny Umělecké besedy vykazují období rozkvětu, proslavené vynikajícími jmény generace dnes povětšinou zmizelé, a dlouhou periodu úpadku a nedůležitosti. Teprve v posledních letech snaží se několik mladých lidí v horlivém dychtění pozvednouti poklesající prapor staré Besedy; jsou aspoň vydána veliká hesla o tradici Besedy, v níž je nutno pokračovati, o národní syntéze v umění (frakce ve jménu syntézy!), o novém životě atd., krátce nadšená slova, pro něž nový výtvarný odbor Besedy riskuje s odvahou i zesměšnění. Ve vypjatém idealismu a sebedůvěře staví se tito mladí jako jednomyslná falanstéra obnovite-



lů umění; na jménech prý nezáleží, jde tu o vnitřní spolupráci, a proto tito malíři vystavují beze jmen jako jedna rodina. Velmi komické na tom je aspoň to, že jeden z těch syntetických anonymů přejímá velmi mnoho od Němce Hodlera, druhý od Francouze Gauguina, třetí trochu od Muncha a čtvrtý dokonce i od Zuloagy; že prohlašující se primitivy, kteří vycházejí z katakomb, podávají německý (Jugendstil) symbolismus někdy dekadentně perverzní příchuti, tedy umění, jehož inspirace je jakákoliv spíše než primitivní. Dále anonymita jejich má málo smyslu, neboť můžeme příliš snadno rozeznati jednotlivce jak podle jejich ovoce, tak podle jejich vzorů. V této falanstěře anonymů vystavuje i Bílek, a sice známý Úžas, mnohem lepší než novějšího snad data Křížová cesta; ovšem o jeho souvislosti se starou i mladou Besedou povídají neurčitá slova úvodu málo opravdového. Instalace výstavy má „vytvořiti iluzi propylejí vedoucích k budoucímu chrámu“, ale podává jen zmatenou architekturu kamenného slohu naprosto nevhodnou pro umístění obrazů. Úhrnem nelze zapřít, že tito mladí malíři budí dojem málo pozitivní, že nemůžeme docela vážně přijímati ani jejich slova, ani jejich umění, byť i jejich slova říkají něco jiného než jejich dílo.

*Česká revue, duben*

# Hippolyte Taine: Filozofie umění

Nový český překlad Tainovy slavné Filozofie umění objevuje se v době, kdy historikové umění, literární dějepisci a estetikové zdají se nejméně věřiti na samotný základ teorií Tainových. Je historicky přirozeno, že jeho názory, příliš konstruované, dogmatické a libovolné, musily být dalším vývojem překonány; avšak je nutno uznati, že nikdo z těch, kdo po Tainovi vstoupili na půdu estetiky sociologické, ať to byl Hennequin, Guyau, Grosse, Wundt nebo Charles Lalo, přes svá stanoviska, tak vědecká (aspoň u tří posledně jmenovaných), a přes exaktnější metody nepostavil teorie tak jednotné, pružné a bohaté jako Taine. Tito, kteří jsou aspoň oborem zkoumání sblíženi s Tainem, zůstávají k neprospěchu vědy jen ojedinělí; naproti tomu celý gros vědy historické a estetické zřekl se vůbec oblasti, jež byla druhdy Tainovou, totiž sociologické vědy o umění. Zdrucující většina moderní estetiky hledá své splnění v rámci abstraktní psychologie; avšak celá tato psychologická estetika ocitá se dnes v krizi a vidí své výsledky ohroženy tak četnými diskrepancemi, že není téměř jediného spolehlivého článku v úhrnu moderní estetiky. Ovšem základna této estetiky, totiž obecná psychologie, je velmi vědecká, posito vědecktější než sociologie; avšak jakou vědou je tato psychologická estetika, když nemůže se vyplést z rozporů již v nejprvnějších předpokladech? Naproti tomu stanovisko sociologické může přinésti estetice nejbohatší prospěch; aspoň není doposud faktu, který by tomu odporoval, zatímco bylo by možno ukázati, jak psychologie zapletla estetiku v rozpory téměř neodstranitelné. Proto, byť nelze podržeti teorií Tainových, věda, jejíž možnost ukázal a k jejímuž širokému rozložení přispěl nejvíce ze všech, totiž „věda o umění“ (Kunstwissenschaft), neztrácí dnes významu a naopak má schopnost státi se naukou neméně vědeckou a bezpečněji situovanou, než je estetika dnes vládnucí.

Co se týče historie literární i umělecké, zdá se, že je odvrácena od Tainovy teze o vztahu umění k jeho prostředí čili o souvislosti umění a všech projevů doby básní před hypotézami a snahou dosáti největší exaktnosti, která je nalézána v přesném zjišťování fakt. Literární historie, jmenovitě německá, vidí svůj úkol náležitě vyčerpán obsáhlým zjištěním a kauzálním spojením individuálních faktů, jež týkají se dějin určitého básníka nebo jisté literární epochy; dále vyhledáváním literárních prvků, jež nalézají se roztroušeny, v různých historických změnách, s jistým typickým vývojem v dějinách literatury; dále zjišťováním, odkud některý básník převzal nějaký děj, nějakou myšlenku nebo metaforu. Tato heuristická, věcně dokumentující historie považovala by za něco nepatřičného, kdyby měla opustit potíštěné a popsané pole literatury a rozhlédnout se po všech uměních a význačných projevech lidské tvořivosti, aby vysoudila z nich orientační směr některého duchového období a tvořivý ráz určité historické epochy a aby odtud podala vnitřní výklad umění. Podobně tomu je u historie umění, kde nadto Muther diskreditoval koncepci Tainovu; rovněž tato věda, trvající metodicky v oblasti výtvarných forem, pokládá za nenáležitou pohybovat se v oblasti širšího lidského ducha; zjišťuje tedy filiaci forem, vývoj a změny forem, objevujíc takto, co kdo odněkud přejal, které tradici je někdo některou formu dlužen; a tak místo Tainova determinování umělce prostředím klade moderní historie umění krutější a těžkopádnější determinování umělce tradicí a školou.

Neotřesen tedy a trvale plodný zůstává základní teoretický předpoklad Tainův: že umění, a tedy i dílo umělecké, je v určité jednoznačné souvislosti k tomu, co Taine nazval pod vlivem přírodních věd prostředím nebo fyzickou a mravní temperaturou, to jest k současné lidské společnosti, k zvláštní náladě a aktuální povaze doby. Ovšem tato teorie není jen Tainova; vyslovena už Herderem, nalézá se v jiné formulaci u Hennequina a Guyaua; Grosse učinil ji úhelným kamenem své Kunstwissenschaft a Wundt východiskem své Völkerpsychologie umění. Vezměme slovu „prostředí“ jeho darwinistickou příchut' nebo položme místo něho Euckenův termín „syntagma“, označující duchové společen-

ství jisté kultury; ať tedy prostředím, nebo diapason (dle Lamprechta), nebo syntagma, znamená tento pojem jedinou determinaci umění. Umění nevzniká ani náhodně, ani libovolně; vždy vykazuje vztahy k celé současné kultuře, k soudobému pojmání života a životních cílů, k náboženství, k vědění, k tempu a struktuře praktického žití. Tyto vztahy nejsou nahodilé, nýbrž nutné: je to existenční souvislost umění a doby a bez této souvislosti nemůže být to které umění vyloženo co do svého vzniku ani co do vnitřní povahy.

Ale zde právě končí konvergence s názory Tainovými. Taine vlivem přírodovědeckého pozitivismu pojal prostředí ve smyslu prostředí selekčního. Jako v jistém pásmu, praví, v jisté půdě za určité teploty roste vegetace jiná než za jiných okolností, tak i umění je podmíněno a určeno především povahou země, teplotou a klimatem, dále charakterem rasy, jejím téměř živočišným druhem, a konečně historickým okamžikem, jenž obsahuje vládnoucí politiku, vědění, mravnost, chování společenské, zvýšené nebo snížené sebevědomí národa atd. V každé době rodí se stejně mnoho talentů; ale jen ti, kteří vyhovují teplotě, respektive vkusu prostředí, mohou se udržeti, jsou jaksi přírodně vybráni a stanou se činnými umělci. Umění krátce je rezultujícím produktem oněch tří faktorů, shrnutých pod názvy rasa, prostředí a moment.

Tento biologický determinismus Tainovy filozofie umění je omylem Tainova scientismu; neboť ve smyslu tehdejšího pozitivismu zdála se mu metoda přírodovědecká být jedinou vědeckou cestou filozofie. Ale vývoj moderního umění jest téměř experimentálním důkazem, že umění, jako jiné tvořivé počiny lidského ducha, musí překonávat tuto společnost, v níž tkví zákon konzervativnosti a nehybnosti. Prostředí vždy klade odpor novému umění, a vládnoucí vkus nejen neplodí nového umění, nýbrž kazí a změlčuje i umění dosavadní. Vidíme-li prostředí s takovou hrubou tíhou se opírat stále novým vznikům umění, nemůžeme věřit, že toto prostředí je producentem umění. – Umění nerodí se z vládnoucího vkusu, nýbrž produkuje vkus stále čerstvý.

Nemůžeme si však představit, že malířství některé doby by bylo zcela nepodobno soudobé architektuře nebo že by mělo zcela jiný ráz

než současné básnictví. Všechna umění mají své společné periody, renesance, barok, romantismus atd.; jsou to periody cítění, ale zároveň i periody myšlení, v nichž vznikají filozofické, politické a mravní koncepce, nutně vykazující jisté příbuznosti k soudobému umění. Toto vše, toto syntagma nebo tato tvořivá kultura je jen jedním koncem opřena o prostředí, z něhož vychází; druhý konec její směřuje však do budoucnosti a determinuje příští prostředí. Nemůžeme si pomyslet, k jakým koncům šel by vývoj lidstva, kdyby jednotlivé tvořivé snahy, filozofie, technika, umění divergovaly a vzájemně si odporovaly; neboť buď potom některá z těchto činných složek nabývajíc převahy zničila nebo poškodila by složky ostatní, což jest absurdní, nebo neplatil by jeden každý z těchto činitelů pro všechny lidi, což bylo by zhoubné pro kulturu. Součinnost těchto kulturních faktorů jest jich existenční podmínkou a jen v tomto smyslu lze mluvit o kolektivní spolupráci všech tvořících jednotlivců a o sociálním vzniku umění, filozofie i vědy. Sociologická estetika byla by pak (formulována nikoliv definicí a metodickým výměrem, nýbrž okruhem svých interesů) etnologií, kolektivní psychologií, vědou konkrétní a relativní; byla by vědou o relacích duchových hodnot a filozofickým studiem tvůrčí jednoty a tvořivé proměnlivosti lidí organizovaných v kulturní celky; byla by přirozenou korunou dějin umění a umělecké kritiky. Tato konkrétní estetika studovala by umění nikoli v jeho stálé absolutní podobě, jíž přece nikde nenacházíme, nýbrž tak, jak je vidíme, v ustavičném měnění a jinačení; zjišťujíc pak, že takovýto neustávající vývoj ani není kauzálně podmíněn změnami prostředí, ani nesměruje k jedinému konečnému a metafyzickému cíli, poznávala by v něm čistou autonomní tvořivost lidského ducha. Tato evolucionistická estetika byla by zároveň estetikou sociologickou; neboť ve věcech kultury vývoj není věcí jedince, nýbrž vývojem nějaké vrstvy, společnosti a konečně všeho lidstva, pokud je v duchovém spojení. Sociologická estetika není dnes hotovou vědou, ale mnoho moderních prací odpovídá na její interesy; je tu dlužno uvést alespoň dílo Arnošta Grosse, Yrjö Hirna, Lala a Jonase Cohna, dále některé spisy Wundtovy, Verwornovy atd. atd. Mezi těmito všemi patří Tainovi ta

zásluha, že postavil se hned takříkajíc oběma nohama na půdu estetiky sociologické, byť i omylnou cestou biologickou. Podstatný nedostatek jeho filozofie umění záleží v tom, že sbíraje v historii dokumenty, spokojil se jich vágními analogiemi k umění. Jeho estetika stává se velmi neexaktní nedostatkem kritické analýzy uměleckých děl; proto přechásto Taine podává obraz doby, nikoli však výklad umění. Přesto vše v dějinné souvislosti moderní estetiky zůstává mu vynikající místo iniciátora.

*Přehled 18. 4.*

# Několik nových dramat francouzských

## *Henri Ghéon: Chléb*

V dnešní francouzské literatuře nemůžeme mluvit o dramatickém hnutí v tom smyslu jako v literárním dnešku německém. V Německu jedna význačná část spisovatelů činí objev dramatu centrálním problémem básnictví; neboť tragédie je pro ně metafyzickým cílem básnictví a všechna ostatní literatura je skoro jen odpoutáním od dramatického poslání básníka. Odtud spekulativní cesta, po níž je hledáno nové drama, a odtud i tradicionalismus novodobého dramatu německého.

Naproti tomu ve Francii možnosti nového dramatu jsou vyhledávány na vývojové dráze literatury vůbec; drama nezdá se tam zlatou korunou literatury, nýbrž živým údem celé organizace básnické, který se mění a vyvíjí s přeměnami a postupy tvořivého ducha, pohyblivého v nesčíslných formách a množících se volnostech. Cestou postupného vývoje konsolidují se nové elementy dramatické: moderní filozofické zaujetí světem a životem odhaluje nové poměry dramatogenní; diskutuje se o volném verši jako o nejdramatičtější výrazové formě; připravují se velká soustředění ducha, ať je to mysticismus u Claudela, nebo intelektualismus u Duhamela, aby se z nich zrodily základní poměry dramatické. Rezultáty těchto vývojových hnutí jsou ovšem pramálo podobny klasickým představám o tragédii, nejsou to dramata, jež v plné antické zbroji vystupují z hlavy tvořitelovy; jsou robustní, často jakoby obnažená a hranatá; avšak právě v těchto radikálních odlišnostech, jež mnohému nebudou se zdát krásnými, můžeme nalézt ledacos, co lze milovat.

Henri Ghéon je již starší člen této básnické generace. Ve své „lidové tragédii“ Chléb<sup>50</sup> uložil si snad nejzávažněji ze všech požadavek stvořit drama novodobých sil, drama, jež nazývá „exaltací skutečna“. Jak sám praví v úvodu, Ghéon následuje Verhaerena, jenž dal hlas silám století, Maurice de Faramond, jenž zahajuje moderní lyrické drama, a Viélé-Griffina, který vedle jiných konstituoval novou hudební a emoční rytiku volného verše. Avšak stěží našli bychom u něho skutečnou odvislost od těchto předchůdců. Ghéon je jednoduchý, opravdově a naprosto jednoduchý; a jednoduchost je vždy tou vlastností, již básník nepřejímá, kterou stále musí zrozovat ze sebe sama s námahou a soustředěním.

Chléb je dramatem současnosti, tragédií sociální. V něm protagonistou je pekař Pierre Franc, individualista (v socialistickém smyslu slova), postava, která eklatantně<sup>51</sup> ilustruje základní tezi Ghéonovu: že socialismus není totožný s humanismem. Samo toto jméno, Pierre Franc, vyjadřuje liberálnost pravé humanity volné, individuální a přirozené. Pierre Franc zřekl se života vzdělance, aby pekl chléb pro všechny lidi, z lásky k chlebu, který je jakýmsi druhem obcování člověka s hlínou země prostřednictvím práce. Franc rozdává chléb chudým a prodává bohatým, sám apoštolsky chudý a šťastný. Avšak v zemi vypukne válka a po ní přijde hladomor. Franc rozdává chléb všem, ale přijde chvíle, kdy není již mouky. Zde počíná tragédie. Emisaři revolučního socialismu štvou zoufalý lid, aby plenil. Humanitář Franc zapřísahá lid, aby šetřil svatého života lidí, aby neprolil krev kohokoliv, kdo je jich bratrem; avšak marně. Zatímco dav táhne vraždit bohaté, Pierrova žena přiznává svému muži, že její otec, mlynář, ukryl velkou zásobu mouky pro ně a pro ty, kdo ji zaplatí zlatem. Nyní Franc peče chléb pro svou ženu; mísí vodu, kvas a mouku v díži, hněte chleby a peče, zpívaje

---

<sup>50</sup> H. Ghéon: Le Pain. Tragédie populaire en 4 actes et 5 tableaux. Nouvelle revue française, 1912. Hráno 8. listopadu 1911 v Théâtre des arts s pozoruhodným úspěchem.

<sup>51</sup> Jasně, zřejmě. Pozn. red.



v exaltaci: o zrně obilném, o žnících, o kynoucím chlebě, o práci každého člověka pro všechny lidi. Po ulici táhne hladový dav již potřísněný krví; tu Pierre Franc vyběhne a vydává chléb lidu.

Je po revoluci, město okřívá v klidu; Pierrova mouka je rozdána pekařům, aby pekli pro všechny. Pro každého, kdo přijde, je dosti chleba zadarmo. Přijde žena ve smutku, klesající hladem: vdova po továrníkovi, jež lid ubil; a Franc, dovídaje se, že těm, kdo byli bohatí, je odpírán zadarmo i za peníze chléb, jenž patří prý jen lidu, dá jí chleba a prohlašuje, že všem druhdy bohatým, zaměstnavatelům a měšťákům patří týž chléb, který je dáván lidu. Avšak dav vidí zradu v tom, že hladové buržoazii je dáván chléb lidu; lid stal se sytým a pánem a nezná zákona lásky a rovnosti, jako neznali ho ti, kdo byli pány před revolucí. A Pierre Franc se ženou a s několika svými věrnými je rozsápán od zuřivého davu.

To tedy je teze dramatu: hluboké diskrepance socialismu čili sociální moci a čisté humanity individuální, měřící srdcem, a ne principem. Pierre Franc není ideolog; proti tomu ti, kdo jej zabíjejí, činí tak z principu, jenž tkví v davovém socialismu. Teze Ghéonova nedotýká se dogmatiky socialismu, ale postihuje způsob, jak dav si představuje triumf socialismu; neboť socialismus není jen rovnost, nýbrž i nenávisť. Kdyby byl Franc doktrinář, byl by socialistou rázu předmarxovského; takto jest naivním anarchistou, přičemž slovu naivní náleží týž význam jako při naivním realismu. Kdyby byl Pierre Franc utopistou, ztratilo by drama Ghéonovo svůj básnický smysl; neboť pravá krása jeho leží v obnažení prostých sil: neomezeného, volného citění individua a vášnivě omezenosti davu.

Stejně nahá a prostá je i struktura dramatu. Velké promluvy Francovy jsou jako mocné výdechy, tragické, a přesto intimní; proti tomu scény davu jsou ostré, prchavé a zmatené a střídáním těchto dvou mocností nadzdvihují se jednoduché, pravidelné stupně dramatu. Celek působí téměř suše a přímočaře; při lyrickém dramatu je tento ráz něčím velmi originálním a podle mého zdání velmi dobrým.

Teoretikové dramatu rádi mluví o formální tragické velikosti jako o základním postulátu pravého dramatu. Avšak tato tragická velikost je jen dosažitelná, nikoliv předpokladatelná: to znamená, že není východiskem ani pro dramatického básníka, ani pro kritika, a že není sama měrou dramatu. Ghéonův Pierre Franc nezdá se mi důležitý proto, že dosahuje velkých tragických rozměrů, nýbrž proto, že je exaltací skutečna, že je i osobností lyrickou, a tedy jistou volností proti teoriím dramatu, a konečně že ukazuje, k jaké elementární jednoduchosti může dospět drama postavené zcela mimo půdu klasickou.

### ***Georges Chennevière: Jaro***<sup>52</sup>

Probíráme-li se německými teoriemi poezie tragické, potkáváme se kupodivu pravidelně s názorem, že lyrické drama je nesmyslným žánrem, že není vůbec dramatem a že pravá scénická báseň může být jen dramatická s vyloučením jiných modifikací.<sup>53</sup> U Pavla Ernsta a jinde nabývá toto mínění formulace zcela zásadní; podepřeno z jedné strany jakousi metafyzikou tragédie ve smyslu idealistického pojetí filozofického a z druhé strany klasickým tradicionalismem, stává se úhelnou maximou čistého tragismu; mluví se o zvláštní tragické syntéze, jež je skutečným rubem prchavé subjektivní lyriky; pravé drama je přísné, objektivní a monumentální, vybavené z nesčetných relativností a z individuálních zážitků, obecné a absolutní, a ve všech těchto určeních zcela nesrovnatelné s poezií lyrickou. Tak rýsuje se nám jakýsi typ dramatu, jakási základní a závazná forma neomezené správnosti; drama může se točit kolem tohoto ústředního typu, může se od něho oddalovat nebo blížit se k němu, ale nikdy nemůže opustit jeho sféru a vyjít z jeho soustavy.

---

<sup>52</sup> G. Chennevière: *Le Printemps. Poème dramatique en 3 parties et un prologue*. Figuière 1910.

<sup>53</sup> Ovšem je dlužno uznat, že mnoho lyrických dramát je velmi špatných, protože vyumělkovaných; ale z této skutečnosti neplyne ještě zásadní odmítnutí lyrismu v dramatech. Drama má obsáhnout všechno životně lidské, a tedy i lyrismus.

Ale drama, jako umění vůbec, nemá neměnitelného typu; drama je věcí vývoje, to jest měnění, různění a odchylování bez konce, a jeho proměnlivost jest si mysliti tak neomezenou, že nelze jí obsáhnout žádnou formulí, leda formulí stálé změny a stálého opouštění hotových typů. Drama nemá jiného zákona než zákon vývoje, ale tento jediný zákon je tak mocný a nevyhnutelný, že nemůže býti zadržen hranicemi oněch domněle nutných principů objektivnosti, trojjednoty, obecnosti atd., všech těch a podobných normací vytažených z antiky a klasicismu. Jsme ještě mnohonásob vmíšení do procesu, který se dál od dramatu klasického přes drama romantické, realistické a symbolické, a již stojíme u nových přelomů, jež slují novoklasicismus, lyrismus atd., u směrů ještě anonymních nebo u pouhých symptomů; nikdo nemůže právem prohlásiti některou z těchto proměn za takovou, která by vůbec neměla býti. A rovněž tak nikdo nemůže právem vylučovati jisté nové složky, jež třeba dnes vnikají do dramatu a uvolňují jeho formu, aby připravovaly intenzivní vznik forem nových; sem spadá právě lyrismus, jenž zmocňuje se dramatu.

Jsou to především jisté životní složky, které se začínají účastniti pomalé přeměny divadla. Proti silné formální novosti jiných umění děje se toto přechylování k moderním útvarům dramatickým vágně a rozptýleně; není tu radikálních koncepcí ani houževnatého napětí ani výslovného směru. Drobnými kroky mění současné drama své postavení ve vývoji, nevědouc dnes kam, ale již proniknuto vnitřním hnutím postupu. Nemění valně formy, ale jeho chuť stává se jinou. Nalézáme v něm jiný výraz, jiná slova a jiné přilnutí k látkám; zřetelně je tu změněno zabývání se věcmi, stává se pozornější, přítomnější a zevrubní. Moderní lyrismus proniká do dramatu a přeměňuje jeho ducha. Místo aby se opřelo o grandiózní a vznešenou minulost dramatickou, moderní drama nalézá podporu v oné lyrice, jež pokouší se vysloviti živé poměry dnešního člověka k světu jej obklopujícímu; jsou to poměry narmnoze tak jednoduché, že básníci velkých dob by se jimi stěží zaměstnávali. Můžeme jen čísti „taneční“ báseň Jindřichovu v Chenevièrově dramate:

Přerývaný tep krve po délce mých žil;  
noční návrat jara a zimy;  
mé každodenní kroky ke stolu a k posteli;  
city, jež ve mně vzbuzuje poledne,  
jitro a večer, příchod noční doby;  
tytéž zvuky v touž hodinu každého dne;  
vlak, jenž vyjíždí odnášeje kus mne  
nebo se vrací s věcmi neznámými –  
... skládají tvůj nesmírný pořad, ó Tanci;  
já sám nejsem než jeden z tvých okamžiků!  
Periodo, míro a řáde v propasti! Atd.<sup>54</sup>

Zvláštní hubenost těchto veršů je pozoruhodná, jmenovitě u srovnání se splendorním patosem dramatické lyriky jiných časů. Čtenář se podívá dozvídá se, že přeložený kousek vyňat je z lyrického monologu, jenž čítá přes pět set veršů a týká se lampy, tmy, dětského pláče, otevřeného okna atd.; z monologu, který je mimochodem řečeno neobyčejně jímavé a mladistvé poetičnosti, právě pro onu útlost a stále dotýkání se věcí nejvšednějších. Takovéto vnikání lyrismu do dramatu nalézáme nejen u Chennevièra; podobně vede si Duhamel, dále Ghéon, o kterém bylo tu již mluveno, a z velkých básníků generace dnes vrcholící Claudel a Verhaeren.

Tedy v teoriích o neoprávněnosti lyrismu v tragédii je cosi velmi zbytečného. Drama není nic fixně hotového, aby vykazovalo nezměnitelný řád; neustále nově vzniká a roste z předpokladů, jež je obklopují. Dnes živí se drama čerstvou látkou současného lyrismu, nabývá zvláštního životního rytmu a širé pulzace; není uděláno z tradice, nýbrž ze současné citovosti a citění se ve světě. Snad nebyla by nesprávná konjektura, že hledá se tak východisko z dramatu realistického, jež podnes ovládá francouzskou scénu (Ibsen, dramatizovaný Dostojevskij atd.). Gros francouzských dramatiků rekrutuje se z prozatérů, z romano-

---

<sup>54</sup> Přeloženo nerytmicky.

pisců; vývojová reakce pak velmi přirozeně a legitimně vychází od básníků lyrických, a sice od lyriků vysloveného modernismu.

Chennevièrova dramatická báseň Jaro je velmi zajímavým příkladem tohoto nového přesunování dramatu. Její děj je zcela vnitřní a postihnutelný jen v lyrických vlnách, jimiž rozvíjí se vnitřní napětí dramatické básně. Jsou to téměř jen obrazy: činžák v předměstí, laskavé styky chudých lidí, zrození dítěte a příchod jara; uprostřed toho všeho je postaven mladý člověk, Henri, básník a syn dělníka, srdce plné prostoty a exaltace. Pod dotekem jara rodí se v něm zvláštní nenazvatelné dění, mučivá něha, žíznivé oddávání se světu a útlé utrpení, jakési tísnivé zrození poezie. Vše, co se děje, je noc a jítro, jarní neděle, lidová slavnost, davy na ulici, dívky a opilci, cudný rozchod s milenkou, tisíc infinitesimálních doteků skutečnosti a srdce. Pak hádka s otcem, stávkářem bez místa, a bratrem, drsným opilým dělníkem; drcen jich výsměchem a pohrdáním, týrán výčitkami a hrubými vtipy, šikanován proto, že myslí, že je mluvka k ničemu nevhodný a nic nedělající, se slaboučkýma rukama, bezmocný vyjídač chudé domácnosti, probodne se Henri před očima zaražených mužů: jakýsi přirozený a svrchovaně bolestný konec citové sublimace básníka. Ovšem, je v tom skoro příliš mnoho sentimentu a téměř puberta; ale proto není to méně pravdivé a zajímavé. Lyrika Chennevièrova má základ co nejprostší: dotýkati se věcí a býti jimi dotčen; přes veškerou útlost je velmi reálná a skutečná, obračejíc se k věcem docela obecným a všedním; a tyto reálné doteky stávají se chvěním, stálou a čirou lyrikou uprostřed skutečnosti. „Muž, který pije,“ praví:

„Muž, který pije, má píti pohlížeje na strany,  
na cestu před sebou, prostor a chodce,  
neboť co pije potom, to není jen víno,  
nýbrž vše, co jej obklopuje a stává se jeho krví.“  
V noci zapláče někde v domě nemluvně:  
„Nějaké dítě pláče. Svět je smutný.

Veškerá úzkost se zhušťuje  
v tom zavzlykání, jež stává se anonymním...”

Takováto moderní senzibilita je živou a hybnou látkou dramatu Chennevièrova. Připouštím, že taková tragédie má něco příliš uvolněného proti plné a pevné formě dramat klasických; ale toto málo zformované je život, tísnivé a blízké živobyetí současnosti, jež dotýká se nás tak, že zde netoužíme po suverénní velikosti formy tradiční.

### ***Jules Romains: Vojsko ve městě***

Poměr typické české kultury ke kulturám cizím zdaleka není takový, jaký by měl být. Především odvislost je tu nepoměrně větší, než se zprvu zdá; postupně nebo vedle sebe Flaubert, ruský román a klasicistní reakce, Rodin a Picasso, Nietzsche nebo Bergson působili na názory přemnoha lidí vlivem tak autoritativním, že jím namnoze přestává opravdová samostatnost vymýšlení a snažení. Český kulturní člověk má typickou slabost vztáhnouti se co nejusilovněji k největším postavám, jimiž se honosí cizina, a neostyšně brátí svůj podíl na silném duchovém životě, jež v sobě zahrnují. Z výše této cizí velikosti pak cítí se oprávněn přehlížeti mnohonásobné úsilí, jež široce charakterizuje plnou kulturní práci Evropy. Kdo dnes například kopíruje Picassa, cítí se legitimován k tomu, aby pohrdl širším komplexem moderního malířství, a podobně je tomu v jiných oborech; vůbec slabí lidé cítí jaksi méně svou odvislost, jsou-li odvislí od velké osobnosti. Tak nastává nepřirozený poměr, že vedle kultu cizích vzorů trvá u nás netečnost k živé a úsilné kulturní práci evropské, a přece jest to hlavně tato, na níž máme míti svůj díl. Tedy je tu málo ideového zájmu a mnoho osobní devótnosti; místo aby cizí kultura byla pro nás předmětem poznání, stává se mnohdy předmětem modlářství a tance kolem hodnot.

Tento nedokonalý poměr trvá i v literatuře. Je dlužno spravedlivě uznati, že svého času naše bibliotéky moderních knih neobyčejně a vlivně rozšířily naše znalosti cizích kultur; avšak interest byl tu spíše

vkusový než ideový, takže zbohatli jsme o mnoho víceméně příjemných knih, ale o málo myšlenek. Konečně však je nutno, aby nad zájmem o krásné knihy zvítězil zájem o kulturní práci ciziny; neboť jen s touto je nevyhnutelno mít činnou souvislost a živý přítomný styk. Ovšem poznání cizích literatur samo o sobě naprosto není přímým ziskem pro domácí básnickou produkci; u nás je dokonce nutno zdůrazňovat, že poznati a uznati něco neznamená ještě přejmouti to a naplniti se tím. Zde právě je jiný bolestný bod našeho poměru k cizím literaturám: že nutný a pozitivní zájem o cizí kulturní práci bývá stupidně a zlovolně vykládán jako odvislost od cizí produkce, jako bezmyšlenkový import a přinášení vzorů zvenčí. Není na světě literárního díla, jež by mělo být vzorem k napodobení; ale jistě je právě v cizině řada málo známých děl, jež zasluhují být etickým příkladem pro naši z tak velké části eklektickou literaturu. Nezajímám se ani, jsou-li tato díla chef-d'oeuvry; stačí mi viděti, že jsou mravným činem vyrvání se z uspávajícího synkretismu současné produkce.

Tolik pro domo mea. Psal jsem v tomto listě o několika nových dílech francouzské dramatiky ne proto, že by nám scházela jakožto umění, nýbrž že se nám takových nedostává jako poctivých a dobrých činů iniciativy, hledání a úsilí. Nelituji toho, že nemohu jich postavit jako „bytosných tvůrčích činů“; byť snad jimi jsou, dotýkají se mne více jako ojedinělé řádné a statečné činy uvnitř širší literatury, jako činy ovšem nenapodobitelné, ale povzbuzující.

\* \* \*

J. Romaina Vojsko ve městě<sup>55</sup> je jediným dosud dramatem unanimistickým, jako Romain sám je jediným unanimistou v sympatické skupině básníků Arcose, Duhamela, Jouva, Chennevière, Vildraca aj. S názvem unanimismu dějí se u nás v poslední době jistě neplechty. Unanimismus není formální koncepce ani básnický směr, nýbrž filozo-

---

<sup>55</sup> L'Armée dans la ville. Drame en 5 actes, en vers. Vyd. Mercure de France, 1911. Poprvé provozováno na scéně Odéonu 4. března 1911.

fická koncepce velmi určitě vyhraněná. Jen naprostá neinformovanost mohla způsobit, že několika autorům bylo u nás přičítáno ovlivnění unanimismem; nevzdělanost v těch věcech jde tak daleko, že nedávno dokonce byla ohlášena přednáška o Bergsonově unanimismu. Bylo by si vůbec přáti u českých kritiků více znalostí; podobnou neznalostí poměrů je, hledají-li někteří u nás jakýsi futurismus.

Onehdy byl u nás z podružného listu *Le Courier de France* přeložen článek „významného básníka“ Floriana Parmentiera o původu doktríny unanimismu z francouzské školy sociologické. Původ ten je nepochybný a konstatoval jsem jej už v minulém ročníku *Přehledu*. Ovšem uváděti zde G. Tarda je hrubý omyl, přes několik vět kolektivní psychologie, která ostatně datuje se daleko dříve; spíše bylo by dlužno uvést de Robertyho; rovněž *Le Bon* je mnohem méně zdrojem unanimismu než *Emil Durkheim*. Přímoú inspirací unanimismu je sociální idealismus *Durkheimův*; ale ježto teorie *Durkheimova* není dosti jasně ohraničena proti *lebonovské* psychologii davů, nastala u *Romainsa* jistá kontaminace názorů. Z *Durkheimovy* teorie, že společnost v bohu ctí sebe, svou vyšší jednotu, vzniká u *Romainsa* pojem *Unanima*, boha jednoty vágní, společnosti neorganizované a netrvalé, tedy davu ve smyslu *Le Bonově*; jenže *Romains* zachází daleko za *Le Bona* na půdu jistého mysticismu. Ústřední myšlenkou unanimismu však zůstává *Durkheimova* teze, že společnost lidí je sama sobě předmětem zbožnění.

Dle *Romainsa* kterákoliv skupina, hlouček čekající na tramvaj, lidé v kinematografu, chodci na ulici, oživené náměstí, tvoří jakýsi druh jednoty, ovšem proměnlivé, neurčité a téměř beztvaré; tato oduševnělá jednota jest jakási bytost, zhušťující se nebo rozptýlená, netrvalá kolektivní osobnost, jež má své myšlenkové záchvěvy, představy a vágní interesovanost. A nyní, kdybychom se vnitřně soustředili, abychom co nejsilněji žili tuto jednotu, stala by se tato kolektivní osobnost bohem, bytostí vědomou a plně skutečnou. To jest teorie; básnické dílo *Romainsovo* je akt usilovného soustředování a ponoření do psychismu skupin. Jako starý básník oživoval přírodu a vkládal do ní zásvit lidského ducha, tak stojí *Romains* vůči blízkým skutečnostem moderního světa



sociálního, vůči primitivním kooperativám běžného života, aby je syntetizoval pod tlakem unanimmí zbožnosti. Pravím zbožnosti proto, že unanimumus není názorem a spekulací, nýbrž stále novým úsilím a napětím o dosažení nadsmyslné koncentrace a jednoty, což je charakteristikou mystických náboženství. Avšak ani atituda náboženská nezdá se mi tu být rozhodující; originální básnická hodnota díla Romainsova je v tom, že není vypravováním a upravováním, nýbrž uskutečňováním, že Romain si svůj objekt musí teprve tvořit, že místo aby stylizoval něco daného, musí realizovat něco nedaného a vytvářovat konkrétní skutečnost, jež je dílem jeho úsilí.

Svým Vojskem ve městě proponoval Romain „drama hratelné, určené pro scénu, nikoliv pro knihu; prosté ve struktuře, bez zevních umělostí; moderní syžetem, ale nadané největší obecností“. Izolované individuum nemá prý místa na scéně. „Co jiného je scéna než život skupiny? Akt je filiace skupin,“ jenže dosavadní dramatická technika užívala jen lidského páru. „Nyní je čas povznést se k vyšším syntézám. Divadlo tak přiblíží se k pravdě, k životu.“ Skutečně pak je Romainsovo drama dobrý a živý kus těžké, jednoduché stavby. – Cizí (německá) armáda obsadila město a vede v něm vojenskou správu. V občanstvu probouzí se spiknutí, jež stoupá výše, zachvacuje městskou radu a nalézá vůdkyni v ženě starostově. Tato olichotí generála okupační armády, že dá svolení k slavnosti smíru mezi vojskem a obyvatelstvem. Určeného dne po slavnosti v přírodě každá rodina hostí cizího vojáka a jmenovitě ženy zdržují je u sebe do noci; na dané znamení nastává vraždění. Generál sám byl hostem u starosty; slyší výstřely, zatímco starostova žena klečíc před ním vyznává mu lásku, dohánějc tak svého muže, aby jej zastřelil. Generál umíraje v náručí exaltované ženy, naslouchá; nyní ustávají nepravdivé výstřely spiklenců, zazní polnice, salvy, armáda se sbírá, zrodí ze sebe opět svou heroickou jednotu, své vnitřní vedení, a za počínající dělostřelby svého vítězného vojska generál umírá. – Ať je náš poměr k doktríně Romainsově jakýkoliv, toto sebeudržení kolektiva armády je krásným a silným dojmem; je v tom monumentální krása velkého jednotného pohybu a prostý, skoro stříz-

livý důraz, jenž sám o sobě vyváží mnoho divadelního vzněcování citů. Z takových jednoduchých hnutí je konstruováno celé drama; ježto každým mluvčím mluví kolektivum, pudové záští davu, patriotismus měšťanů, chevaleresknost<sup>56</sup> a kázeň cizí armády, ustupují tu všechny individuální diference; děje jsou rýsovány velkými elementárními čarami, jež znamenají jaksi přímé a celkové průběhy dějových sil. Tak docílují se tu neobvyklé prostoty, jež není schematizováním nebo stylizací; naopak, výsledek je skoro drsný, jako stavba z bloků, takže při ekonomii forem nás téměř přetěžuje masivnost materiálu. Vskutku drama Romainsovo působí tíživě hmotně; je to sice velká přednost proti abstraktní deklamační řidíně dramat ideologických, ale zároveň formální interest nenalézá tu čistého a plného uspokojení. Forma u Romainsa má celkem jen funkci účelnosti, má jen organizovat a pevně skládat beztvare masu unaním látky; nikde skoro nepostřehujeme tu radost z volné hry konstrukce a formování; sám verš Romainsov je více než prostý, je bez kouzla. Tak mohli bychom Romainsa srovnati daleko spíše se stavitelem masivních projektů než s umělcem, který usilovně se formově disciplinuje. Avšak tyto projekty mají svou intenzivní moderní výraznost, jež je jistým druhem samozřejmé krásy; samozřejmě pro toho, kdo má přirozenou zálibu v rozsáhlých a silných věcech.

Při této příležitosti lze se dotknouti ještě jedné aktuální otázky. Obyčejně se soudí, že básník nemá mít teorií, že rozumováním přestává umění. Avšak básník skutečně lidský nechce se klamat, chce dosahovati pravdy; soustředěné vědomí této pravdy jest teorie, ať je to již teorie umění, nebo teorie světa. Cestou programů, zásad a obecných názorů nedochází se ovšem umění, ale jakési jistoty, jež je pevnouází spirituální konstrukce tvorby. Avšak lidé obyčejně chtějí, aby tato jistota byla animální nebo spíše zázračná. Než zázraky se dějí jen na připravené půdě a tou přítomná doba není. V přítomné době nikdo nemá než to, co si sám vyzíská a vymyslí; proto tak silně se uplatňují v moderním umění snahy čistě teoretické, a proto těž chybují každý, kdo vidí v mo-

---

<sup>56</sup> Dvorný, kavalírský. Pozn. red.

derních teoreticky formulovaných -ismech něco předem zvráceného a umělecky neplodného. Právě opak je nutno hájiti hnedle vzhledem k Romainsovu unanimismu, u něhož je zrovna básnická praxe nejlepší stránkou teorie.

*Scéna 18. 4., 6. 6. a 21. 11.*

## 43. výstava

### Spolku výtvarných umělců Mánes

Přítomná výstava Mánesa, tak velice heterogenní, složená z látek tak nestejných, vyznačuje se jakýmsi tvrdým a málo příjemným rázem; není tu ono společné a jednotné, co lze nazvat atmosférou nebo naladěním; nahé a prosté, osamělé a uzavřené stojí tu dílo vedle díla, každé samo pro sebe, bez společné sugesce, zcela holé a striktní. Avšak tento ráz, jenž může působit utrpení příliš citlivému milovníku umění, je opravdovým obrazem dnešního stavu výtvarnictví v Čechách. Homogenní Mánes, jaký býval před čtyřmi pěti lety, již neexistuje; po smrti Slavíčkově a Jiránkově nemáme skorem dobrého impresionismu, leda zcela výjimečně, a co z oné generace přebylo, přechází povětšinou k pouhému realismu výtvarného řemesla. Po tomto rozplynutí vlny impresionistické můžeme konstatovati jen roztržštění; ježto u nás není tradice, není ani tradicionalistů; zato čteněji nalézáme zjevy zcela nevývojové nebo umělce, kteří zůstávají ojedinelí, jako Preisler. V této chvíli, kdy ztrácí se vnitřní soudržnost staršího umění, proniká k nám umění moderní; ale ani jeho několikaletý vývoj nebyl jednoduchý a není podnes zcela jasný. Skoro do poslední chvíle někteří, kteří vydávali se za mluvčí nového směru, mluvili u nás o primitivismu a o monumentální kompoziční malbě, aby skončili napodobením neprimitivního a nemonumentálního, velkého malíře Picassa. Dnes skoro ze tří čtvrtin naše moderní malířství je takzvaný kubismus (kteréžto slovo je dlužno bráti velmi volně, neboť neznamená nežli etiketu), k němuž je počítán i výše zmíněný Picasso. Nedostatečná orientace v těchto proudech zavinila mnoho bezpříkladného zmatku, jež u nás dovršuje žurnalistika, prohlášující všechno toto umění za bluf, a neblahá kritika, která podezřele podstrkuje modernímu umění nějaký ezoterismus; tak právě v posledních dnech jsme četli, že prý kubismus a jiné -ismy jsou jen humbukem proti velkému umění Picassovu: jako by moderní umění bylo nějakým

zjevením, jež není pro všechny, nebo mystickou pravdou, kterou jednoduché a zaujaté intelligence kubistů a ostatních -istů jen zkrucují a falšují. Za takových okolností koná u nás moderní umění svou křížovou cestu s více než dvanácti zastaveními, vinou činitelů zevnějších i vnitřních.

Tím se vysvětluje, že ani moderní umění nevystupuje jako homogenní a vnitřně shodné hnutí. Proto výstava Mánesa ve své rozptýlenosti je skutečným obrazem širších poměrů uměleckých. Ani tu nepocítujeme jako mezeru, že kolik starších členů Mánesu tentokráte schází; jsou nahrazeni jinými, zčásti i hosty z ciziny, a lze-li tu tedy mluvit o nějakém celku, je to celek aktuální chvíle obtížné a nejasné.

Z hostů dlužno uvést hlavně *Maxe Liebermanna*, jehož oleje, zcela německé svým těžkým impresionismem a tučnou technikou, jsou pro naše pojmání mnohem méně sympatické než jeho kresebné listy, lehce a letmo nanášené. Příjemnější (jen v jednom obraze: Dlouhé stíny) je *Ludwig von Hofmann*, jediný skoro reprezentant dobré starší secese, velmi harmonický, lehce klasicizující. Z francouzských hostů dlužno uvést úpadkový a špatný klasicismus *Emila Bernarda* a dosti dobré neoklasické skulptury *J. Bernarda*, jež by ani v našem sochařském vývoji nebyly beze smyslu. *Maurice Denis* vystavuje tři nedůležité obrazy, jež nijak výhodně neukazují tradicionalismus tohoto malíře, roubovaný z ušlechtilých kmenů. Postimpresionisté, jako *Manguin*, *Othon Friesz*, *Marquet* a *Camoin*, zaslali obrazy, jež nejsou z jejich nejlepších a nevyrovňají se těm, jež vystavili v Mánesu roku 1909. Jako seriózní, prosté a klidné práce jest jmenovati malé plastiky *Mme Poupeletové* a obraz *J. Flandrina*, díla málo směřová, ale ukazující dobrou školu francouzskou.

Málo celkem lze říci o starších známých členech Mánesa; lze jmenovati *V. Strettiho*, jehož Ruský balet je poměrně nejlepší z domácích impresionistických obrazů této výstavy, *Španiela* proto, že nejvědoměji z vystavujících sochařů Mánesa klade si úkol nalézt zjednodušenou formu plastickou, *Mařatku* proto, že vystavuje tak četné plastiky. Asi polovinu výstavy zaujímají tentokráte mladí, a sice, jak vidno, je tu za-

stoupen celý gros mladého umění českého krom některých výjimek: gros, jenž není zcela koherentní, jenž skládá se z více neodvislých nástupů. Především je tu *Otakar Nejedlý*, vystavující řadu obrazů z Cejlonu, v nichž, nemýlím-li se, jsou tři vývojové stupně: stupeň statické lineární stylizace, jakýsi exotický idylismus dekorativního rázu; dále obrazy, jichž plocha je zčeřena vlnivým pohybem, ve kterém zhušťuje se neklid impresionistický, dila to dráždivá a dusná; nejlepší jsou poslední koloristické věci (*Vodopád*), modernějšího ostrého rázu. *B. Kubišta* vystavuje díla důsledného a solidně realizovaného pojetí, jež má k širší souvislosti moderního malířství svůj samostatný poměr. Tyto obrazy ve snaze dosíci empirického prostoru, to jest prostoru, v němž se pohybujeme (na rozdíl od optického prostoru, jež vidíme „holým“ okem), podávají sukcesivní vizi předmětů; věci podány jsou z více pohledů, jako bychom je obcházelí nebo dívali se na ně z různých stanovisek v prostoru. Bylo by obšírno vykládati zde legitimnost tohoto názoru; nalézáme jej u primitivních malířů a bývá naivně realizován u malířů lidových; je to jakýsi druh naivního realismu, jenže zde uskutečňovaný s přímým zaujetím a plnou formální přísností, jež nepatří k ctnostem spontánních realistů. Je zřejmo, že tyto obrazy nevyprošťují se z jisté strohosti a tísně; neboť nevznikají lehkým napodobením toho nejdokonalejšího, co dnes v moderním umění je (jak máme toho u nás příklady), nýbrž samostatným a tvrdým postupem. Proti tomu malby *Josefa Čapka* jsou vnitřně volnější, jako by byly pohnuty rovným a lehkým pohybem; trochu chladné a velice jasné, vybudované z forem zcela ostrých a jednoduchých nebo z pronikavé shody dvou nebo tří čistě a hole položených barev, tyto obrazy získávají striktní, a přesto mnohotvárný charakter; jsou to velmi samostatná díla dobrého pojetí, silné formální chuti a jednoduchého způsobu malby, jež není bez půva- bu. *Václav Špála* je malíř čistě spontánní a citový; je podivno, že mnozí nedovedou v něm dosud prožít onen srdečný, naivní a veselý ráz, tak blízký nám Čechům, který se zdá podržovat dech venkova a ohlas přírodní radosti; je to jadrné, prosté a svobodné umění, jakýsi malý div v dnešním těžkém malířství. *Kubín* není dosti zastoupen, aby se mohlo

určitěji mluvit o jeho dnešním vývojovém stavu; zdá se, že přechází od čistého kolorismu svých dřívějších let k interesům spíše formálním. Další z mladých jsou *L. Šíma*, jenž vystavuje koloristickou krajinu trochu neklidnou, *Koníček*, dnes zřejmě stojící v přechodu mezi postimpresionisty a Derainem, *Jan Zrzavý*, zastoupený dobrým naivním zátiším, *Trampota* aj.

Úhrnem mladí netvoří jednu řadu; je tu několik více nebo méně samostatných pokroků a několik víceméně dalekých stupňů vývojových; právě z těchto různých stupňů je vidět, že nejedná se tu o tajnou malířskou nauku ani o nějakou náhlou anarchii; není potřeba mnohem více než zaostřené senzibility a hlavně radikální svobody vkusu, abychom se s radostí orientovali v těchto nových proudech. Za několik let nebudeme se již zarážeti nad tímto uměním, jako tomu bylo u impresionismu; proto jediné, co dnešní moderní umění vyžaduje od interesovaného diváka, je anticipování vkusu, totiž jistá námaha dospět rychleji ke stadiu, k němuž bude širší obecnost potřebovat ještě mnoho let.

Vedle mladých malířů je dlužno uvést sochaře *Horejce* a hlavně *La-dislava Beneše*, jenž používá své vynikající schopnosti k tomu, aby setrval ve směru starších sochařů Mánesa; avšak jeho plastiky mají jistý energický ráz, jenž ukazuje, že by tento mladý sochař mohl započítí stanoviskem mnohem směřlejší a bez rozpaků stočiti se směrem rapidního vývoje, v němž se dnes výtvarnictví ocitá. Aby byl obraz moderních tendencí v umění, pokud jsou dnes zastoupeny v Mánesu, všestranný a kompletnější, tomu vadí na této výstavě architektura bohužel opomenutá; v této revui bylo již při jiné příležitosti mluveno o architekturách *VI. Hofmana*, potom *J. Chochola*, a bylo by ještě možno jmenovati jiné; neboť u nás architektura v míře nemenší než malířství postupuje dnes zcela vpředu tvořivého vývoje uměleckého.

*Česká revue, květen*

## Moderní lyrika francouzská

Nic nebude se snad zdáti podivnější než položit úvodem k moderní poezii francouzské básníka Nového světa Walta Whitmana. Neboť ze všech zemí Starého světa zdá se Francie světem nejstarším a civilizací, v jejíž textuře probíhají vlákna nejsubtilnější. Poslední její generace básnická, u nás dosti známá, byla ta, která už nechtěla nežli jen nuanci „a hudbu především“, neboť hudba nemluví, není poznáním a nemá nic skutečného. Touto hudbou byla poezie symbolistů; nikdy dotud nebylo slyšeti tóny jímavější a citovější, než byly verše Verlainovy nebo Laforguovy, Rimbaudovy nebo Corbierovy, ona hudba, která nemízí ještě v pastorálech Jammesových, ale již neslyšíme už v Moréasových stancích.

Vskutku není možno představit si větší vzdálenosti, než je mezi lyrikou symbolickou, tak vágní, tajnou a intimní, a mezi poezií Whitmanovou, jež mluví jako veřejný řečník stojící uprostřed všech a všeho, přítomný a na všechny se rozhlízející. Jeho řeč má jediné téma, svět přirozený a politický; jeho posláním je, aby na všechno pohleděl a sáhnul rukou, aby vše pojmenoval a podal o tom „zprávu z hlediska amerického“. Toto americké hledisko, to jest hledisko člověka, jenž postaven mezi všechny věci na světě s úžasem a intenzivní chutí vše poznává na své vlastní oči a po svém rozumu zcela nově, tvoře svou zkušenost z intuicí zcela původních, nalézaje svět úplně čerstvý, aktuální a krajně přítomný ve všech podrobnostech. A za druhé je to liberální stanovisko nového spolučlověka; v něm zrozují se čerstvé, nesčíslné a svrchovaně konkrétní etické poměry k lidem, jakási intuitivní sympatie; oslovuje všechny lidi Camerados, cítí se rovný se všemi, republikánský a svobodný, nazýváje svobodu nadšeným slovem milence Libertad, velebě státy, národy, země a jejich bratrství.

Objevuje-li se nám tedy ve Whitmanovi úžasná síla novosti, je otázkou, můžeme-li proto popřít typickou poezii Starého světa, poezii symbolistů. Avšak stále cítíme v sobě to moderně disharmonické a bo-



lestné, co je hlubinou díla Baudelairova, stejně jako Poeova; stále zůstává v nás živoucí impresivní cit, podivnost a hluboce iracionální charakter básní Verlainových, Laforguových nebo Rimbaudových. Máme zvláštní chuť pro zmatek neklidného nitra, pro kouzelné vábení jich smyslností zcela nefyzické a pro to nejasné psychické chvění dějící se ve slovech smyslu sotva tušeného.

Mluvíme-li tedy o moderní lyrice, představujeme si ji v nesmírně širokých hranicích rozkvyu; na jedné straně je tu intenzita moderních sil životních, na druhé straně infinitezimální struktura moderní duše. Nebo přesněji řečeno, symbolismus a dekadence je něco nepoznatelně přeshlého; po několika časových krocích nalézáme se již v plném světle mezi velkými osobnostmi, jako je Verhaeren nebo Claudel; ještě několik kroků, a stojíme uprostřed mladé francouzské lyriky.

Tato lyrika není pohodlně pojata jako jediný pohyb totožného směru a jednoduché souvislosti; spíše lze mluvit o zvláštním stavu současného lyrismu, který si otevírá najednou více orientačních výhledů a rozšiřuje se více směry najednou. Tak mluví se dnes o whitmanismu a bergsonismu, o intelektualismu a mysticismu, o dramatismu, unanymismu, imperialismu a ještě velmi četných -ismech, kterých se nemusíme lekati. Neboť tyto -ismy jsou jen symptomatické a ukazují, jak silná a výlučná jsou myšlenková zaujetí, jež rodí se v přítomném stavu lyrickém. Tyto lyrické koncepce vyslovují se mnohdy bezohledně, křiklavě, naze nebo suše; málokdy nalezneme v nich líbeznou krásu a měkký zvuk básnictví předcházejícího, neboť básník není již pěvcem v kouzelné noci, nýbrž světským duchem, mluvčím, poznavatelem a soudruhem lidí. Často této poezii opravdu schází nevímjaké kouzlo, nevímjaká zmatená a tajná krása básnické diskrétnosti. Přesto však nemusíme si stýskati po intimní a čisté hodnotě předchozích básní, nalézající zde novou šířku ducha, novou chuť a bohatost a novou intenzitu dojmovou.

Jakost moderní lyriky je kvalita intenzivní. Výraz její je rovný, silný a energický; má hladkost a ostří holých hran nebo hrubý povrch masivnosti. Zde připravuje se poezie rázu zcela neverbálního, málo

zdobná, vyproštěná ze slovního luxu a falešné šperkoviny parádního slohu. Nádhera i dokonalost nejsou jejími vlastnostmi, není klasicky úměrná ani harmonická ani skvělá. Avšak její výraz pohybuje se od prosté myšlenkové formulace k planoucí exaltaci; není to snad rozsah tónů, nýbrž rozsah duchovní svobody, jež energicky se rozpoutává mezi koncentrací holé myšlenky a nejvyšší extází.

Zde ztrácí se již intimní ráz lyrismu dřívějšího. Poezie stává se veřejnou, mluví o poznaném a hluboce prohlédnutém světě, o zástupech lidí, o velké mechanice a o pokroku, o nové napjaté skutečnosti člověkem vytvořené. Látkou básníků stává se ohromná realita světa fyzického a sociálního; mluvící o skutečnosti jsou nutně a přirozeně všichni metafyziky, ba mystiky, Romainse jako Arcos, Franck jako Barzun. Proti Whitmanovi jsou příliš málo naivní, rozumují, generalizují, ustavují myšlenkové systémy; kulturní tíha Starého světa dává jim mnohdy jen abstrakci tam, kde by se měla zachvěti nová, nově dotknutá skutečnost. Přesto však je to to jediné, čeho hledí dosáhnout metafyzickými konci svých elánů: skutečnost, brutální a rychlá u futuristů, skutečnost boha u Arcose, unanimité skutečnost u Romainse, u všech pak plynulá, dějící se, rodící se, pohyblivá skutečnost světová. Žádný jiný básnický věk neměl takového pojetí světa a té žízň po vložení se a vniknutí do širého spádu světa jako tato počínající doba moderní. Toto účastenství na spádu světovém není vůbec nutno pojímat ve smyslu nějaké intuitivní filozofie; mnohdy stačí, že básník s naivním úžasem poznává nové, silné obsahy moderního století, města, stroje, pokroky a nesmírnou hromadnost lidí. U Verhaerena byly tyto „bouřlivé síly ještě tragické a vražedné; futuristé vidí v nich už kladné exaltace moderního člověka, činného a výbojného. Tak rodí se v poezii nový optimismus, často zcela surový, někdy filozoficky zjemněný a systematizovaný.

Tento pozitivní charakter mladé poezie má ještě jiné přirozené stránky, a sice jakousi společenskou důvěru. To jest ten nejútlejší novorozený dech nové poezie, který se ještě nestal hlasitým a širým slovem: Duhamel objevuje v lidech nesmírně prostou družnost, Vildrac nejzákladnější styčnost lásky a pomoci, Arcos anticipuje jakési nábo-

ženství zrozené z kooperativy lidí, Romain s zjišťuje elementární duši, jež vzniká ze soubytosti zástupů, a jiná slova lidské pospolitosti nalézáme u mnohých jiných. Položíme-li v čelo těchto pojetí kamarádství Whitmanovo, vidíme, že v nové poezii opravdu uskutečňuje se jakýsi cit vzájemné lidské vztáznosti, cit neurčitěho obsahu, ale zřejmé orientace. To není úkaz evangelické lásky a sociálního kvietismu; to je základní vědomí vztahů a umístění ve světě lidí, víra ve společný postup a v jakési přirozené sešikování lidí směrem k budoucnosti.

Avšak tyto obsahy moderní poezie jsou přirozeně těžko určitelné a mohly by se stát patetickou nebo sentimentální rutinou, kdyby tu nebylo vymezení zcela jistotného. Je to znak modernosti, to jest života, přítomnosti, intenzity a vývoje. Tento ráz je zároveň vnitřní i formální: dnes platí, že není to ráz velikosti a dokonalé krásy. – Moderní básně v mnohém, byť i málo zjevně, podobají se moderním obrazům; jsou nekrásné, plné strohosti a prosté verbálního přepychu, přímé a intenzivní, šedé nebo ostře planoucí. Jich nesplněný úkol je nové formální zaostření a větší formová intenzita; jistě volný verš, jež je dnes přirozeným a nejlegitimnějším projevovacím prostředkem moderních básníků, není definitivním rozluštěním formového problému poezie.<sup>57</sup> Tento přesahuje otázku rytmu a konsonance; podstatnou částí jeho je problém slova a potom konstrukce nebo vazby myšlení. Po několika letech bude snad kdekdo psát volným veršem; ale že tím nebude zaručena lyrika vpravdě moderní, je pravděpodobno už dnes.

Moderní francouzská lyrika není pro nás příkladem a dokonalým obrazem nové poezie. Zblízka viděli bychom na ní mnoho spleteného a předčasného, leckteré staré chyby a nové nedostatky; ale ještě blíže domníváme se postřehovati v ní ducha, jež stává se vědom sebe sama

---

<sup>57</sup> Zcela falešné a formalistické je, vykládá-li se u nás (v Uměleckém měsíčníku č. 3, 4–5) volný verš doslovně podle francouzské plakety Duhamel-Vildracovy. Organizace volného verše českého má málo co dělat s předpisy, jež ostatně nejsou ani metrikou francouzského volného verše. Konsonance, aliterace, asonance jsou jen prostředky, nikoliv zákony volného verše; omezit se na ně znamená stát zcela nekriticky vůči teorii moderní poezie.

a počíná se volně projevovat. Jeho úsilím je rozšiřovati se a získávati růstem solidní kostru; přechází již na půdu dramatické poezie a stává se duchem veřejným. Je to duch složitý a prudký, potřebující ke své existenci mnoho idejí a mnoho rychlých směrů, jež daleko rozšiřují jeho životní prostor. V hrubém celku současné literatury zdá se zmatečný a dusný, ale ve svých krajnostech, na špičce výbojných směrů objevuje se kladný, určitý a činný, plně uložený v dění a uskutečňování se, nikoli v chef-d'oeuvrech.

*Lumír 18. 5.*

## Gustave Flaubert: Paní Bovaryová

Dnes není nutno znova dokazovati, že Paní Bovaryová má své ostře význačné místo v nevelkém počtu literárních děl, jež slují provždy chef-d'oeuvry. Pravda, Flaubert a jeho dílo nejsou zdaleka ještě dokončenou kapitolou; ve Francii stále roste kritická literatura flaubertovská, k níž přispívají Gautier, Rémy de Gourmont a mnozí jiní; lze nepochybně mluvit o jisté flaubertovské kultuře, jež jednou přejde tak jistě jako každá literární kultura. Ale samu Flaubertovu dílu náleží nepohnutá a neměnná, řekl bych příliš nepohnutá a přespříliš absolutní platnost. Známe například díla méně definitivní, jež musíme komplikovati s něčím životním z našeho nitra a doplnit je svým úcastenstvím; tato díla mají dobu svého květu, dobu své generace, jež ustupuje pak jiné. Proti tomu Bovaryová je dílo uzavřené, precizované a dokonané. Je zcela dokonalá, je hotová až k jakési ostrosti, prostá kazu, nejistoty a nejasnosti; nenáleží nám a existuje pro sebe, nezávislá na nás a na naší součinnosti.

Takto patří jí zcela výlučné postavení v historii realismu, jíž dočasně náležela. Flaubertovi je zcela cizí „l'esprit positif“, jenž je plným obsahem románů naturalistických a jenž byl naprosto pomíjivý. V hloubi díla Flaubertova nacházíme jakousi negaci, jež má cosi trvalého a nezměnitelného; není to ovšem popření něčeho, nýbrž stav nedůvěry, odporu a zklamání, tyto finesy negativismu, skepse, jež táhne se tenkými nitkami veškerým lidstvem a nikdy nesplývá s jeho dějinnou kóstrou. Je to zápornost, která nemá nic časového a okamžitého, zatímco pozitivní víry míjejí, vznikají a nemají trvání. O tom svědčí Zola, Ibsen a mnozí jiní. Byl čas, kdy Zolovo dílo bylo exaltací moderní pravdy jakožto dílo svrchovaně pozitivní, obsahující jistoty zcela skutečné, žijící hustým životem celé doby. A toto všechno, i se svými konkrétními obsahy, přešlo tak rychle jako nejmávnější vlna; neboť právě to, co je nejpozitivněj-

ší, se vyvíjí, mění a zachází, jsou příliš spjato se životem, jenž nemá nic absolutního. Naturalistický pozitivismus Zolův měl ve své době jistotu kladu, jsa podepřen vědou a vědeckou filozofií, socialismem, politikou a všemi skoro silnými tendencemi celé epochy; a právě s touto epochou zašel a ona realita tak intenzivní stává se nám téměř legendou, legendární a zvláštní literaturou, jež nás zaměstnává, aniž by nás trýznila.

Ve Flaubertovi není nic z toho pozitivního, co pomíjí. Byl to duch skeptický, méně snad pochopitelný než Gourmont a jiní příbuzní duchem, ale mnohem hlubší a exemplárnější. Zdá se, že současnost neposkytla mu nic, co by přijal jako kladnou pravdu, jako silný pozitivní obsah; není morálky, kterou by zastával; není místa, kde by se zdálo, že našel východisko ze svého zklamání, opovržení a trýzně. Salambo nebo svatý Antonín nejsou jeho lidé; jeho člověk, to jest Homais, Bournisien, Bouvard nebo Pécuchet, filistři, pokrytci a omezenci zastupující pokrok, náboženství a občanství, ukazující veškeru surovost hlupství a banality. Ani Ema Bovaryová není vyňata z tohoto plánu věcí, je v něm jen obětí; její rty koneckonců nemohou ztajiti odporný výkřik hysterie a stupidnosti – a ti, kteří nejsou hloupí nebo suroví, mají určeno zklamání a znovuzrození, jakousi zkoušku zralosti v sentimentální výchově.

Avšak jednomu jedinému Flaubert věřil neomezeně: literatuře. „Točíme se jako dervišové kolem věčného světa forem,“ praví v jednom dopise a v této větě můžeme čísti všechno jeho povržení lidským světem a jeho filozofickou zápornost, která ho odvrací odtud k „věčnému světu forem“, k literatuře. Tak postihujeme u Flauberta pojetí literatury jakožto ideálu z negace; je to pojetí „absolutní“ literatury, věčné, ryzí a (skoro metafyzicky) formální, svrchovaně dokonalé a hermetické. Flaubert se proto točil kolem absolutních forem, ježto nebyl z těch, kteří se pozitivně chápou aktuálních obsahů života. Takovéto pojetí „věčných forem“ vysvětluje metodu jeho literární práce, jeho stylistickou úzkostlivost, nekonečné precizování, konstruování a převracení vět až k nejdefinitivnější možné formě, prosté všeho vágního, nedokončeného a bezdůvodného. Je velmi pochopitelné, že u všech téměř lite-

rárních formalistů nalézáme se zřejmou nutností něco z Flauberta, nějakou tournuru<sup>58</sup>, kadenci, vazbu, adjektivum. Hledaje naprostou přesnost, odmítaje vše vágní a libovolné, byl psychologem, archeologem, realistou; proti Paní Bovaryové je Zola svévolným fantastou, který se potácí mezi výmysly a zkroucenostmi, a Goncourtové zdají se jen kapriciézními a nespolehlivými svědky skutečnosti, o níž píší. Avšak byli Flaubert v Bovaryové „realistou“ tak precizním, byl jím jen na své vlastní cestě za absolutní, to jest za naprosto definitivní a co možná dokonalou literaturou. Takto můžeme si konečně uvědomiti hlubší jednotu mezi Juliánem Pohostinným nebo Pokušením svatého Antonína a Paní Bovaryovou; všechna tato díla jsou stejně, jenže z různých stran obrácena k „věčnému světu forem“.

Proti této literatuře lze postavit jinou, jež není absolutní a zcela dokonalá, jež je obrácena a přikloněna ke skutečnosti utvářené pohnutou dobou; jsou to v oblasti realistického románu třeba Goncourtové a Huysmans, v Němcích Holz, Schlaf atd., a pak celá skoro literatura severská, a z ní zvláště ta díla, jež měla u nás nemenší vliv než díla Flaubertova: míním spisy Knuta Hamsuna, Pana nebo Viktorii. Mezi všemi těmito je dílo Knuta Hamsuna jako spontánní květ, jenž soustředil v sobě charakter jisté generace zvané „secesní“, povahu těkavou a velmi neurčitou, kterou nalézáme v plynulé a útlé křivce secesní ornamentiky, v jistých krajně senzitivních obrazech a hlavně v básních, jež tak plodně vznikaly kolem roku 1900. Z nálady díla Hamsunova bylo by možno kvintesencovati duchový ráz oné generace; tolik je tu uloženo éterického a pelového půvabu, zcela vágního, mimovolného a udrživšího se v nejneurčitějších a nejprchavějších pasážích těchto románů. Je to pel doby, jež pomíjí, a nezadržitelná cena, jež není dána věcem absolutním. Tato díla jsou z těch, jež vznikla z pozitivního přiklonění k živé povaze časové, z jemné básnické soudobosti a z přirozeného souhlasu s proměnlivým duchem, jež mají své planoucí ob-

---

<sup>58</sup> Slovní obrat. Pozn. red.

dobí, kdy vznikají, a pak ustupují svěžejší kráse děl novorozených, aniž by kdy ztratila intenzitu a život kolektivního ducha, z něhož vzešla.

Paní Bovaryová naprosto není z těchto děl; jí schází atmosféra, jakýsi vzdušný prach času a duševní vanutí doby, jež má svůj směr a svou sílu; schází jí kladnost ve smyslu výše naznačeném. Mnozí se domnívají, že právě toto „scházení“ je předností a hodnotou díla Flaubertova, jež je absolutní, nadčasové a věčné. O hodnotě Flaubertově nemůže býti sporu; avšak toto mínění a každá podobná maxima je sporná a popíratelná.

*Přehled 23. 5.*



## Styl kinematografu

Jsou již lidé, kteří považují biograf za nutnou potřebu dnešního člověka, jenž prý příznačně potřebuje krátké, rychlé a napjaté zábavy uprostřed svých dlouhých zaměstnání nebo ve své ještě trvalejší neinteresanosti, která ho stravuje. Avšak je-li už tato zábava tak naléhavě potřebná, má svůj nutně stísněný charakter: je zcela pomíjivá; týž film dvakrát opakovaný nás ubíjí nudou a vidět víckrát filmové anekdoty téže branže se stává trýzní. Odtud expanzivní povaha dnešního kinematografu. Neustále musí vypouštět do světa něco nového a nevidaného; operatéri rozlézají se po celém světě, dramaturgové filmů vymýšlejí nové senzace a hledají nové scénérie, filmové společnosti předhánějí se výpravou, počtem komparserie, překonanými obtížemi a rekordními výkony; tak výpravný náklad roste do nesmyslnosti a invence stává se den ke dni složitější a rafinovanější. Dnešní snahou filmových podniků je stále překračovat hranice dosaženého, realizovat obrazy včera nemožné a usilovně rozšiřovat oblast svého podnikání. – Podobně před dvaceti lety divadla byla štvána horečkou výpravných her a vyčerpávala všemožné prostředky divadelní mašinérie až k naprostému omrzení; a ještě dnes operetní revue pařížské a berlínské ukazují analogní honbu za stále novým a skvělejším scénickým překvapováním. Ovšem kinema, experimentujíc se skutečností spíše než s divadelní iluzí, má nepoměrně širší pole a bohatší zásobu možností; ale přece jeho rapidní rozvoj může se dít jen k jistým limitám, za nimiž nutně nastává vyčerpání. I oblast optických triků, jichž se přítomně biograf chápe, je omezena hranicemi, k nimž se již nyní groteskní humor kinematograficky povážlivě přibližuje.

Je zřejmo, že tento překotný vývoj pramálo přispívá ke konsolidaci kinematografu, jenž nicméně vzrůstá co do popularity a zdomácnění ve veškerém obecněm. Přirozeně ozývají se pak reformátoři a volají po stylu čili po umění v kinematografu; jiní zdůrazňují pedagogickou roli světelných obrazů, což není myšlenka zcela pošetilá. Dále kinema samo

objevilo pro sebe správnou a trvalou oblast: je to kronika světa, obrazy z dalekých zemí, přehlídky vojska, návštěvy králů a prezidentů, slavnosti a velké veřejné úkony, život lidí v Africe nebo Americe, vše to, co interesuje dnešního člověka, jenž chce všechno vidět a poznávat. Velmi nešťastnou reformou je však zliterárnění biografu; znova a znova stává se předmětem pokusů přenést na filmy celé romány, jako *Bídníci* nebo *Quo vadis*; byl učiněn experiment provést kinematograficky složité psychologické drama *Jiný člověk* v režii Lindauově se slavným hercem Bassermannem. Brzy dočkáme se celé kinematografické literatury, velkých románů a historických kusů, Shakespeara a Ibsena na filmech. Bude to velmi stupidní podívaná; budeme vidět výborné herce, jak marně se namáhají všemi prostředky rafinované a realistické pantomimiky proraziti tíhu mlčení ležících na jejich hře, jak se vyčerpávají, aby uměle rozdrobili v pohyby a úkony to, co mluvené slovo vyjádří striktně a jednoduše. Trpělivý důvtip režisérů bude se zaměstnávat zbytečnou prací, jak vypíplat a parafrázovat literární obsahy, jak rozvést do detailů optický povrch dramatu a jak co nejladčeji překonat obtíže tohoto neužitečného dělání surogátů. Tato literární nebo teatrální reforma kinematografu je velkým a zbytečným omylem; kinema nikdy se nestane literaturou, ba ani ne herectvím; neboť běžící kůň nebo fotografovaná vysoká osobnost je v kinematografu mnohdy stejně dobrým hercem jako nejlepší mim. Kinematograf má příliš zřetelný ráz skutečnosti, než aby se v něm mohlo herectví uplatnit čistě jako umění.

Avšak není pochyby, že bylo by možno vyzískati z biografu zájem do jisté míry umělecký nebo stylový. Avšak aby kinema dosáhlo toho cíle, muselo by nalézt své vlastní formální prostředky a jistou výraznou autonomii; to jest muselo by přestat býti surogátem literatury nebo polovičatým divadlem, aby se stalo čistě a ryze kinematografem; jeho pokrok k stylu je možný jen na jeho vlastní základně. Zde je široké pole nové a vskutku tvořivé invence, která nedála by se již do šířky, nýbrž do hloubky. Ježto kinema podává obrazy, byla by tato invence v podstatě výtvarná, nikoliv literární. A tu vidíme, že kinematograf má význačně své a zcela vlastní výhody, které nalézáme roztroušeny v dneš-

ních filmech a jež bylo by možno čistě vypracovati. Především jeho látkou není divadelní hra, nýbrž skutečnost; a tato skutečnost je kinematografické operaci přístupna nejen v nekonečné rozmanitosti jevů, nýbrž i v nejrozumnějších stupních; daný děj může býti zobrazen bližší nebo vzdálenější, více nebo méně podrobný, malý nebo zvětšený, třeba i mikroskopicky promítnutý, tedy v různých stupních viditelnosti, naléhavosti a intenzity. Kinematograf není omezen na takzvanou ideální distanci, jež je zákonem dnešního divadla; naopak jeho prostředkem jsou distance velmi reálné, vyjadřující jisté věcné i psychologické relace mezi divákem a obrazem. Neboť ony svrchu řečené „stupně“ skutečnosti jsou zároveň vyšším nebo nižším stupněm zájmu, součinnosti a pozorovatelské intenzity divákovy. Někaká věc nebo nějaký děj rozvírá se před divákem biografu jako vějíř: divák vidí věci z více vzdáleností, přistupuje k nim, pozoruje je v nejtěsnější blízkosti, přehlíží celek nebo upíná se k nějaké části velice zvětšené a krajně aktualizované. (Příklady z novějších filmů: při scéně krádeže objeví se náhle veliký obraz ruky, jež pomalu otvírá zásuvku a vyjímá hodinky. Jinde aparát promítne ohromně zvětšenou hlavu s výrazem bolesti a rozhodnutí ve chvíli psychologicky svrchovaně závažné. Na jiném místě je scéna odjezdu; přijede drožka, pak je provedeno nastupování s největší podrobností, pak následuje odjezd předlouhou ulicí. Takových příkladů je mnoho a jedná se jen o systemizování těchto postupů. Všude tu převládá zevrubnost lidského konání, kterou normálně přehlízíme, a rovněž neobyčejná výraznost věcí i lidských pohybů, kterou si jinde tak neuvědomujeme jako zde.) Lze-li tento proces zváti analytickým, je to zvláštní analýza, jež věci nezrušuje; je to sui generis realismus: nikoli běžný, nýbrž intenzivní realismus, který daleko překročuje obvyklé pozorování skutečnosti. V životě díváme se na věci sumárně a zběžně; naše vjemy dějí se zpravidla nedbale a povrchně, bez zájmu proniknout skutečnost hlouběji a zevrubněji; netočíme se kolem objektů a jdeme jen mimo ně, spokojujeme se náhodným a letmým pohledem na věci dějící se nebo trvající okolo nás. A právě zde mohla by nastat úloha kinematografu: ukázat nám novou vizi skutečnosti, složitější, výraznou,

zevrubnou a rozloženou, podat nám předměty intenzivního vnímání a nevyčerpatelného zájmu. Čím dál by kinematograf v tomto směru překračoval povrchní realismus běžné sumární vize, tím duchovější a stylovější by se stával; neboť v každé věci tkví něco neobyčejného, co postřehujeme, jakmile odložíme obyčejný způsob vidění; toto neobyčejné, to je naléhavá plnost vnímané skutečnosti a zároveň intenzita a novost našeho zájmu.

Důležité je, že látkou kinematografu je skutečnost jak ve své šíři a plnosti, tak v různých stupních intenzity; v obou směrech je to látka tak ohromná, že vlastní úlohou kinematografu by pak bylo organizovat a vymezit ji ve výtvarném smyslu. Jmenovitě ona v rozsáhlých hranicích měnitelná intenzita skutečnosti poskytla by tvořivému duchu široké pole pokusů a zcela nových výsledků. To nebylo by již efektní aranžování scén okem praktickým, nýbrž opravdová činnost myšlení a metodické vnímavosti, jež sama hledí vydobýti z věcí senzace pokud možno nejsilnější. Opravdový skladatel filmů, vycházeje raději od dějů elementárních než divadelně složitých, komponoval by s velikým štěstím právě ony různé stupně skutečnosti, jež vznikají přibližováním, zvětšováním, zevrubností, otáčením a četnými jinými prostředky, aby docílil onoho intenzivního a nadobyčejného realismu, jenž měl by hodnotu stylu a který je vynikající předností biografu. Jeho metodická práce směřovala by k tomu, dát věcem ráz nikoliv zběžný, ale nejvýraznější a nejintenzivnější. Tím byl by mrtvý realismus fotografie přehodnocen v něco vyššího a duchového, co nebylo by již pouhou reprodukcí viditelné skutečnosti. Není pochyby, že ráz obrazů takto získaných byl by čistě moderní, vnitřně příbuzný moderní prohlédavosti a chuti a zájmům dnešních lidí. Umění takového skladatele nemělo by tedy jenom scénovat nějaké děje a dát jim kontinuitu, spád a jasnost, ale zasahovat přímo do diváka, zpracovávat jeho zájem a vnutit mu nadobyčejně silné, pronikavé a plné vnímání. To není již role filmového praktika, spíše však psychologa, který nadto musel by v sobě mít schopnost jakési intuitivní pronikavosti.

*Styl, červen*

### 3. výstava

## Skupiny výtvarných umělců

Výstava obsahuje v pestré směsi divožskou plastiku a textilie, lidové (bavorské) obrázky na skle, pár kousků starého umění a konečně moderní obrazy od Picassa, Braqua, Deraina, Grise a Sofficiho. Seskupení takové je dosti podivné, ale má tu vedlejší výhodu, že konečně je velmi zřejma podstatná nesouvislost těchto různých umění. Neinformované obecnstvo rádo se klame tím, že moderní umění je primitivní, a tedy v jedné linii s uměním lidovým a exotickým. Ale moderní umění není primitivní, lidové také ne a exotické rovněž ne; z celého exotického umění je vskutku primitivní jen umění z ostrovů tichomořských (krom kulturního pásma javánského a tahitského), z Austrálie, z jižní Afriky a brazilské Ameriky. Kousky exotického umění vystavené na této expozici náležejí z největší části kulturní oblasti persko-indické a tibetsko-čínské, tedy kultuře, která je právě tak oddálena od etnického primitivismu jako všechny kultury západní. Stejně laickým klamem je domněnka, že lidové obrázkářství je primitivní; příliš mnoho se mluví o bezprostřednosti a spontánnosti lidového umělce a zapomíná se, že naopak lidový umělec je naskrze tradicionalistou, jenž tvoří málo nového a původního. Lidové umění je naivní, nikoliv primitivní; vyrůstá vždy z půdy starších kultur, ovládáno houževnatým přírodním zákonem opakování a napodobení; není samostatnou branží nebo skupinou umění, nýbrž modifikací umění, které se děje v jistém poměrně stálém smyslu naivnosti, dekorativní stylizace a zevního luxu (krom jistých zajímavých stránek představivosti čistě výtvarné). Lidové umění na této výstavě je skoro šmahem kostelního barokového původu; je to velmi zřejmo, srovnáme-li lidové malby z katolických Bavor, Čech a Tyrol s lidovým uměním jiných zemí; třeba kde lidové umění sáhlo spíše ke grafickým listům než k malbám, udržely se starší předbarokní tradice (například v kartách, imageriích atd.).

Moderní umění nemá nic společného ani s cizími východními kulturami, ani s lidovým tradicionalismem; obracelo-li se v některých momentech svého vývoje k umění opravdu primitivnímu (divošskému), vedly je zcela jiné pohnutky než touha po primitivnosti. Divošská plastika odhalila modernímu umění v jednom jediném a neopakovatelném okamžiku vývoje celou možnou bezohlednost a elementárnost formové mluvy, dosažitelnou v základních prostorových tvarech; zdá se, jako by tam z těles byl svlečen jejich impresionistický povrch a tak byla obnažena jejich konstrukce, nikoliv anatomická, nýbrž tvarová. Ale právě zde zastavuje se veškerá analogie mezi uměním moderním a divošským; psychologicky je moderní umění právě tak vzdáleno od primitivismu jako všechna předcházející umění staré Evropy.

Moderní umění zastoupeno je na této výstavě ve výběru neprávem zúženém a omezeném. Chceme-li přiznati modernímu umění nejhlubší oprávněnost, musíme předpokládati, že není neseno jednotlivci, nýbrž širokým a hromadným proudem, v němž nalézá své legitimní umístění leccos nehotového nebo přehnaného. Nechati se fascinovati několika zřetelně vynikajícími zjevy tohoto umění a neviděti pro ně ostatní živě pracující složky širšího vývoje, to je podlehnoutí, to je zavlečení temného zbožňovacího prvku do jasné estetiky moderního umění. Vskutku jasný názor na moderní umění je ten, který v každé složce vývoje, v každé zúčastněné výtvarné individualitě spatřuje něco, co je mimo kritické pochybnosti: kus obecné charakteristiky dnešního vývoje uměleckého a spoluúčastenství celkového vývojového směru na individuálních postupech.

Výstavu ovládají Pablo Picasso, Georges Braque a André Derain; přidružení jsou Juan Gris a Ardengo Soffici. André Derain dosti málo patří do tohoto výběru; věci zde vystavené jsou dílem starší, přičítelné k barevné škole takzvaných Fauves nebo cézannovské, s ostýchavým použitím komplementarismu, nebo konečně obrazy význačněji formové, tvarově komponované, tradiční ve směru starých lidových imagerií, jistý druh tradičního a naivizujícího kubismu. Zcela kubistou je Juan Gris, mladý Španěl, u něhož bych vytkl zvláště příjemnou čisto-

tu a hladkost malby, proti u některých českých kubistů obvyklému způsobu hadrovité a nedbalé malovací techniky. Ardengo Soffici, mladý Ital a velkou měrou napodobitel Picassův, se volně umísťuje až mezi futurismus a kubismus rázu Légerova; u něho je zřejmě viděti, jak absurdní je izolovati z celku moderního umění některé vývojové složky jakožto absolutní hodnoty a vylučovati zase jiné. Dnešní malířství je komplex tendencí a nálezů, jež do sebe těsně zasahují; jeho vývoj děje se cestou stále nových poznatků a nových spojování nebo disimilací složek již pohotových; už dnes nese v sobě svou budoucí dráhu jaksi svinutou a zapletenou, jež se rozvine snad jednodušeji, než se nám dnes může zdát.

Pablo Picasso a Georges Braque jsou dva zjevy, o nichž vždy bude nutno mluvit pohromadě. Jich obrazy asi od roku 1910, v době čistého kubismu, jsou stěží rozeznatelné, a skoro vůbec nevíme, který nálež patřít Picassovi a který Braquovi. Bohužel u nás ještě není řečeno, co je to kubismus, a je jen velmi pochopitelno, že obecnostvone v nejistotách a nekritičnosti. Avšak je zřejmo, že není ani nutno ponořiti se do teoretických výkladů nového umění, a že přesto lze plně pocítiti senzaci těchto krásně malovaných obrazů vzezření tak tajemného a kouzelného. U Picassa ještě více než u Braqua zůstává striktní metoda kubismu téměř ztajena pod magickou záclonou nevypočitatelné techniky jistého druhu šerosvitu, subtilních doteků štětce, struktury, podivné hry ducha a ruky; ale pod touto tajemnou rouškou nalézáme vášnivou, téměř maniakální snahu po zbádání skutečnosti cestou formové vize. Neboť o každém jednotlivém předmětu lze říci, že má mnohem více než jednu jedinou formu, jak vidí ji oko umístěné v jednom nahodilém místě v prostoru. Každý plastický předmět je komplexem forem; a moderní žízeň po formě libuje si právě v tom, rozplétati a slučovati tuto komplexnost prostorových tvarů. Avšak již pouhým tvarovým zájmem ocitá se moderní malířství v konfliktu s obyčejným viděním; neboť forma věci a podobnost věci nejsou totožny, takže důslednou cestou formální lze dojiti až k něčemu čistě vizionárnímu, jako tomu je u Picassa. A tak ocitáme se před existenční složitostí moderní-

ho malířství: vycházejíc ze zájmu o skutečnost, o rub a líc, vnějšek i nitro věcí, dochází k výrazu vizionářskému a podivnému; svým mnohonásobným viděním přibližuje se k věcem těsněji než dosavadní malířství a svým formovým zaujetím ruší jejich skutečnou podobu a činí je nejen nepoznatelnými, nýbrž přímo ireálnými. Divák zde nevidí hnedle předměty, jež daly by se poznati jeho zběžnému a ledabylému pohledu; musí v těchto obrazech čísti a pozorně vyčísti z nich představy předmětů, jež vystupují pak v jeho vědomí se zvláštní formovou intenzitou přesahující jeho obvyklé vidění skutečnosti; hnedle předměty cele se mu rozkládají ve formy, ve světla a barvy, hnedle uvědomuje si mnohотvárnou předmětnost a prostornost věcí, stává se postupně věcným pozorovatelem a vizionářem, ohmatávaje věci očima a zase je ztrácije v ireálné hře čistých a dramatických forem. Před obrazy Picassovými a Braquovými může divák dokonale zkusiti dráždivost, ostří a mnohdy až svrchovanou subtilnost tohoto zažívání; podobné zažití, jenže jednodušší, méně exaltované a holejší, nalezne u jiných kubistů. Neboť moderní umění není naprosto nic tajného a nepochopitelného, co by se obracelo jen k několika vyvoleným; nepotřebuje než spontánního zažití divákova a čeká na ně, stejně jako druhdy impresionismus, a jakmile ho dojde, bude zbaveno nekonečných vágních teorií a spekulací špatných interpretů.

*Česká revue, červen*



## Ernst a Duhamel

Noticka Ernst a Duhamel v minulém čísle Scény vyslovuje mínění, že je nutno restringovati smysl mého článku o Chennevièrovi v tom směru, že drama, ať již je lyrické nebo jakékoliv jiné, musí mít především to, co zveme dramatismem. Tato námitka dle mého zdání založena je na tautologii: drama musí býti dramatické; neboť netvrdí nikdo, že drama má jíti za možnostmi nedramatickými. Avšak nechal-li jsem ve svém článku úmyslně stranou samozřejmou pravdu dramatickosti dramatu, nestalo se to jen proto, abych se vyhnul jisté „*petitio principii*“, která je v ní nutně obsažena; vlastní příčina je tato: Proti myšlence vývojové nemá se stavěti pojem správnosti (jako právě ona námitka zastává „správné“ drama). Vývojová myšlenka je ve svém počátku myšlenkou destruktivní, znamená porušení a pohnutí, je jakýmsi vyšínutím; a že toto vyšínutí se ihned stává nalezením nového řádu, nové rovnováhy a znovu nabyté správnosti, to je přirozený a nutný zákon jak vývoje fyzického, tak duchovního. V pojmu správnosti leží myšlenka nevývojová: něco je takové, že se to nemusí a nemá měniti; správnost stále koinciduje s nutností, neměnností a tradicí. Naproti tomu v čelo vývoje je nutno klásti jistou libovolnost a chuť k experimentování, k hledání zkusmo, řekl bych jakousi zvědavost, co se dostaví, porušíme-li zákon dotud platící. Mluví-li se tedy o vývoji, který se děje, je především nutno konstatovati jednostranný směr vyšínutí, jež nastalo. V moderním dramatu sotvakdo zjistí jiný směr vychýlení než právě proud současného lyrismu v celé jeho komplexnosti a šířce, s jeho „exaltací skutečnosti“, s jeho vlastnostmi, o kterých jsem již psal jinde. Ale toto jediné vychýlení nestačí, aby drama ocitlo se v opravdu novém místě vývoje; jistě nelze se uspokojiti pouhým zlyrizováním dramatu, jež zdaleka není tak radikálním krokem, jakým bylo druhdy uvedení psychologie nebo nestylizovaného života realistů na tradiční scénu. Jaké mohlo by býti nové rozhodující hnutí v moderním dramatu, nelze dosud určit; ale že je možné, je nutno si mysliti.

Scéna 20. 6.

## Součastníci moderního umění

Ve veřejném průběhu má moderní umění své stránky a své odpůrce; těchto je ovšem majorita, ale jejich situace není výhodná. Především je správně odečísti od nich veliký počet těch, kteří vůbec nepatří před obrazy, a přece půjčují své hrubé hlasy takzvané veřejné kritice. Pak zůstanou jen opravdoví a vážní odpůrci, jichž odpor živen je láskou k umění, totiž k umění jinému, než je moderní. Bezpochyby milují staré umění, květ minulých kultur: květ, který lze uměle napodobit, ale který by nemohl sám růsti z moderní půdy, a jež tedy nemůžeme znovu chtít. Jistě také milují generaci impresionistickou, ale nemohou zavírat oči před tím, že je v ní něco nezadržitelného: již dlouhou řadu let neobjevil se v Evropě nový impresionista vskutku originální a životní, takže k dobrému starému kmeni impresionismu připojili se jen následovníci a opakovatelé toho, co bylo už realizováno s nesrovnatelně větší původností a novostí. Dále odpůrci moderního umění staví se s pochvalou vůči řadě nevývojových, klasicizujících umělců, kteří dopracovali se jistě samostatnosti, byť na základě eklektickém, jistě dobré práce a setrvávají v ní, ale neukazují cestu, nemajíce kam vésti než k svému vlastnímu dílu. Dále je tu pro ně gros tradicionalistů, napodobitelů velkých umění, opatrných a hladkých umělců bez charakteristiky, dobrých technikářů beze směru a obratných eklektiků. Tedy podstatná nevýhoda nepřátel nového umění je ta, že nemohou na své straně zaznamenati hnutí opravdu plodné, zaručující intenzivní vývoj; umění, jež zastávají, je pouhou hromadou osobností a tradicí, nikoliv úkazem růstu, vývoje a životního proudu.

Více než rozhořčených odpůrců a než upřímných straníků mladého umění je těch, kteří chovají se k novému vývoji uměleckému indiferecentně. Jsou to opatrní lidé, kteří vážnou mezi pro a kontra, nechťejíce se exponovati v tom ani v onom směru, bojíce se stejně zpátečnictví, jako ukvapenosti a mýlky jak v kladu, tak v záporu; jsou to ti, kteří necítí dosti jasně a živě, aby pocítili povahu moderního umění, a ti, kteří

nechtějí se namáhati, aby do něj vnikli s čilým úsilím duše. Toužili by po nějakém novém umění, ale po takovém, které by se pohodlně a bez drsnosti podvolilo jejich matnému cítění, jejich konfekční kritice a divné směsi zvyku, blazeovanosti a idealismu, jež je jejich poměrem k umění. – Srovnali by se s každým novým uměním, jen kdyby mělo vlastnosti starého umění, vlastnosti ostatně nijak nemilované, nýbrž jen hladce a bez nejistoty přijatelné. Podivnost a nečitelnost moderního umění je odraduje; nenamáhajíce se, aby se k tomuto umění sami dostali, čekají, až jim bude vnuceno už navyklé a hotové, zbavené tajemství vzniku, potvrzené obecným souhlasem a veřejným připuštěním; dar moderního umění přijmou teprve jednak z rukou epigonů, jednak z rukou veřejného úsudku.

Zaujmouti tuto atitudu indifference a vyčkávaní znamená zbaviti se největší radosti, kterou může moderní umění poskytnout. – Čteme-li memoáry současníků prvních impresionistů a články literátů, kteří první pochopili umění Manetovo, Degasovo a ostatních v době, kdy široký dav ještě hlučel posměchem a utrhaním vůči těm, o nichž dnes již nikdo netroufá si pochybovat, žasneme nad svěžestí a intenzitou citu, jenž vedl jejich sympatii k novým umělcům. Ačkoliv nestali jsme se necitelnými vůči umění impresionistickému, tento cit není nám již dán, neboť zatím vniklo do našeho poměru k impresionismu mnoho zvykového a ledabylého. Oni první pochopitelé viděli impresionismus vznikat a dít se; byl pro ně živým, mladým a vyvíjejícím se organismem nebo napjatým životním děním, kdežto my vidíme již jen hotová díla odtržená od svého živého původu. Se zvláštní čilostí a pronikavostí citu zcela nově objevovali to, co my vidíme příliš snadno vnímáním již pohodovým a nacvičeným. Byli tehdy součinní, spolutvořili impresionismus svým novým viděním a účastnili se jeho životního toku; jistě byli ponoukáni k mnohem intenzivnějšímu a bezprostřednějšímu pochopování než dnešní obdivovatelé impresionismu; nazírali s větším úsilím, ale také s větším ziskem. Odtud ona radost z umění, kterou u nich nalézáme, radost z novoty a nalézání, z činnosti a čilosti, jež je zcela ne-

srovnatelná s temným a pasivním okouzlením estéta nad chef-d'oeuvre velikých dob.

Věřím, že tato radost je nejčistším potěšením, jež umění nám poskytuje; neboť je životní, spolutvořivá a energická, prostá oné luxurnosti a nadsvětskosti, kterou erotikové umění hledají v největších výtvorech všech dob.

Dnešní moderní umění přináší tutéž radost současníkům, a mnohem intenzivnější, jsouc složitější, metodičtější, plné novosti, nečitelné a hluboké. Pozorujíce je musíme stále přelamovati v sobě zvyklosti, hleděti soustředit se v nové vizi; jsme vyžadováni pro více činností, jež musíme splniti. Se zvláštní senzitivností máme přijmouti výrazný povrch těchto obrazů, neboť vše děje se tu nově, s novou dráždivostí a účinností, jež přesahuje naše zvyky. – Avšak optický dojem nestačí; žádá se na nás, abychom pronikli prostorovou vizi těchto obrazů, vyčetli předměty z forem, neztrácejíce přitom čistou chuť zjednodušených tvarů; je nutno současně zmocniti se toho, co moderní obrazy poskytují krajně reálného (předmětného) a ireálného, ve vyšším smyslu hravého. Dále naléztí řád toho, rytmus a jednoduchou důslednost forem. Často nalézáme obrazy jednoduchosti téměř brutální a nahé, zbavené všech půvabných kouzel dřívějšího malířství; je to mnohdy umění velmi prozaické a tvrdošíjné, jež máme poznati. Pochopiti toto umění znamená především pocítit v sobě radost z něho, i radost z nalézání a objevování, z napjaté součinnosti, z intenzity vidění a poznávání, která je tu spotřebována, krátce radost z úsilí, které nás moderní umění stojí. Nikdo později nepocítí takovou svěžest a rozkoš novosti, tak čerstvou účast a tvořivou chuť z těchto obrazů jako my současníci. Nové umění je příležitostí překonat v sobě lenost a ledabylost vidění jak optického, tak duševního, a především opustit konvenčnost zvykového poměru k umění. Není jen nahodilé, že první, kdo mluvili ve prospěch impresionismu, byli lidé tvořiví: Laforgue, Zola, Huysmans, Goncourtové, a že první, kdo účastní se slovem moderního umění, jsou opět básníci. A samo moderní umění obrací se především k takovéto radosti, jež je živým přisvědčením

k umění a živoucí estetikou, a nikoliv k pohodlnému příštímu uznání těch, kteří ničím nepřispěli k jeho opravdovému životu a činnému vzníkání.

*Volné směry, červenec*

# František Václav Krejčí: Červenec

Je nesnadno určití jednotně funkci dnešního románu. Zatímco (hlavně v německé literatuře) vypracovává se jakýsi pěstěný typ, umělecký román jemného slohu, přečištěný a úpravný, eklektická syntéza románu realistického a psychologického, literární romantiky a klasicizujících tendencí, rozmnožuje se jinde románová literatura rázu krajně ostrého a moderního, ostatně velice složitá a mnohonásobná ve svých prvcích. Romány ty se dosti málo starají o vydobytí bohatých krás, kterými se zdobí umělá literatura; zdá se opravdu, že nad touhou po kráse věčných čistých forem převládá tu bádavost a pronikavost moderního ducha, obracející se buď k velkým sociálním interesům a ke kolektivním duchovým otázkám, nebo k vůdčím myšlenkám vědy, k odhadům budoucnosti, ke skutkům techniky, a ještě spíše k člověku v tomto novém prostředí, k závatným možnostem současných sil hmotných i duchových, k energii evropského lidstva, které se odvažuje imperializovati nejvzdálenější země. Jména, jež tu nalézáme, jsou Wells a J. H. Rosny, Chesterton, Kipling, London a řada jiných. V nejlepších z těchto románů cítíme direktně se projevovati velikou hnací sílu poznávání, vynalézání, luštění a experimentování, všech tvořivých intelektuálních funkcí, tak příznačných pro tuto dobu. Nemohu pochopiti, že by tato tak soustředěná, přímo vášnivá hnací síla měla býti vyloučena z oblasti umění; naopak, suchý, technický nebo vědecký, fantastický, koloniální nebo křiklavý ráz těchto děl klade na nás nárok, abychom rozšířili svou estetiku o velké oblasti, ve kterých pojetí „krásy“ není ideou vládnoucí.

Čechy nejsou šťastnou zemí románů; jmenovitě nejposlednější léta nepřinesla téměř než trochu ženské románové literatury, a i nové dílo F. V. Krejčího, rozsáhlý román Červenec, je daleko toho, býti iniciativní událostí v naší románové produkci. Autorovi zřejmě tanul na mysli obojí výše vyznačený cíl: román krásný a román problémový, či spíše

kompromis obého. Co se týče krás této knihy, jež ovšem není špatně psána, nelze se příliš o nich šířiti; konečně nežijeme jenom uměním a pro několik dobře položených problémů odpustili bychom autorovi dlouhou chvíli, kterou nám způsobil nevďěčnou historií o krásné ženě, zklamané v ideálech typicky pošetilých. Ale naneštěstí právě abstraktní problémy projednávané v Červenci jsou velice lhostejné a neplodné i pro naši vlast, jež přece spotřebovává mnoho vášně na malé otázky. O čem se tu rozhoduje? O obratu indiferentního úředníka vídeňského k vědomému češství: bohužel však zrovna k národovství historickému, neboť řečený kandidát vlastenectví si uvědomuje, že je potomkem panského rodu roztříštěného bělohorskou bitvou, – kterážto pohnutka vlastenectví je přinejmenším nedemokratická a pro naše poměry neplodná. Dále jedná se tu o pálení ohňů v předvečer 6. července, o jakés takés volnomyšlenkářství, o spalování v Žitavě jakožto o skutku zvláště svobodomyšlném, o věcech, které snad už jen v očích nejúzkostlivějšího maloměšťáka jsou obdařeny nějakým radikálním pokrokářstvím. Dále vystupuje tu mystický učitel, element březinovský, jakýsi český Inspirovaný, který se však stupidně utopí pro rozmar rozmazlené ženy. – Bylo by možno projíti knihu do podrobností a všude shledávati podobné zastaralé osvícenství, jež v dnešních duchových poměrech může se zdáti téměř komické, a které je tím podivnější, že vychází z úst socialisty. Demokrat, politik, muž národního uvědomění mohl by právě v českých poměrech nalézti možnosti a snahy nesrovnatelně většího dosahu; v našem životě naštěstí působí větší, hromadnější a bouřlivější síly, než jsou ty, o kterých mluví český romanopisec. Bezpochyby autor mluví právě o těchto drobných kulturních záležitostech proto, že chtěl v nich postihnouti něco zvláště českého, jistou nutnou národní a osvícenskou drobnopráci, jíž snad náš venkov potřebuje jako soli; i osoby, jež staví do středu této drobné činnosti, jsou zřejmě specifické české postavy zvláštního domácího prostředí. V tom je dlužno konstatovati zásluhu Krejčího románu; záslužné je, že zabývá se myslící a pokrokovou povahou národa, a nikoliv konzervativní lidovou duší, ve které čeští autoři dosud hledávali pravý národní charakter. Avšak bylo by

nutno jíti mnohem dále a mnohem výše, aby byl narýsován vrcholný charakter národa přes veškeru bídu energického, tvořivého a silného a aby byla vylíčena naše opravdová práce, jež při vši tísní koná se podnikavě a ukládá si největší požadavky. Krejčího román není knihou v tomto smyslu důležitou; přesto však je dílem seriózním, jež je nutno respektovati i při plném nesouhlasu, jež v nás vyvolává.

*Přehled 14. 8.*



## **Victore Émile Michelet: Figures d'évocateurs**

Člen starší generace posymbolistické, ezoterický V. É. Michelet, shrnuje ve své knize čtyři literární studie, o Baudelaireovi čili bolestném Zbožniteli, o Alfredu de Vigny čili Zoufajícím, o Barbey d'Aurevilly čili Věřícím, o Villiersovi de l'Isle Adam čili Zasvěceném. Tato jména a příjmy sama o sobě vyznačují tenor knihy, jejíž póly jsou Vášen a Víra. Až do posledních let bývaly i u nás podobným způsobem psány eseje, ve kterých literární kritik gravitoval od litery k mystérii, to jest ke zlu, k bolesti, ke katolicismu, k saidskému obrazu, jehož kněžkou se umění zdá být. Není pochyby, že dnes kritik dívá se na umění zcela jinak, jasněji, věcněji a humánněji než minulá generace esejistů; že sotva chtěl by haliti umění do slov, jež jsou neprůhledná, nebo vykládati umění slovy, jež sama jsou nevyložitelná. Kritika přirozeně nepřeměňuje se jen ze svého vlastního fondu, nýbrž vyvíjí se do jisté míry paralelně s vývojem umění. Jiné umění vyžaduje jinou kritiku; kritika Micheletova, je-li v plném slova smyslu kritikou, je těsně spojena s poezií, jež pokračující od romantiky k symbolismu, byla krizí tradic a moderní senzibility, a tímto vztahem je dokumentárně vysoce zajímavá.

*Přehled 29. 8.*

## **Mafféo Charles Poinsoť:**

### **Toute la vie**

Poinsoť, vedle Normandyho, Boschota atd. zakladatel a příslušník takzvané l'école française, nese v sobě charakterý přechodné doby, jež opouštějíc lartpourtartismus starší generace, tvoří jakýsi mezistupeň k literatuře moderní. Jeho literatura je sociální, ale ne tak dalece jako literatura Rosny staršího; je lidová, ale ne tak jako Ghéonův Chléb. Jeho nový román Celý život je téměř dokumentem této přechodnosti: vycházeje ze sociální bídy zcela současné končí republikou umělců provenience antické a vypracování zcela středověkého, která je ostatně, jak se zdá, oslavou u nás málo známého Opatství créteilského, jež založili a pohřbili básníci mladé generace. Poinsoť staví se dosti příkře proti modernímu umění výtvarnému a proti novým tendencím básnickým; tak zůstává uprostřed mezi takzvanou velkou a takzvanou novou generací, přechodný básník, jenž není bez zajímavosti, ale jemuž nemůže být dáno, aby tvořil čistý typ umění.

*Přehled 29. 8.*

## Křik po náboženství

Čas od času ozve se v naší době volání po náboženství. Z několika stran je u nás nyní slyšeti tento „grand cri“, křik po regeneraci náboženských hodnot; už prý přicházejí a uskutečňují se v nových generacích, hlavně pak v novém umění. Bylo u nás řečeno, že význam a novost moderního umění záleží právě v tom, že přináší v sobě zavinuty „religiózní hodnoty“. Je dosti příznačné a dokonce i podezřelé, že tuto řeč vedou zrovna lidé uměleckého a literárního metier, kterým odjakživa nelze na slovo věřit, začnou-li filozofovati. Ale zároveň právě těmito ústy celá otázka uniká z oblasti privátního citu a stává se do jisté míry veřejnou: totiž otázka po obratu myslí k náboženství.

Takzvaná „katolická renesance“ čili katolická kultura, o které jsou u nás jakési řeči, nás zde nemusí zaměstnávat; katolicismus je víra, a nikoliv kultura; jemu zřejmě dnes nenáleží aktivní a tvůrčí účast v široké součinnosti kulturní práce, jeho místo je v srdci věřících; avšak není ani tématem kolektivní práce, ani živým dílem, a není tedy kulturou ve striktním slova smyslu. Jestliže několik zjemnělých duší vede u nás věc této katolické renesance, pointují tím svou výlučnost a svou neúčast na stálém nenáboženském díle, které se ukládá v každém novém okamžiku; jsou absurdní ne jako katolíci, nýbrž jako kulturní konvertiti.

Avšak křik po náboženství zaznívá odjinud, ve jménu nového umění. Necháme-li zde stranou filozofy, kteří mají své stálé profesionální problémy a právě jimi docházejí k náboženským věcem, počítáme-li jinam čteně dnes tryskající koncepce básníků, teoreticky tak vypjaté, že stávají se skutečnými plány náboženskými, zůstává jen vágní požadavek náboženství velmi nejasného, a hlavně zůstávají lidé bez duševní konfese, kteří reklamují náboženství, ale mají jen oltář: oltář umění bez boha a bez věřících.

Dosti často se říká: moderní umění nastoupilo po impresionismu jako reakce proti jeho fyziologickému a materialistickému pojmání svě-

ta; v jeho chef-d'oeuvrech uskutečňuje se zcela opačný poměr k světu, v něm vyjadřuje se zvláštní, nebývalý náboženský duch; slovem, moderní umění přináší religiózní hodnoty, jež jsou jeho rozlišující známkou proti umění předchozímu. Předchozí doba byla ve všech svých projevech vítězstvím takzvaného pozitivního ducha, připoutaného k zemi a cynického; byla vládou Homaise, osvíceného filistra, typického vzdělance, jenž vyplenil z evropské civilizace vše vsutku vznešené a hluboké. Nyní tedy povstává reakce proti filistrovi, proti nivelizaci lidskosti, proti barbarské víře ateistické: my aspirujeme opět k pravé svobodě ducha, jež záleží jen v přivrácení mysli k tomu, co je nejvyšší a zároveň nejhlubší, k samotnému božství; chceme se povznést k náboženství.

Toto raisonování neliší se hrubě od důvodů, na kterých se zakládá populární idealismus. Nikomu by snad nenapadlo vésti polemiku proti idealismu; avšak je otázka, jsou-li pro nás religiózní hodnoty tak aktuální a potřebné, aby se o nich mělo explicitě mluvit. Je zcela nepochybné, že doba má svou orientaci; ale tato orientace není určena nějakým dalekým a vymyšleným cílem v budoucnosti, nýbrž dílem, které se v přítomnosti děje; a toto přítomné dílo je typicky nenáboženské, jak ukazuje nám právě umění moderní doby.

Moderní umění není reakcí proti duchu nenáboženskému, nýbrž proti duchu naturalistickému, který se v umění vytvořil jako slitek zkalených tradic; už impresionismus dosadil namísto imitace přírody nehmotnost a pohyb světla, současné umění pak dovršuje toto osvobození od přírody, které jest pravým a sociálním smyslem umění vůbec. Opouštějíc nápodobu hmoty a odvislost od přírodního modelu, ocitá se před stěžejním úkolem dobýti si svou autonomii, to jest samostatnost, a své zákony, jež nejsou přírodní, nýbrž umělé a formální. Četné -ismy dnes vznikající jsou pokusy o metodu této soustavné umělosti; neboť životní podmínkou moderního umění jest mít v sobě nevyčerpatelný fond tvarových možností, bez něhož nemůže se státi uměním vpravdě autonomním. Odtud jest vysvětliti jeho geometričnost, jeho strojové, anorganické vzezření, jeho teorie prostoru, mnohorozměrnosti atd.

Neboť to vše jsou zdroje tvarů opravdu nových a neodvislých a formální důslednosti i čistoty dosud nebývalé. Proto také nynější postupy moderního umění jsou experimentální, pokračující ve zkouškách, nálezech a úmyslných novostech. Slovem, na rozdíl od umění někdejších je moderní umění svým charakterem pokusné, technické a vynalézavé, navenek výbojné a uvnitř se houževnatě konstituující; je to umění pracovní a ve všech těchto charakterech zdá se spíše pokračováním a pročištěním téhož ducha, který dal minulému století ráz tak činný a intenzivní, než odporem a reakcí proti němu. Duch „ateistické“ doby dochází velikého vypětí a sublimování ve snahách našich dnů. Uvolnění moderního člověka stálo příliš mnoho úsilí a obsahuje ještě příliš mnoho popudů, než aby mohlo být škrtnuto jménem nečinné myšlenky „religiózní“, která v sobě nutně tají nějaké tradiční, ještě přednedávnm těžce přemáhané věci. Ať jen vznikne náboženství, dílo ohromné syntézy; nikdo nemůže si toho nepřáti; ale musí to býti náboženství konstruované z nových skutků, nikoliv utkané ze starých slov a pojmů. Slibuje-li dnes někdo náboženství, je tu nebezpečí, že v nitru tohoto trojského koně budou k nám vpašovány věci, o kterých myslíme, že jsou již přemoženy.

Moderní umění a novodobé tendence vůbec neměly by tedy být připoutávány k nějaké náboženské myšlence. Charakter moderního umění je zřejmě ostrý, výbojný a krajně nápadný; kdyby byl projevem nějaké náboženské myšlenky třeba teprve počínající, jakou zřetelnost, novost a striktní charakteristiku musela by tato idea mít! Umění tak markantní nemůže být plodem jakéhosi neutrálního stavu touhy po náboženství, stavu zcela beztvarého a vágního; psychologické podklady nové tvorby nutně mají plnou výraznost a typičnost, s jakou se vyslovují jeho zevní formy. A skutečně, tato vnitřní výraznost tu je; je tu složitý a krásný svéráz energické koncentrace k dosažení nejvyšší autonomie, jaké kdy umění dosáhlo; je tu pravý idealismus práce, nikoliv idealismus spekulace, je tu střídmost a důslednost, podnikání a odvažování, záliba v pevné a rovné kráse, báдавý poměr k věcem a plná moderní senzibilita, tak dobře vychovaná uměním 19. století.

A právě zde, v těchto zcela nenáboženských charakterech, spočívá pravý výklad skutečných tendencí uměleckých. Daleko toho, sloužiti nějaké teleologické myšlence, nějakému metafyzickému středu koná umění své neustávající dílo. Spjato se vším lidským podnikáním jako nejtvorivější faktor kultury splňuje umění svou podstatnou povinnost: že spolurozvíjí do budoucnosti řetězec lidských činů, tvoříc nové věci, nové realizace a nové možnosti jako veškerá sociální činnost člověka. Tato činnost umění a moderního ducha vůbec je sama o sobě tak vysoká, že nepotřebuje náboženství k svému oprávnění a ku své oslavě. Náboženství i umění jsou stejně dílem lidí; obě nemá ceny než hodnotou lidského duchového materiálu, který byl vypotřebován k jejich vzniku, růstu a vyvinutí. Velikosti umění neprospějí velká spekulativní slova a estétský kultus krásy; myšlenka, která posune vývoj umění nebo rozšíří jeho bohatství a oblast, konstituuje velikost umění daleko spíše než všechno religiózní ctění a houpání kaditelníc před oltářem krásy a geniality.

*Volné směry, září*

## Několik poznámek k moderní literatuře<sup>59</sup>

Stanoviska níže uvedená hledají své oprávnění v moderní literatuře evropské, která přestože nepostupuje jedním směrem, stává se stále zřetelněji výrazem nového hnutí uměleckého. Je to mladá poezie národů západních a jižních i mladá poezie česká. Nelze ovšem říci, kde tato nová poezie začíná, kde přesně se odtrhuje od básnictví let předchozích; nelze ji vůbec uvést v nějaký jednoduchý protiklad k poezii bezprostředně předcházející a k novotářům 19. století. Životní cíl, který tyto poháněl, aby se pokoušeli o nové metody, nové skutečnosti a novou literaturu, zůstal týž; ale metody, povaha tvorby a základní pojetí literatury se skutečně přeměnily tak, že dnes lze již mluvit o novém stavu a nové době literatury s jistou určitostí a pozitivními slovy.

To jest to, co lze nazvat duchem přeměny v moderním umění. Přihlížíme-li k nejširšímu celku, projevuje se tento duch jako bohaté vznikání ve všech směrech, jako četné různící se koncepce, pokusy o novou formu a výraznost, jako zvýšený „morální tonus“, jako nové oblasti látkové a tak dále. To vše jeví se ovšem jako množství pohybů stěžejí souřadných a rýsujících dobový charakter pohnutý, podnikavý a bouřlivý. Ale v tomto snažném dění vystupuje jako úkol úplná přeměna literatury; úplná přeměna jest vznik umění nového, kompletního, stylového a samostatného. Již dosti bylo mluveno o tom, že přítomným úkolem literatury je styl. Ale stará-li se někdo o „stylovou“ literaturu, nevyplý-

---

<sup>59</sup> Článek tento je mi uložen polemickou nutností a nepíši ho rád. Vždy je mi milejší mluvit o hotových literárních dílech, ve kterých je skutečností to, co v takovémto článku je pouze teorií. Vedle toho rozsah i účel článku vylučují úplný výklad mých literárních názorů, které jsem z valné části formuloval na různých místech. Výslovně podotýkám, že nemluvil jsem a nemluvim jako programový a teoretický mluvčí kohokoliv, kterékoliv generace nebo skupiny, nýbrž že píši jen za literární díla, ve kterých nalézám něco plodného a posilujícího pro tuto dobu.

vá z toho naprosto, že by to byla literatura nová; naopak, pod etiketou „stylovosti“ zavádí se příliš často písemnictví, jehož jediným principem je umné spojování, tkaní a skládání prvků sebraných z literatur, z romantiky, klasicismu a naturalismu, z celé takzvané literární kultury; a podaří-li se tato „syntéza“ dosti hladce, čistotně a dokonale, říká se tomu „styl“. Ve skutečnosti styl je něco mnohem čistšího, původnějšího a principiálnějšího než taková eklektická literární kultura. Počínající styl nevystupuje jako syntéza, nýbrž spíše jako novost, jako převrat, který se ovšem neděje naráz; v jeho příchodu je něco násilného, rušivého a nepokojného, je životní, nepočíná koncem a nerodí se v sladkosti a zženštilosti.

Moderní literatura je tedy úkolem, jenž má býti řešen; hledáme-li jak, bývá nám napovídáno: „tvůrčím uměleckým činem“. To jest ovšem jen fráze a myšlenka o amplitudě pouze verbální. Rozumí se, že tvůrčím činem, neboť umění vůbec je tvůrčí činění. Avšak tvůrčí čin není zážrak; člověk musí něco chtít, aby udělal tvůrčí čin, musí přemýšlet a odvažovat se, vědět a hledat zároveň. Proto současné umění vybíhá v tak četné „teorie“, „-ismy“ a pokusy, v tak četné formulace vůle, inteligence, přísnosti i svěžesti lidí této doby. Avšak je velký nerozum viděti v celku moderního umění jen tříšť nesouvislých nápadů a navzájem se utloukajících programů. Ve skutečnosti vše to je krásný proces hromadné činnosti; nechtěl bych ztratiti jedinou ze současných „tendencí“, aby mi tato doba nebyla ochuzena o něco cenného a důležitého, o význačný rys své cenné povahy.

Nikdo netvrdil by rozhodněji než já, že problém nové literatury je problémem formy; věřím dokonce, že vrcholem moderní poezie byla by forma tak ideální a duchová, tak stylová a autonomní, jaké dosahují moderní výtvarná umění. Avšak ani nejduchovější forma nevzniká zázračně. Je odvislá od tisíců lidských věcí a pohnutek, jež mění se neomezeně a tvoří fluxus lidských dějin. V těchto dějinách historie uměleckých forem není jakýmsi samostatným proudem: nové formy nevznikají z předchozích forem, umění nepočíná z umění. Sféra ideality není věčná a souvislá; ideální činnost lidského ducha nasazuje vždy



nově, je stále novým vyšvihnutím. Umění stále nově se rodí a vystupuje z neumění, ze života, z brutálních skutečností světa. Je neustále nově získáváno, nebo aspoň v dobách takového uměleckého vývoje, kde nejsou tradice přervány, neustále nově přibírá do sebe věci ze sféry neumění a přetvářejíc je přeměňuje se jimi. Protože forma je skutečnosti nadřazena, nemusí se jí bát; umění vskutku formální nepotřebuje ze skutečnosti vybírat jen ty nejkrásnější věci a zastírat nedostatek formy krásou syžetů a prostředků.

Moderní umění, nutně a přirozeně netradiční, má takový svůj zdroj v divoké půdě dnešku a vystupuje cele z nové kulturní přítomnosti. Avšak tato není dána, naopak je dílem a musí býti tvořena. Moderní skutečnost je neviditelná oku eklektickému a každý nemůže se k ní dostat. Není pouhým materiálem; je už jakousi duchovou koncepcí nebo organizací. Moderní umění je výslovnou a přímou snahou koncipovat ji; proto je typicky protinaturalistické a nemůže vůbec být opisováním, obkreslováním a konstatováním daných věcí. Ostatně již fakt, že hlavním dílem literatury vskutku moderní je dodnes lyrika, dokazuje ad oculos<sup>60</sup> její nenaturalistické poslání.

Hledat přítomnou realitu znamená zbavit ji literárních přežitků a zbytků, epitet, hodnot atd. Moderní umělec musí zvyšovat svou senzibilitu pro věci světa, znovu se pro ně vzrušit a nově se k nim obrátit; tak získá nový pohled na věci a nové zjevení světa a pocítí nové senzacce, jež nepochybně jsou příkřejší, věcnější a vůbec povahově jiné než třeba ty, které přijímal Werther z přírody. Neboť civilizační činnosti vskutku změnily a přestavěly skutečný svět; vynalézavost, civilní energie, ovládání světa a hromadný život konstituují skutečnost stejně velkou a překypující, jako jsou květiny, hvězdy, ženy a příroda. Tím není řečeno, že stačí opěvati tyto „bouřlivé síly“, aby vznikla nová poezie (z tohoto hlediska odmítl jsem takzvaný paroxysmus): naopak myslím správný poměr k těmto moderním skutečnostem nebyl by udivený a panegyrický; spíše má býti přeměňován ve vynalézavost a odvážnost

---

<sup>60</sup> Zjevně, viditelně. Pozn. red.

uměleckou, která by se ve vnitřním světě vyrovnala oné zevní expanzivnosti moderního člověka. „Nové oblasti hmotné a látkové nového umění ještě netvoří“; nevím vskutku, kdo by mohl tvrdit, že by „každý román technický nebo koloniální nebo aviatický“, že by „román, který má rekem například nejgeniálnějšího technika, největšího moderního vynálezce a objevitele“, byl už uměleckým ziskem a novou literaturou. To je karikatura trochu nevtipná; o moderním románu lze mluvit teprve tam, kde vyslovuje se vědomí, moralita a filozofie společenské práce, jako tomu je v sociálních románech Rosny staršího, u Wellse, u Paul Adama a jiných, které jsem jmenoval jindy; ale ani takovýto moderní románem není ještě skutečně nové umění, nýbrž jistý surogát pro intelektuální žízeň moderního člověka.

Vědomí společenské práce, jež nalézáme v moderních románech, činí z nich samozřejmě romány problémové. Nechtěl bych příliš zdůrazňovati tuto stránku, ale je nutno říci toto: Problémy patří do literatury, ale ne zrovna, aby tam byly řešeny a napravovány, nýbrž aby tam byly dobře, s plnou svou tíhou položeny jako tvárná literární hmota. Sociální problémy jsou dramatem mas; kulturní problémy jsou napínavým životním dějem kolektivit; jsou horoucí skutečností, od níž se pozitivní člověk neodvrací. Vykazovati je z umění do odborných knih je stejně absurdní jako vykazovat lásku do fyziologie nebo duši člověka do knih psychologů. Nebudeme přece rozhodovati, patří-li například záležitost lásky do umění spíše než sociální konflikt třeba Ghéonova Chleba či Rosnyho Červené vlny, nebo snad naopak. Jistě však je větší a vzácnější zásluhou zmoci básnický takovýto problém než formovati krásné vášně, neboť na tyto je už mnoho formulí. V literatuře zbytečně utkvělo mínění, že individuální city, vášně a bolesti, že nitro jedinečné osobnosti je něco hlubšího, krásnějšího a lidštějšího než hromadná hnutí, než myšlenky konkrétně působící, než práce, než život dějící se před očima všech. Vše to je stejně lidské, vše to jsou středy cenných lidských interesů a životního činění. Jisto je, že zájem moderní literatury se rozšířil tímto směrem a že je nutno překonati úzkoprstost štítivého estétství, tak tuze oddaného vznešeným „jedinečným“ věcem. Že je

nutno uznati krásu dojmů hrubých a silných, divných a ostře vzrušujících, kterými na nás tato literatura útočí. Že musíme si znechutiti zesládlost a umírněnost a krásu, jež není vyzískána ze syrové skutečnosti takřkajíc násilím.

Tím není ovšem moderní umění popsáno v plnosti své povahy; těch několik poznámek týká se jen jeho poměru ke skutečnosti, jenž je v něm opravdu ztělesňován. Skutečnost není pro ně „čímsi, čemu se vyhýbáš, před čím prcháš, co si zastíráš“ a čeho tedy nepřekonáváš; ježto ji chce zmoci, dotýká se jí jako těla tělem; nemá býti lacinou hymnou na život ani oslavou skutečnosti, jako se někdy děje, nýbrž je kladem ke skutečnosti ve smyslu přetváření jí, jako třeba technika je kladná k světu tím, že jej přeměňuje. To jest to, co jsem nazval idealismem práce a co sjednocuje umění s ostatními „civilními“ úkony moderní doby.

*Přehled 10. 10.*

## Staří mistři grafiky

Tato výstava starých grafických listů ze soukromé sbírky známého českého továrníka zasloužila by ze strany obecnstva větší pozornosti, než jaké se jí, jak se zdá, dostává. Při úzkém výběru jsou tu velmi cenné tisky, jmenovitě bohaté kolekce dřevorytů Dürerových a leptů Rembrandtových, dále pěkné grafiky Chodowieckého, Callota atd. Je dlužno litovati, že není tu stará grafika zastoupena ve větší šíři; vysoké umělecké měřítko, jež vedlo výběr, propustilo jenom tisky velkých a známých uměleckých osobností, díla namnoze už proslavená a znamenající pevné vysoké body v dějinách umění. Tak odpadá tu celá veliká oblast poloanonymních listů malých grafických mistrů, od středověkých dřevorytců, autorů „Flugblattů“, lidových kartářů a obrázkářů až po typické francouzské kovo- a kamenorytiny z 18. století, sentimentální anglické listy z počátku 19. století, politické a časové rytiny z Restaurace atd. – zásoba je vskutku přebohatá a stála by jednou za přehlédnutí. Neboť tato grafika neznamená jen kulturní dokumenty a intimní památky historie: je vysoce poučná vývojově, je drobnou křivkou vedenou podél velkého dekurzu dějin umění a sledující s markantní životností takzvané velké umění. Obyčejně vlna „čistého“ umění vrací se zpět k běžícímu životu v takovéto drobné produkci; zde forma ztrácí svou čistotu a jednak přechází v pouhou techniku, jednak se plní „literárním“ citovým obsahem. Proto grafika jako vedlejší produkt uměleckého proudění nutně a zajímavě dokresluje jaksi v drobném vývojovou linii uznání a má svou historickou důležitost, kterou bohužel nemůžeme na přítomné výstavě Mánesa sledovat. Jak řečeno, výběr byl tu řízen úmyslem zcela jiným; ze záplavy historické grafiky jsou tu vybrána jen díla čistě a akreditovaně umělecká, kabinetní kreslířské kousky velkých malířů; jen Chodowiecki patří tu k onomu širšímu typu historické grafiky.

*Česká revue, listopad*

## K nejmladší německé poezii<sup>61</sup>

Mluvití úhrnně o nějakém literárním hnutí, jmenovitě přítomném, obsahuje vždy nebezpečí znivelizování jemnějších struktur individuálních, riziko abstraktního odosobnění, umělého zobecnění, zevnosti a tak dále, jak může namítati individualizující kritika literární. Avšak bylo by omylem domnívati se, že bychom vyloučením individuálních činitelů dostali nutně něco abstraktního, holého a paušálního, prázdného a neživotního, jakousi sumární konstrukci místo „teplé“ reality. Dějiny literatury a umění vůbec zůstaly by dramatické a hluboce jímavé, i kdybychom si od nich odmyslili všechny osoby a jména, která známe. Pod „osobními“ a „jedinečnými“ jevy uměleckými je opět něco jedinečného, konkrétního a vnitřního; je to společný způsob cítění světa, či spíše cítění se ve světě, který nalézá výraz v uměleckých dílech. Toto cítění jest velmi určité a svérázné; jest možné vždy jen jednou v dějinách umění, je neopakovatelné a vždy původní. Jest nositelem velkých změn umění, současně formálních i vnitřních; jsouc schopno nesrovnatelně hlubších a základnějších přeměn než individua sama, jest pravým životem a pravou hybností umění. Z tohoto hlediska je málo platno stále mluvití o individualitě a géniu, o tvůrčí osobnosti a tvůrčích činech. Kdyby duch lidský vůbec nebyl geniální a tvůrčí, kdyby nebylo soustředěných „tvůrčích osobností“, nebylo by ovšem umění. Ale kdo se zabývá kteroukoliv vědou nebo technikou, ví, v jak

---

<sup>61</sup> *Der Kondor* (Verse von Ernst Blass, Max Brod, Arthur Drey, S. Friedländer, Herbert Grossberger, Ferdinand Hardekopf, Georg Heym, Kurt Hiller, Arthur Kronfeld, Else Lasker-Schüler, Ludwig Rubiner, René Schickele, Franz Werfel, Paul Zech). Vydal Kurt Hiller, Heidelberg 1912. – *Flut*. Die Anthologie der jüngsten Belletristik (Oskar Baum, Peter Baum, Alfred Döblin, Hans Ehrenbaum-Degele, Albert Ehrenstein, Leonhard Frank, Herbert Grossberger, Hermann Koch, Rudolf Kurtz, Else Lasker-Schüler, Hermann Meister, Max Mell, Robert R. Schmidt, Otto Soyka, Richard Weiss, Paul Zech, Stefan Zweig). Heidelberg, Saturnverlag 1912. – Časopisy *Sturm* (Berlín) a *Saturn* (Heidelberg – Lipsko).

velké míře lze mluvit o „tvůrčích osobnostech“, o individualitách a čistě osobních činech ve vědě, filozofii atd.; „osobnost“ není tedy nic, co by samo o sobě charakterizovalo umění.

Tyto úvahy se vnučují jmenovitě v současnosti moderního umění, kde umělec nevyjadřuje se již jen za své já, nýbrž také za ideu, kterou má o umění. To vidíme nejen v dnešním výtvarném umění, nýbrž i v nové italské a francouzské lyrice atd. Pojetí individuality je tu jakoby absorbováno pojetím světa: duch, který uvádí v pohyb všechny tíže, tvary a věci světa, není již duch egocentrický, nezabývá se pouze sám sebou, nýbrž obrací se ke skutečnostem, aby je poznával a aby je konečně přeměňoval. Kdyby bylo možno ihned dosáti vrcholu, k němuž zdá se moderní umění směřovati, měli bychom umění čisté ideality, stvořující „absolutní“ styl a formově zcela neodvislé od hrubých skutečností. Takovéto umění může vznikat jen na nejširší půdě, jeho předpokladem je nové cítění světa.

Cítění světa čili cítění se ve světě stává se věcí zvláště naléhavou a téměř bolestnou jmenovitě ve chvíli přerodu. Takovou chvíli zdá se prodělávati v přítomné době nejmladší německá literatura básnická. Ze zajímavých jmenovaných antologických sbírek, hlavně z lyrické antologie Kondor, nazvané „rigorózní sbírkou radikálních veršů“, z mladých časopisů a básnických knih vybavují se naladění velmi určitá; bezpochyby jsme tu svědky skutečného hnutí, které má vnitřnější znaky než pouhou radikálnost. Je dlužno předem říci, že nejmladší německá lyrika se hrubě liší od moderní poezie například francouzské; rozdíl tu je neméně než mezi inteligentním formovým uměním nových malířů francouzských a brutálním expresionismem výtvarníků z Brücke nebo ze Sturm. U Němců pokusy o nové umění dějí se jakoby v krizi, s předrážděním a bez řádu; jejich výtvoři mají namnoze rys bolesti, útlaku, až i horečky; to vše jsou symptomy generace, která má více senzitivnosti než tvořivosti formální.

Je ovšem nutno vyjmouti z celku Elsu Laskerovou-Schülerovou, básníčku neobyčejně jemných a prchavých veršů, jichž bolestně hravý, neurčitý půvab upomíná na nejcitlivější verše minulých francouzských

symbolistů. Dále zřetelně se od ostatních odlišují pražští básníci Max Brod a Fr. Werfel, jmenovitě tento, jenž veršuje prostřednosti a líbeznosti z intimních buržoazních citů, z dobroty, kordiálnosti a dětství; nevím vsutku, proč tato půvabnost, uložená v prostřední formě, má platit za poezii. Ostatní jsou v podstatě jiní: Ernst Blass a Georg Heym, Paul Zech, Schickele nebo Kronfeld, Hardekopf, Grossberger, Friedländer a ostatní, kteří na sobě nesou sociální a ohavnou bídu našich dnů, tvrdí, bez půvabu, lámající se v ironiích a nervózách; a právě tito, které lze nazvat básnickými expresionisty, mi připadají symptomatictí pro průběh nové německé poezie.

Jsou jaksi týráni skutečností, před níž postihují sebe samy jako před něčím novým; je to, jako by věci byly před nimi pošinuty do nové polohy, v níž zdají se neobvyklými a zkreslenými. Každý dozrává divného a nepřijemného pocitu, když vidí zadní, nenatřené stěny skříní, jimž je po léta zvyklý: němečtí básníci vidí zadní stěny věcí a jsou jimi vydrážďeni; cítí, jak je svět hrubě udělán z předměstí, ulic, ubohé vegetace, lamp a stínů; také jejich duše je vystrčena ven zmateně a naze. Viděti věci v novém aspektu nese s sebou nátlak dívati se zvědavě, neintimně a bez klidu, viděti mnoho trapného a nedbalého, mučiti se tím a dotýkati se toho. Stíhání novými senzacemi, nutí se nalézt nový výraz, tvoří si nová slova a nezvyklé shluky slov, vyjadřují se kakofoniemi, zachycují triviálnost a všednost, popisují exaktně, zkráceně, hole, krátkými doteky nebo usilovným hnětením. Jejich duše odpovídá na takové skutečnosti reakcemi přirozeně nesouvislými, rychlými, abruptními, jaksi nervózními; nechuti jsou zastřené, průběhy jsou náhle přetínány ironiemi, bolestí nebo horečnou vizí, která je podána se stejně hrubou a naléhavou skutečností jako vše ostatní. A to vše je nalito do forem namnoze pravidelných, do sonetů, do dvouslokových útvarů, takže forma působí tu téměř pichlavě, se zvýšenou tvrdostí. Jistě tato poezie je nová, pokud se zříká (ne vždy zcela důsledně) literárních krás a efektů; ale zároveň nedovede překonati skutečnost, nechává ji anarchickou, bezzákonnou, syrovou a trýznivou; nedostupuje toho, aby ji přeměnila ve formu, a omezuje se na intenzitu bezprostředního výrazu,

což je jen první polovinou pravého básnického pochodu. Nejrozhodnější z těchto básní jsou jakousi destrukcí, rozhozením hrubých materiálů, vyhrnutím brutálních senzací; ale pochod konstrukce, duchové práce a hledání nové krásy tu chybí. Zcela typická pro tento stav u německých lyriků je malá schopnost, vynalézavost a citlivost ve věcech formy; buď přisvojují si kadluby tradiční, nebo užívají forem zcela disociovaných; jen někde (u Elsy Laskerové-Schülerové třeba) je uvolněná forma organická, plná a pružná.

Úhrnem nejmladší německá poezie i beletristika je ve svých nejzajímavějších reprezentantech expresivní, vyjádřená silným stupněm senzibility; není úsilím o stvoření něčeho nového, nýbrž o zažití něčeho nového. To, co je nejrelativnější a nejnestálější ve všech uměních: cit generace, dotyk nejbližších věcí světa, jakási životní surovina, je v ní zdůrazněno tak intenzivně, s takovým napětím, že můžeme v ní požívat sytou a novou výraznost, jež je vysvobozením z Hofmannsthala nebo Stefana Georga, z novoklasicismu a z novoromantismu. Tím ostřeji pak cítíme, co tu schází; ale nedostatek ten nelze přičísti jen německým básníkům, je i v německém umění výtvarném a zdá se vyjadřovati silné tření, s nímž potkává se nové umění vůbec, vnikajíc do německého temperamentu.

*Přehled 31. 10. a 7. 11.*



## Tradice a vývoj

Stále nově se vracejícím problémem českého umění je otázka jeho národního úkolu. Je nepochybné, že takový úkol tu je. U nás umění se neděje samo pro sebe a není věcí luxu; ať postupuje svými vlastními cestami, stane se pak, že koneckonců je mu kladen účel ve středu národních potřeb a určován pravý smysl podle nutnosti, kterou splňuje v souhře našich životních interesů. Historie totiž nestačí k zdůvodnění národní existence; podmínkou pravého a plného života národního je co největší individualizace, neodvislost a původnost stále nově a aktuálně získávaná. Plná národní existence není nikdy faktem, nýbrž úkolem: to nutno cítit jmenovitě u nás, kde tento úkol klade se v každém okamžiku s naléhavostí boje o bytí. Proto má bezpodmínečně pravdu, kdo žádá, aby se naše umění nevzdalovalo této ústřední linie naší národní práce; ale způsoby, jakými bývá tato pravda interpretována, bývají falešné a potřebovaly by obnovované diskuse.

V celém historickém průběhu českého umění od počátku až podnes bylo stále nutno zpracovávat evropské vlivy, neboť u nás se umění nevynalezlo. Český umělec nemůže ignorovat duchové proudy evropské a musí se s nimi aspoň po svém vyrovnat. Ve většině případů toto vyrovnání bývá podlehnutím s jistým kompromisem. Odtud vzniká skutečné nebezpečí, že místo svobodného národního tvoření vzniká u nás prostřední evropská práce, znivelizovaná, udržující se v jistém solidním průměru; zhusta bývá to tak, že když už v Evropě ustaly nejčistší impulzy nového stylu, doráží k nám jeho opadající a znečištěná vlna neschopná dalšího pohybu a vývoje. Lze právem říci, že tady se potom ztrácí národní účelnost umění, neboť tato je podstatně v tom, že uvnitř národa se děje svobodná akce a tvůrčí pohnutí, že v jeho velkém obsahu rozehrává se skutečná činnost, čilost a iniciativa uměleckého tvoření. Pasivní nedobrovolné následování ciziny je, jak ostře cítíme, ztrátou naší umělecké samostatnosti a přímo vnucuje otázku, kterou cestou by české umění mohlo dojíti největší možné neodvislosti.

A tu bývá odpovídáno: Národní umění má být domácí, čistě tuzemské, národně svérázné umění, prostý výraz přirozené povahy rasové, která se například projevila v lidovém umění, v naivních a neporušených výtvorech lidu atd., – zde prý je cesta k obrození tvorby. Již jednou jsem zde psal, že moderní umění naprosto nemůže těžiti ze staré lidové produkce; nyní chci jen dodat, že problém národní naprosto není problémem rasovým. Rasový element neměl by vůbec tak být přeceňován, jak se děje; vždyť již takzvaná rasovní sociologie musela tím zkrachovati, a snad už jen ti, kdo diletují v reformování kultury, vidí v etnické a lidové povaze něco skutečného, stálého, pevného a prvotného, co by mohlo být bází svérázné kulturní práce. Co je vlastně národní povaha? Je-li to povaha dnešního průměru národního, bylo by myslím opravdu lépe, pokud by to bylo možno, přeměnit ji základně a dělat ji z mnohých lepších látek než nechat ji, jaká je. A je-li to povaha naší národní historie, bylo by rozumnější přidat k ní nové dějiny než znovuprožívat v sobě dějiny staré. Ve skutečnosti však národní povaha je to, co přítomně děláme; naše celková práce konstituuje naši národní povahu; odvolávati se na nějakou odvěkou národní duši je akt divné a neplodné mytologie. Tak také umění nemůže se vraceti k nějaké národní umělecké povaze, neboť samo ji stvořuje ze svých úsilí a zisků; umění není výplodem, nýbrž stálým ploditelem národní estetické kultury.

Častěji však, jmenovitě v přítomné chvíli, bývá problém národního umění řešen zázračnou formulí tradice. Naše umění, myslí se, má nalézt svou kořennou souvislost doma; má tvořit kontinuální řadu s uměním minulých generací, má sestupovat do podsvětí, aby se ptalo předků na smysl svého vývoje, má navazovat na výsledky jejich díla a utvořit tak původní vývoj a životní plynulost uvnitř českého umění, a nevím co ještě. Dobře, ale kteří předchůdci; ve výtvarném umění bývá jimi míněna generace Národního divadla, tedy nejlepší chvíle našeho umění v minulém století; v literatuře generace lumírovců s Nerudou a Sládkem, Vrchlický, Čech a Zeyer, tedy opět nejslavnější postavy minulého století. Omezím se jenom na tyto poslední, pro poučnost případu. Mo-

derní literatura měla by se tedy táhnouti k této tradici jako k původnímu „stocku“ české literární kultury. K Vrchlickému, který byl, jak se říká, básníkem jižním, renesančním. K Sládkovi, jenž prošel literaturou anglickou. K Nerudovi, jemuž kdysi vytýkali německé myšlení. K Zeyerovi, jehož proveniencí je romantismus, a k Čechovi, ve kterém se ztělesňuje duch takzvané humanitní vzdělanosti. Kde tedy, čistě a striktně řečeno, je prapůvodní tradice české poezie: v renesanci nebo v romantice, v Anglii, v Německu, v Hugovi, ve *Stimmen der Völker*, nebo v tom všem, v „syntéze“ toho všeho? Není přece v osobnostech předků, neboť osobnost není tradovatelná. Není ani v jich hotovém díle. Naši předkové nestáli přece sami uprostřed čisté domácí tradice a nevycházeli ze zdrojů jen tuzemských; jsou jakoby uzly, ve kterých se proťaly tendence, z nichž většina pominula; jejich umění trvá, ale časové puzení, které je pohánělo, již vyvanulo. Na tendence je možno navazovati, pokud aktivně trvají, ale nikoliv na umění, na výsledky tendencí, jež zašly. Tedy takový sestup k předkům je čistou konstrukcí: prakticky, ve skutečném tvoření, byl by epigonstvím a troufám si říci i retardérstvím.

Ale jmenovaní předci mají něco, co je jim společno: je to, že svého času byli novatéry, kteří se odvážně zmocňovali něčeho nebývalého, že překonávali tradice, konzervatismus, nečinnost a pohodlí, že konali dílo vpravdě intenzivní, že se nevraceli k ničemu odbytému a přišli čerství a volní. A to jest příklad a tradice, kterou nechávají pro každou příští generaci, neboť „tradition, c'est du génie“. To jest příklad, jež dávají všichni dobří malíři; každý nesl v sobě jakýsi převrat a spíše začínal něco nového, než aby dokončoval něco starého. Tradicí je stále pokračovat a nezastavovat se. To je pravá kontinuita umění, plynulý proud činnosti stále úspěšné, neustávající síly a nezamezitelného podnikání. Jinak o tradici mluvit je neprospěšno; je podezřelé, že hlasatelé tradicí vždy se vracejí k těm největším tvůrčím osobnostem, jež minulost obsahuje: je to, jako by se mělo navazovati na slávu, na osobnost těchto předků, a jako bychom měli žít z této duchové zásoby, zřikající se snad toho, že bychom se mohli dodělati vlastní nové zásoby. Mnoho Němců navazovalo na Goetha, ale Kleist vykonal více odporem proti

němu. Anebo Francouzové dlouho dbali své domácí tradice architektonické; proto jsou dnes posledními v architektuře evropské a přes veškeré úsilí nejsou s to udělati dílo hodné své kultury. Taková tradice znamená zneplodnění.

Umění, jako veškeré kulturní práci, by se špatně posloužilo umělým udržováním jakéhos patriarchálního hospodaření jen uvnitř národní rodiny, jakousi soběstačností stále porušovanou vníkaním hodnot zvenčí; když skutečně nelze se držeti stranou od ostatních, je nutno udržet se volnou soutěží mezi ostatními. Stálý boj o kulturu nevedeme proti světu, nýbrž v jedné řadě s celým světem a proti sobě samotným, pokud je v nás mnoho líného a necenného. Má-li se kultura státi neodvislou, musí vlastním úsilím získávati to, co jinak by byla jednou, bůhví kdy později nucena přijímat jako hotový už vliv ciziny. Plná samostatnost je konečně jen ve svobodném vynalézání, v maximu vlastní činnosti, v aktivním vývoji; pravá samostatnost je ta, která je vydobývána, nikoliv ta, která je konzervována. Tím by se úhrnem naší kultuře ještě neprospělo, kdyby nám místo odvislosti od Evropy byla doporučena odvislost od historie.

*Volné směry 23. 11.*

## Výstava architektury a dekorativního umění

Zaujmouti stanovisko k umění nakupenému na této výstavě je povinností jistě nepříjemnou. Oba vystavující spolky tvoří vědomě a zásadně jakési konzervativní křídlo českého umění; ježto pak širší publikum je ve věcech umění samo sebou konzervativní, má takovéto umění jakousi obecnou sankci, takže stavíme-li se k němu průměrem záporně, zdá se to snadno stranictvím a frivolním odmítáním všeho starého z hledisek nových. Proto nejrozmumnější je oceniti takovýto druh umění nikoli dle měřítek nového vývoje, nýbrž podle umění, které u nás předcházelo těmto konzervativním snahám. V architektuře byla to doba čistého akademismu renesančního, jíž vděčíme za neoriginální sice, ale slohově ryzí a ušlechtilé budovy, jako Národní divadlo (Zíték) nebo Muzeum, Rudolfinum (Schulz) atd. Konzervativní architektura dnešní podržela sice základ renesanční, ale zbavený už vši přísnosti a čistoty; předchozí klasicismus, kontaminován jsa jednak historismem (takzvaná česká renesance), jednak barokem (hlavně v krovech), jednak konečně eklektickým přebíráním a špatným kombinováním prvků, k nimž došel největší vývoj (nutno uvésti secesi a vídeňskou školu Wagnerovu s jejími tak málo stylovými deriváty v běžné architektuře německé, dále cottage-styl příšlý z Anglie atd.), se přeměnil v banální, veskrze bezmyšlenkovou a nepůvodní, neslohovou a bezcennou architekturu takových Kříženeckých, Čenských, Balšánků e tutti quanti. Je v tom vskutku žalostný osud, že největší stavební rozvoj v Praze i na venkově a hlavně stavění monumentálních budov po celých Čechách spadá do doby tohoto hlubokého úpadku architektury; dojem ten je přímo zdrcující na přítomné výstavě architektury, kde schází už jen vystaviti Reprezenční dům a novou radnici pražskou, Mikulášskou třídu a Riegrovo nábreží, aby bylo v celosti viděti tento oficiální „sloh“ české architektury od let devadesátých až podnes, sloh to dílem nařvaný, falešně přepy-

chový a historizující, dílem neseriózní, na způsob výstavních paláců, nedůstojně nakadeřený, a konečně z největšího dílu nečistý, eklekticky, bez výběru a slohového měřítka, tyjící z moderních stylů, jež sám pomáhal utloukat.

Zcela podobné poměry jsou i v malířství zde zastoupeném. Především nemá se mu říkati „dekorativní umění“; jsou to povětšinou naturalistické obrázky, jež mají k vystavenému druhu architektury vztah leda jen v neslohovosti a v hlubokém úpadku smyslu pro formu. Proti eklektické architektuře má toto umění ještě tu nevýhodu, že je namnoze špatné jako *métier*, nedbale kreslené a obarvené, postrádající nejmenšího půvabu. Kterýkoliv přísný školní akademismus byl by vážnějším uměním než tyto obrazy trochu tradiční, trochu impresionistické, trochu dekorativní. Není naprosto přehnáním, tvrdíme-li, že dojem z této výstavy „dekorativního umění“ je nejsmutnější, jaký už po dlouhá léta nám pražské výstavy poskytly.

*Česká revue, prosinec*

## Výstava maleb italských futuristů

Výstava italských futuristů je Praze prospěšna v několikerém ohledu. Především proto, že každý konečně může poznati, že moderní umělecké myšlení u nás nemá zcela nic společného s futurismem, že futurismus je hnutí nacionálně a povahově italské; dále proto, že může být už každému odtud zjevno, že výtvarný futurismus není nic tak divokého a překvapujícího, že není takový „Bauernschreck“<sup>62</sup>, jakého z něj dělá neznalá žurnalistika. Tak například nejslabší z italských futuristů, Rusolo, mohl by docela dobře patřit do symbolistického programu Moderní revue asi před desíti lety. Severini je ve svém způsobu jednoduchým a logickým pokračovatelem impresionistického fenomenalismu a ovšem i doktríny novoimpresionistické; od impresionistického malování rychlých optických dojmů je jen krok k Severiniho simultánnímu znázorňování řady dojmů probíhajících v čase. Nejzajímavější z vystavených futuristů je nepochybně Carra, ačkoli vystavuje obrazy i zcela necenné. – Pochopiti futurismus leží velmi nasnadě. Především je to umění zcela podmíněné kulturním vývojem; nalézáme tu slití impresionismu, secese a symbolismu; vůdčí myšlenky futurismu leží ve vzduchu a zevní radikalismus či skoro paroxysmus tohoto hnutí je nutno vyložiti charakterem italského prostředí, vůči jehož zbahnělému umění je futurismus reakcí přirozeně násilnou a křiklavou. Samy teze výtvarného futurismu jsou psychologicky snadno zdůvodnitelný, vycházíme-li od impresionismu. Impresionismus znamená v teorii zachycení okamžité optické senzací. Ve velmi těsném opření se o Bergsonovu základní koncepci času futuristé činně protestují proti tomuto vyrvání okamžiku z proudu proměnlivého trvání; proti tomu slibují znázorňovati sám proud senzací v čase, sled dojmů, jež se navzájem prostupují a zatlačují. Takto pojatou teorii (nemluví o její realizaci) nelze celkem vyvracet, ale lze proti ní postaviti koncepci jinou, jež vy-

---

<sup>62</sup> Selská hrůza. Pozn. red.

cházejíc z podobných premis dochází k výsledkům i teoreticky vyšším. Je správné, že ve svém nazírání na zevní svět nemůžeme se spokojiti pouhou okamžitou senzací vcelku jen smyslnou a náhodnou; avšak ani proudem senzací není překonána okamžitost a náhodnost dojmů, nýbrž je (u futuristů) jen rozmnožena a znásobena, takže se stává fenomenalismem ještě brutálnějším. Vpravdě však přejíti od dojmů k trvalejším názorům znamená zpracovati dojmy v dílně duše, tj. přetvořiti je, ukázniti je, dáti jim pevnost, formálnost, zákonnost a krátce ideálnost. To je vlastní základ teorií „kubistických“, nesrovnatelně dokonalejších, než je doktrína italských futuristů. Přesto a přes všechny nekritický pokřik není však nutno futurismus podceniti; pamatujme, že jeho vlastní oblastí je Itálie, kde futuristický rabulismus<sup>63</sup> je zdravým demagogickým činem, jak například potvrzuje italský filozof Prezzolini v revui Die Tat. Nám je futurismus umělecky i mravně ovšem velice vzdálen; to ale nemusí nás vésti k levnému odporu a posměchu, jenž by byl zbytečným nedorozuměním.

*Česká revue, prosinec*

---

<sup>63</sup> Překrucování práva, pravdy, tlachavost. Pozn. red.



**1914**

## Stanislav K. Neumann: Kniha lesů, vod a strání

Cítil-li básník Knihy lesů, vod a strání potřebu, aby jeho nové sbírce předcházela předmluva spojující jeho minulost s jeho dneškem, nechtěl v ní míti řečeno více, než co by mohl říci každý, kdo s pozorností a láskou sleduje vývoj jeho díla; a zvolil-li k vyslovení těchto několika poznámek mne, ač mohl se ohlédnouti po někom významnějším a zběhlejším, jsem mu za to povinen díkem, neboť připravil mi tím radost míti těsnější účast na knize, jejíž jméno a ráz se pojí k lesům a horám, ve kterých přiblížila mne k básníkovi osobní vážnost.

Málokdo z čtenářů připomene si již básně autorova mládí, tak silně označené životní a uměleckou krizí, v níž počala tehdejší literární generace. Ale onen historický okamžik byl právě krizí či spíše problémem: následující vývoj musil nutně vésti k luštění této problematiky a je známo, kolik těch osobních luštění bylo a jak daleko se dnes od sebe odchylují. Také někdejší autor Satanovy slávy našel svůj vlastní klíč. Skoro už jen náhodou se dovídáme, jaké to byly těžké a neklidné osudy života, jež uvedly ho konečně do přírody, aby v ní našel nový život: zde tedy došel svého renouveau a zde urodila se pomalu Kniha lesů, zralý plod Hrsti květů z různých sezon. Zde byl by se mohl zastaviti obdařen jménem naturista a s tímto názvem byl by mohl vstoupiti do historie; bez konce mohlo se opakovati, že je básníkem pohanské radosti z přírody, poetou familiárního života, pěvcem citového primitivismu a nevímco ještě; každý byl by mohl býti rád, že stojí-li už dalece a cize k tomuto básnickému životu, má pro něj aspoň jméno.

Literární kritika neměla dosud svého Humea, který by zchladil její důvěru ve jména. Dovede se ošiditi tím, že básníka pojmenuje jako květinu, jež je obsažena ve svém latinském názvu se všemi svými plátky i korunou, se všemi nepravidelnými rytmy svých vroubkovaných listů a se svou sezonou. Nejsme-li však takovými botaniky, máme asi říci: je

s podivením, že tento kus života, či kritickou latinou básník naturista, mohl vydati tolik květů v půdě tak neplodné, s podivením proto, že v tomto světě neroste nic samo sebou, že vše je tu vypracováno, s námahou stvořeno a vždy znovu vydobýváno. Každý pěkný list je tu přímo vyroněn tou statečnou vůlí, neboť ani básníku naturistovi nedává příroda nic zadarmo a nesype mu hotové básně.

Avšak více s podivením je, že toto básnické úsilí nezastavuje se u forem jednou uskutečněných; má něco v sobě, co je poháněno a nabádá dál, a to je pravé jádro a pravý motiv této poezie. Takové básnění musí býti měřeno něčím jiným než hojným seberozmnožením. Pouhá hojnost je slepá: vývoj spotřebuje více vnitřního úsilí než plodnost, neboť neděje se sám sebou a neroztáčí se automaticky jako pružné pero. Býti statečný a houževnatý na svém jednom místě je příliš bez rizika a příliš pohodlné proti tomu, uvést se pouhým vnitřním tlakem ve svobodný pohyb, jehož každé příští místo je problémem a v němž každá příští báseň je zcela novým úkolem. Zde jde stále o něco rozhodnějšího než o větší dokonalost, plnější krásu a rostoucí zralost; tento trýznivý komparativní ideál většiny básníků přeměňuje se tu v úkol ještě krutější, tvořiti každou báseň jako počátek, vydobýti ji z nezdarů a z nesčetných úsilí na rozdíl od slavičí zpěvnosti, jež vydá prostě svou píseň, když přišla její chvíle.

Taková řada počátků jde z nitra Knihy lesů, a vlastně již ze Snu o zástupu zoufajících, k novým autorovým básním, jež spojeny jednou v knize budou znamenati etapu nové poezie české. Tato přítomná kniha je kus po kuse definitivní a přesná; není v ní nic polovičatého a měkkého, a přece je jen průchodní chvílí dlouhého procesu, který se zdvihá a klesá od prudkého morálního subjektivismu mladistvých básní k plné objektivitě básní posledních. Ale tato chvíle je jedna z nejšťastnějších: v ní básník se zpevnil a zvroucněl a zbavil se posledních zbytků verbalismu, jehož se „generace let devadesátých“ namnoze nedovedla zhostiti. Od nynějška vše je tu mužské, konkrétní a vskutku naplněné přírodou. Ale příroda je tu něčím více než daným tématem: toto přírodní a fyzické, toto vitalistické, toto dechnutí života do věcí a obrazů je tu

tím novým dílem, jež není nikde dáno; zde, smím-li se tak neobratně vyjádřiti, přestává poezie života žitého, subjektivního a rodí se poezie života živého. Života brutálního a smyslného, řekne snad někdo z jemných; avšak zkuste jen, zda vaše smysly se dovedou dostat až k životu živému a zda neměli byste k tomu zapotřebí nesrovnatelně více imagínace, nepoměrně více soustředění než ke krásným abstrakcím.

Nenáleží mi šířiti se o těchto básních, jež samy za sebe mluví plněji a významněji, než bych dovedl. Ale rád bych řekl ještě tolik: předchozí perorace<sup>64</sup> k tomuto básnickému dílu týkají se ho jenom, pokud existuje samo pro sebe v životní linii básníka osamocенého; avšak jsem přesvědčen, že toto pokračující umělecké dílo je důležitě vetkáno do širší souvislosti moderní vznikající poezie. Kdyby ta nová poezie se příště nenarodila, kdyby různé ty pokusy o ni byly jen marné a nešťastné, toto dílo a roztroušené nové básně, jež po něm následují, obstojí samy o sobě; avšak není-li marna víra naše ve skutečný přerod moderní poezie, pak náleží jim nový význam, jenž jest ještě cennější než jejich přirozená krása.

*Předmluva*

---

<sup>64</sup> Závěry, shrnutí (obsahu apod.). Pozn. red.

## Guillaume a Apollinaire: Alcools

Jméno Apollinairovo bude vždy spojováno s dějinami nového malířství ve Francii. Byl ze spisovatelů prvním neúnavným zastáncem nových metod umění a zůstává jím; je cele zúčastněn na vývoji kubismu svou jasnou, důmyslnou a živou činností kritickou, jež jistě má pro pravé pochopení nového malířství větší význam než množství abstraktních filozofemat, kterými bývá dnešní umění oblékáno hlavně u svých německých vykladačů.

Ale tento dobrý a horlivý mluvčí za dílo jiných lidí má mnoho co říci sám za sebe, či spíše sám k sobě a pro sebe. V jeho básních mluví podivná a nesdělitelná intimnost, jež nutí myslet na Verlaina; ale na Verlaina, jenž byl by protřelý světem, zbavený jistého dětinství nebo i zženštění, a přesto stejně zpovídací a plačící. Verlaine kdysi plakal ve vězení: „Cos učinil ty, jenž tu dlíš a pláčeš tu kradí, cos učinil, rci, ty, jenž tu dlíš, ze svého mládí“; celý smutek tohoto výkřiku de profundis nalezne se zhuštěn ve slovech, jež vyplakal Apollinaire, a opět ve vězení<sup>65</sup>: „Viléme, co se to s tebou stalo?“

„Jednoho dne, jednoho dne já čekal na sebe sama, já říkal jsem si, Viléme, je čas, abys přišel, abych konečně věděl, kdo jsem –“ Neboť je těžko vědět, kdo je tento člověk: lze jej snad nazvat symbolistou, ale je toto slovo také jménem pro zármutek, úzkost, přátelství a citlivost, jež mluví z jeho básní? Je nejsmutnější z básníků této epochy; ale je to on, kdo vrhl do světa čtrnáctý manifest futurismu, jenž je nejveselejší soti-zou, jaká dnes může být napsána. Je zbožný, jaksi uprostřed mezi křesťanstvím a židovstvím; v jeho básních stále se vrací Chaldea a Kristus, tento, jenž je „krásná lilie, kterou my všichni pěstíme“, ale zároveň který „získal výškový rekord světa“, nebeský avion s rozpjatými křídly, obklopený vlaštovkami, ibisy a ptáky všech zemí. Je to věřící, který se obklopuje fetiši Oceánie a Guineje, neboť „jsou to Kristové jiné formy

---

<sup>65</sup> Byl vězněn 1911 pro neoprávněné podezření, že byl účastníkem ukradení Mony Lisý.

a jiné víry“. „Stavěli mne pomalu, jako se staví věž“: toto slovo mohlo by téměř býti motem k Apollinairovi. Zrozen z rodičů kosmopolitických, proběhnuv celou Evropu ze žízně po zemích, zvědavý vůči lidem i kulturám, tak naplněný, že ne neprávem byl srovnáván s krámem památek archeologických a orientálních, byl vskutku stavěn kus po kuse jako věž, na které jsou znaky mnoha lidí, idejí a času. Ale pod tímto různorodým a neuchopitelným povrchem vyzírá stále týž problematický člověk, koneckonců romantik, který dovede ze všech nejprostěji říci slovo láska, jehož pláč je přirozený a známý, jeden z těch lidí, kteří nejsou uděláni pro patos, pro hmatatelné myšlenky nebo pro jakýkoliv druh okázalosti a sebejistoty.

Jeho verše mají tichý skleněný zvuk, zároveň posměšný a nekonečně smutný. Jako refrén vracejí se mu slova „vzpomeň si, rozpomeň se“ na nespočetné malé věci, jež jsou krásné jen proto, že jsou minulé. „Naproti zářné minulosti je zítřek bezbarvý“: to je slovo, jež zaráží z úst nestarého člověka, amerikanizovaného Evropana tohoto věku; ale jaký podivný obraz života je to, když tato zářná minulost koneckonců záleží v takových důvěrně malých věcech, jako nejstarší kamarád René Dali-ze, jako růže se spícím broučkem v hospodě v okolí Prahy, jako „včelička, jež padla do ohně, bylo to ke konci léta, vzpomeň si“ – A ještě cituji: „Nic vás tak nepovznáší jako to, že milovali jste mrtvého nebo mrtvou.“ Celý život obrací se ve vzpomínky, v tiché znění zažitých věcí kolem opuštěnce; to je základní tón poezie Apollinairovy, který ho neopouští, ať píše o čemkoliv; vždy ten čistě vnitřní tón, jenž bere věcem veškeru pevnou skutečnost a mění je v duchové, vzpomínkové stíny.

Apollinaire ve svých básních potlačil interpunkci, nevím, zda ze sympatie k futuristům; jisto však jest, že jeho poezii – a jistě právě jí nejvíce ze všech – tato více než grafická novota prospívá. Neboť tím bezhraničněji, tím neuchopitelněji plynou u něho obrazy, tím duchovějšími se stávají a nabývají jakési smazanosti, jež leží už v jejich povaze. Tečky a čárky jsou pro tyto básně příliš tuhým kusem logiky, než aby jej mohly strávit; nyní i diskurzivní syntaxe se tu uvolňuje a ruší se

tu nutnost sledu, zůstává jen nevypočitatelný proud bez geometrických kontur, zevně zcela neurčený, nesený jenom vnitřním spádem.

Od starších písňových básní přechází takto Apollinaire v široké volné básně, jež jsou jako jediné a nerozdělené proudění obrazů a citů; jest to nerozdělené proudění obsahů nespojených, jež se náhle vynořují, prostupují a zanikají, tak jako nejvnitřnější život sám není ani rozdělování, ani spojování. Tak dochází Apollinaire konečně úplného vyjádření svého subjektivismu. Vše, o čem mluví, ať je to Kristus, města, lidé, vše to přeměňuje se u něho ve věci nejvnitřnější, zcela osobní a záhadné. Musíme je přijmouti jako takové, nebo jich vůbec nemůžeme přijmouti. Mnohdy se říká, že moderní poezie může býti jen neosobní, že směřuje k objektivnosti a pevné syntéze; to znamenalo by vyloučiti z ní Apollinaira, ale vyloučit ho rukou příliš málo citlivou. Nelze měřiti takové věci jedním jediným měřítkem.

Bylo by možno ještě mnoho říci o samotných básních Apollinairových; ale nejhlubším zájmem zůstává tu vždy sama osobnost autorova, čistý lyrický hlas její subjektivity, její smutek, jež sdílí jakási citlivka v nitru každého z nás. Tato osobnost sama stojí za poznání, i kdyby nebyla citlivým jádrem toho známého neúnavného kritika, anekdotáře a účastníka nového života uměleckého i literárního.

*Přehled 30. 1.*

# Sociální filozofie

Ke kritice školy Durkheimovy<sup>66</sup>

Takřechená sociologická škola francouzská (Durkheim a jeho žáci Bouglé, Lévy-Bruhl, Hubert, Mauss, Fauconnet aj.) znamená nauku, jež patří beze vší pochybnosti k nejzajímavějším a nejvzácnějším dotud získaným sociální vědy. Již první její požadavek, že sociologie má být věda samostatná, neodvislá od nauk ostatních a hlavně od psychologie, je skutečným pokrokem sociologické práce. Způsob, kterým Durkheim sám tento požadavek splňuje, může v mnohém ohledu platit za klasický; nelze snad v sociální filozofii citovati díla, jež bylo by bohatší a pěkněji vybudované než třeba jeho Elementární formy náboženského života. Proto kritika, kterou Durkheimovy názory nutně vyvolávají, nemá platit za neuznání vynikající hodnoty, jež jeho dílu skutečně náleží.

Výstavba názorů Durkheimových je zhruba tato: Sociální jevy jsou charakterizovány především tím, že jsou závazné a imperativní; jsou to ustálené způsoby jednání, jež člověk přicházející na svět nalézá už hotové (institované), jež existují před ním, a tedy i mimo něj; jsou to úkoly a pravidla, jichž porušení vyvolává odpor ze strany společnosti a jež takto vykonávají nátlak na chování jedince, jsouce nadány nadindividu-

---

<sup>66</sup> Článek tento zastupuje zároveň kritiku české Sociální filozofie od Ant. Uhlíře (Knihovny sociálně filozofické sv. 1, u O. Janáčka, 1913, str. 106, cena 2 K). Kniha dr. Uhlíře je dobrým výkladem názorů Durkheimových, hlavně sociální noetiky, která je uložena v Durkheimově velké knize *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*. Ale ježto tato nauka je výsledkem názorů základnějších, bylo nutno obrátiti se k těmto. Dr. Uhlířovi náleží zásluha, že vybavil články sociální logiky Durkheimovy z etnografického kontextu a sestavil je v čistě teoretický celek. V jeho knížce může nám scházeti, že autor nezapobývá se vůbec kontroverzemi, jež týkají se názorů Durkheimových, a klade tyto jako samozřejmé. – Hlavní spisy Durkheimovy jsou: *Les Règles de la méthode sociologique*, 6. vyd., 1912. *De la Division du travail social*, 3. vyd., 1902. *Le Suicide*, 1897. *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, 1912, vesměs u Alcana.



duální „koercitivní“<sup>67</sup> autoritou. Tedy sociální fakta pozůstávají ve způsobech jednání, myšlení a cítění, jež existují mimo individuum a přetrvávají je, tj. jsou neodvislé od něho, zevní a objektivní, a jež jsou obdařeny mocí autority, kterou se jedincům závazně ukládají.

Odtud lze říci, že jsou to fakta *sui generis*, zcela odlišná od jevů psychických a tvořící předmět samostatné sociologie, která tím přestává být expoziturou metod a hledisek psychických. Objektivní charakter sociálních faktů projevuje se tím, že nabývají formy institucí, to jest pevných pravidel, ať jsou tato zapsána v srdci, nebo v zákonech.<sup>68</sup>

Avšak je otázka, odkud přichází autorita sociálních jevů. Zdrojem této autority je společnost, neboť individuum samo nemůže být původcem něčeho, co je zavazuje a je mu nadřízeno. Vzhledem k jedinci je společnost zevní realitou, a sice jemu přirozeně nadřazenou; je kolektivní silou ze všech stran jej přesahující a převyšující, a tedy budící v něm dojem vyšší, nadlidské, objektivní moci, jež existuje mimo něj a žádá pro sebe jeho poslušnost. Avšak tato kolektivní moc nejen člověka autoritativně ovládá, nýbrž dává mu i podíl na své vyšší síle, povznáší ho a činí ho účastna věcí, jež přesahují jeho individuální schopnost. Tak společnost jeví se mu konečně jako vyšší skutečnost naprosto oddělená od té, kterou nachází v sobě: je to druhý, ideální a zvláštní mocí nadaný svět, který se přikládá k světu individuální a vulgární zkušenosti jako sféra absolutně nadřazená, ostatně však za jistých okolností zasahující do lidských věcí. Představa této vyšší skutečnosti jest představa boha. Bůh, primitivní totem nebo pokročilejší bůh osobní, jest symbol, pod nímž tají se kolektivita. Kult boha znamená vždy uctívání této vyšší skutečnosti a jednoty, jež je dána syntézou jednotlivců;

---

<sup>67</sup> Donucovací, nátlakový. Pozn. red.

<sup>68</sup> Mauss–Fauconnet v Grande encyclopédie 30. – U durkheimovců sociální jevy jsou zevní instituce. Daleko prozřetelnější je G. Simmel, dle něhož sociální jevy mají zevní instituce, tj. zevní formy, vedle svého obsahu nebo matérie. Sociologie není mu pak vědou o zvláštních sociálních předmětech, nýbrž jen zvláštní metodou nazírání; abstrahuje od obsahů sociálních jevů a studuje jen jejich zevní formy. V. Soziologie, 1908. Schmollers Jahrbücher 1894, aj.

neboť Durkheim pokládá za jasné, že syntézou individuálních vědomí vzniká něco, co je fakticky vyšší než jednotlivci sami, jistá ve stupnici přírody výše stojící životní jednota, jež je druhově jiná než jednotky, ze kterých byla shrnuta. Bůh je tedy symbol něčeho, co skutečně existuje; jeho atributy, totiž nadlidská moc, autorita a povznešenost nad profánní realitou, jsou skutečné, pravdě odpovídající atributy společnosti.

Tak rozpadá se lidský svět pro Durkheima ve dvě části. Předně je tu svět individuální zkušenosti, podstatně iracionální a čistě subjektivní; zde není ničeho trvalého, obecného a nadosobního, je to oblast fenomenalistické empirie. Ale k tomuto světu přikládá se jako vyšší oblast skutečnost sociální, pro kterou Durkheim, ovšem ne bez rizika, klade spiritualistický termín „kolektivní vědomí“.<sup>69</sup> Tohoto kolektivního vědomí Durkheim výslovně nedefinuje; spíše je možno určit jeho obsahy, jež do něho Durkheim klade. V lidském poznání, praví Durkheim proti empirikům, jsou apriorní kategorie rozumové, jež zdají se povahově vlastní duchu lidskému a nedají se vůbec vysvětliti z individuální a subjektivní empirie. Logické kategorie jsou nutné, autoritativní a nadosobní; to však jsou typické charakteristiky sociálních jevů. Vskutku tyto kategorie jsou kolektivní představy, výplod a obsah kolektivního vědomí. Logické pojmy jsou výtěžek nesmírné kooperace sociální; v nich je soustředěna zvláštní intelektualita daleko přesahující dosah individuálních zkušeností. Vše, co je v člověku vyšší, neosobní, závazné a obecně platné, vše, co je vyňato z proudu dění, co je objektivní a krystalizované, a konečně smíme říci vše, co v člověku má trvalou

---

<sup>69</sup> Hypotézou kolektivního vědomí dostává se Durkheim do oblasti, kterou metodicky zavrhl, totiž do (kolektivní) psychologie; a sice jeho „kolektivní vědomí“ není daleko od Wundtova pojmu „Volksseele“ nebo „Gesamtgeist“ (Grundriss der Psychologie, 1896), ale k své nevýhodě také ne od „kolektivního psychismu“ de Robertyho (například v Le Psychisme social, 2. vyd. 1897). Toto pojetí u Durkheima vede k velikým nesnázím: kolektivní vědomí je koneckonců sociální subjekt, jehož obsahům však Durkheim zároveň přiřčítá objektivnost, když definuje je jako „věci“, jako instituce, – tím však ocitali bychom se v naprosté metafyzice, kterou sice Durkheim odmítá, ale jež v jeho díle je fakticky obsažena.

a vyšší hodnotu, patří této sféře sociální, je částí kolektivního vědomí. Jak praví český Durkheimův interpret: „Říkalo se dříve bůh a člověk; dnes (sc. po Durkheimovi) říkáme společnost a jedinec. Byly věci božské a lidské, posvátné a světské, vznešené a nízké – dnes jsou to věci sociální a individuální.“ Individuální poznání je „nízké“, smyslné a ilogické, kdežto sociální je naopak logické a racionální; individuální mravnost je utilitární, kdežto mravní ideál náleží jen sféře sociální. Tak staví Durkheim radikální a neslučitelný dualismus jedince a společnosti.<sup>70</sup> Ideální statky lidské civilizace jsou vždy neosobní a nadindividuální, a proto nemohou mít původ v člověku jedinci; neboť člověk nemůže se z vlastní moci povznést sám nad sebe. Tato moc povznést člověka, klásti ideály, uskutečnit nadřazený svět idejí jest moc kolektivního vědomí, jež je nejvyšší forma psychického života, „conscience de consciences“ a podklad každého božství, z jehož autority, rozumu a síly skutečně vyplývá vše vyšší v lidském životě, poznání i mravnost.

Potud nárys názorů Durkheimových, dle nichž zřejmě náleží jedinci jen kvantitativní role ve věcech lidských. Aby byl člověk sociálním, tj. aby postoupil na vyšší stupeň duchového života, není od něho žádáno více než poslušnost vůči autoritativním a hotovým institucím společnosti. V takzvaných vyšších stacích nemá než to, co mu dala společnost, tradice a zvyk; je jen dočasným mandátárem kolektivního vědomí a přechodným nositelem ideality, jež mu nenáleží. Podle ostrého rozlišení Uhlířova náleží mu osobně jen to, co je v něm nízké, profánní a ilogické. Vše, co obsahuje trvalého a neosobního, ideálního a pravdivého, veškerá moc, rozumnost a cennost je mu propůjčena zvenčí, jeho nitro nemá hodnoty, která by v něm tkvěla a z něho pocházela.

---

<sup>70</sup> Avšak je-li apriorní poznání kladeno společností, vyjadřují-li kategorie věci sociální, zdá se z toho plynouti, že užity na věci přírodní byly by jen umělými symboly a konvencemi beze vztahu k realitě. Avšak dle Durkheima společnost sama je částí přírody, je nejvyšším jejím projevem; proto kategorie sociální jsou zároveň kategoriemi přírodními, nebo jinak řečeno, jsou právě následkem svého sociálního původu založeny v „povaze“ věcí přírodních. Tak sociální poznání může být poznáním pravým. *Les Formes élémentaires*, 25, 26.

V sociálním smyslu člověk nejedná, nýbrž jest jednán. Toto determinování člověka společností je plné a jednosměrné; člověk sám nemůže aktivně působit na společnost, na kolektivní vědomí, neboť to je svět jemu naprosto nadřazený, jakési „Jenseits“ podobné Platonovu světu idejí.<sup>21</sup> – To jsou důsledky, jež stěží může přirozené lidské svědomí přijmout a jež odporují sociální skutečnosti.

Obraz společnosti, jež takto Durkheim rýsuje, je málo pohyblivý; neboť autorita (i objektivnost) vyžaduje pokud možno neměnnost institucí a vždy se usilovně brání změně, jež ji ohrožuje. Ale tak zůstává nevysvětlitelné, že společnost je vpravdě systém naprosto proměnlivý přes všechny odpor svých autorit a že nachází se v neustálém pohybu a vývoji. U Durkheima nemůžeme nalézt, odkud pochází tato tvořivá pohyblivost; zajisté ne ze společnosti samé, jež je typicky neiniciativní. Ve skutečnosti iniciativy vycházejí z lidí; vždy jsou to jedinci, kteří reagují proti společnosti, víceméně vědomím rušením a překračováním zvyků nebo tradic realizují něco nového, nový krok společenské historie. Dle Durkheima by tito všichni jednali nesociálně, „jen“ individuálně a pomíjivě: sociálně jedná jen společnost, jež jejich výtěžky dodatečně zkonsumuje. Avšak slovo „sociální“ není jen popisem, nýbrž i hodnocením (u sama Durkheima). Je zřejmě paradoxní upřít hodnotu sociální těm, kdo společnosti něco dávají, a nechati ji jen pro ty, kdo dosti pohodlně berou podíl na instituovaném „rozumu“ sociálním, na veřejném mínění.

Aby nějaký fakt byl vpravdě sociální, je třeba něčeho více než sociální autority a objektivnosti. Ritus, jež ateista-kněz slouží před zástupcem nevěřícím, je dalek pravého rituálního významu; a přece zevně nestalo se na něm nic, co by jej tak degradovalo. Je tedy zřejmo, že slovo „sociální“ označuje vnitřní hodnotu, že sociální je význam faktu, a nikoli fakt sám. Má-li ritus tuto plnou hodnotu mít, musí být jaksi znovustvořen od kněze i od věřících aktem víry, musí být z obou stran vykonán původní činností, iniciativně a nemechanicky; pak není něja-

---

<sup>21</sup> Srv. G. Tarde: *Études de psychologie sociale*, str. 69 aj., a F. Krejčí, *Česká mysl* 14, č. 3.

kou předem hotovou sociální realitou, nýbrž realizací, úspěšným skutkem a zdárně splněným úkolem, jenž tradován po staletí klade se vždy nově k novému splnění. Podobně lze si myslet právní úkon, jež by ani soudce, ani odsouzený, ani auditorium nepovažovali než za komedii zevní autority; při takovéto diskrepanci práva instituovaného a práva vpravdě sociálního se zřejmě ukazuje, že „pravé“ právo je zdar, který vzniká in actu a není předem hotov, že není to preetablovaná věc, nýbrž událost, na níž spoluúčinkuje tribunál, viník, obhájce a veřejnost. Ritus bez víry nebo právo bez spravedlnosti jsou ovšem samy také sociálními úkazy, a sice rozkladu nebo přerodu; ale proti „pravé“ mši nebo „pravému“ právu znamenají něco nového, jsou to podstatně jiné jevy.<sup>72</sup>

Tedy sociální fakt nejeví se nám jako věc (institute, zevní objekt), nýbrž jako jednání. Počátek, původnost nebo autorství každého skutku je v individuu, skutek je vždy osobní. Ale zároveň každým jednáním člověk vystupuje z „pouhé“ vnitřnosti a vkládá se do objektivního světa. Sociální skutek je jen takový, jenž přetrvává svého původce, a sice jenž ho přetrvává nejen jako věc, nýbrž jako činnost. Sociálně poprvé jednal, kdo vytvořil první nástroj, první radikální odlišení člověka od zvířete; ale trvalý předmět, jež vytvořil, není sociální, nýbrž sociální je trvalá činnost, pokračující a rostoucí lidská technika, kterou zahájil. Za druhé sociálně jedná ten, kdo vlastní praxí znovu uskutečňuje činnost, jež mu byla tradována; neboť není sociální skutečnosti mimo její stále realizování.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> Rovněž dle G. Simmela stejné formě sociální může náležeti různý obsah.

<sup>73</sup> Dlužno zde citovati Lester F. Warda (Pure sociology a Outlines of sociology): „Příroda klade si jako cíl funkci, člověk štěstí, kultura práci.“ Dle Warda předmětem sociologie jest to, čeho člověk si vydobyl (the aquisition); nejedná se jí o to, co lidé jsou, nýbrž co dělají. Tedy sociologie zaměstnává se sociálními činnostmi. Je studiem konů, jevů, procesů, ne hotových produktů. – Okolí přetváří zvíře, ale člověk přetváří okolí. V tomto přetváření okolí pozůstává sociální akvizice. Zvíře nevydobývá ničeho: organický svět je pasivní. Člověk rostoucí měrou chápe se iniciativy, utvářeje přírodu k svému užívání. Organicky se člověk nehrubě mění, ale zato jeho schopnosti a síly

Náboženská idea, jež musí někde mít svůj absolutní aktivní počátek, trvá objektivně ústním tradováním, kodifikací, dogmatikou, církevní organizací; avšak sama není cele obsažena v těchto skutečnostech; její pravé bytí, zrozené duchovou činností proroků, trvá jen v nesčíslných aktech víry, kterými si ji lidstvo přisvojuje. Aby byla, musí ji každý věřící mít, to jest musí ji sám pro sebe získati; není do něho jen tak zvenčí vložena, nýbrž je ziskem jistého vnitřního úsilí. Dosáhne-li jí věřící, vřazuje se do objektivní souvislosti, do trvajících kontinuity náboženské tvořivosti; jednáním víry překračuje svou „pouhou“ subjektivnost a proniká do bytí sociálního.

To lze rozšířiti na ostatní sociální fakty. Ať myslíme na náboženství, právo, morálku nebo poznání, nejsou to nikdy jakési hotové reality, nýbrž trvalá jednání, jež mají býti vykonána, tak jako musí vždy znovu býti luštěn početní případ. Jako nepočítá, kdo jen opisuje počet již vykonaný, tak nejedná v plném smyslu (a v plné hodnotě) sociálně, kdo opakuje nějaké jednání, aniž by k němu nějak osobně, vlastními prostředky došel po svém, třeba s nějakými změnami, ale vždy s jistou původností, jež je něco absolutně nového v každém sebetradičném jednání.<sup>74</sup>

---

vzrostly téměř donekonečna užitím nástrojů a přírodních sil. Sociální vývoj je výsledek moci, již člověk dosáhl nad svým okolím. Umělé přetváření přírodních jevů je velkou charakteristikou lidské činnosti. V tom spočívá sociální zisk. Žádné zvíře není ho schopno. Zvířecím výtvarům (hnízdům apod.) schází znak trvání; dále nemají umělý charakter. – Kultura pozůstává ve zužitkování materiálů a sil přírodních. Společenský pokrok není automatický, nýbrž závisí na vůli, idejích a zájmech (Morley). Sociální zisky jsou ty, které trvají; bohatství není takovým ziskem, neboť netrvá; jen imateriální, duševní vskutku trvá. Pravé sociální produkty nejsou hmotné věci, nýbrž metody, způsoby, principy, návrhy, umění, systémy, instituce. Slovem jsou to vynálezy, vše, co je nad pouhé opakování a imitování, vše, co je invence. „Umělé je nadřazeno přírodnímu.“ (V. Ward: Ryzí sociologie.)]

<sup>74</sup> Případy naprosté, mimovolné imitace nebo sugesce, například davové náказы, nejsou vlastně jevy sociální, nýbrž psychologické (davově psychické), neboť nemají ráz trvání. Tak soudí zcela správně Mauss a Fauconnet, pro něž netrvalé davy nejsou ještě společností, nýbrž jen jakýmsi záhy se rozplývajícím pokusem o vznik společnosti.

Není sociálního skutku, který by nebyl do jisté míry individuálním dílem, stejně jako není osobního skutku, který by nebyl jistou měrou obsažen v objektivní sociální souvislosti; i reakce je aspoň částečně předem zahrnuta ve faktu, proti němuž se obrací.<sup>75</sup>

Tento charakter sociálních skutků je nutný a samozřejmý. Každé lidské jednání má svůj absolutní počátek v individualitě, v subjektivnosti člověka; je plně osobní a náleží jedinci jako něco, co je absolutně jeho. Ale zároveň nutně překračuje pouhou vnitřnost, spojuje individua, je mezosobní, konečně vniká nebo vkládá se do světa objektivních souvislostí. V jedněch případech je to objektivní skutečnost přírodní, do které se vkládáme svým vitálním jednáním. Za druhé však jednáme sociálně a vřazujeme se tak do objektivních souvislostí kultury, společnosti a lidské historie. Pro sociální filozofii není tedy bariéry mezi člověkem a společností a není v ní místa pro strohý dualismus, jež postavil Durkheim.

Bylo výše ukázáno, jak naprostý je tento dualismus u Durkheima: mezi subjektivním, individuálním, všedním a pomíjivým a na druhé straně sociálním, objektivním, nadosobním a trvalým bytím zeje nepřekonatelná propast jako mezi dvěma neslučitelnými skutečnostmi. Ale jak potom vysvětliti, že i subjektivní, empirické a pomíjivé věci mohou nabýti trvalé nadosobní existence, objektivnosti a ideality? Myslím tím ovšem umění, jež je s to dáti takovou hodnotu právě tomu, co bývá nejvnitřnější a nejindividuálnější; ale této sociální hodnoty nabývá umění jenom tím, že umělec stvořuje, co jiní pouze žijí, a že ti, kdo svým vnitřem se přiklání k tomuto umění, vřazují se do sociální souvislosti, do objektivního kontextu umělecké kultury.<sup>76</sup>

Tak získáváme přesnější obraz společnosti. Je to v čase probíhající síť sociálních skutků, do níž může se vsunouti každá osobní iniciativa,

---

Společnost jest vždy trvalý řád a trvalá souvislost. – Proto psychologie davu (Le Bon, Sighele, Rossi) není vlastně sociologií.

<sup>75</sup> Charles Lalo: *Les Sentiments esthétiques*, 1910.

<sup>76</sup> Srv. Jonas Cohn: *Allgemeine Ästhetik*, 1901.

každý pozitivní počátek nové řady skutků. Je to veliká souvislost zcela pohyblivá a proměnlivá; má kontinuitu procesu, a nikoliv stálost věci; je to skutečnost, která se neustále realizuje a splňuje, či spíše která je ustavičně dělána. Toto slovo označuje, že není to žádná skutečnost „o sobě“, jak tomu je u Durkheima; tedy není to skutečnost srovnatelná s přírodní. Společnost jest kultura, věc udělaná člověkem, umělá, a (proto byť v sebemenší míře) i změnitelná vůlí a cíli lidskými; její opak je natura; tato demarkační čára mezi přírodou a společností stává se dnes i velkým dělidlem věd.<sup>77</sup> Protiklad přírody a kultury nemá ostatně nic z té trýznivosti, jež je vlastní skoro každému radikálnímu dualismu; neboť racionální vědecké poznání přírody, jsouc částí kultury, ruší jeho metafyzickou krutost.

Těchto několik kritických linií nemůže ovšem dělati si nárok na úplnost. Žádná filozofie společnosti nebude úplná, pokud neobsáhne bezpečně filozofii jedince; a sem Durkheim skutečně nedošel. Ostatně filozofie se nedělá z jednoho kusu jako monolit. Jako nemohli postavit filozofie vskutku uspokojivé ti, kdo ji konstituovali jen ze studia duše, kdo ji „psychologizovali“, tak jí nedojdou ani ti, kdo ji budou sociologizovati. Tvrdí-li pan Uhlíř v úvodu své knihy, že filozofie vskutku moderní je filozofie demokratická, může snad míti pravdu; ale první opravdu demokratický filozof by se jistě obrátil zrovna proti nesnesitelné teokracii společnosti v sociálním systému Durkheimově, nalézaje v ní všechny nevýhody starých bohů, jenomže stažené na zem.

## Přehled 6. a 13. 2.

---

<sup>77</sup> Srv. H. Rickert: *Über die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung*; pod H. Münsterberg: *Grundzüge der Psychologie*, a W. Windelband (v. článek F. Pelikána, *Přehled* 12, č. 6 a 7). Ale tato dělicí čára zdá se procházeti i skrze společnost samu dle Ferd. Tönniese (*Gemeinschaft und Gesellschaft*, 1887, aj.); prvotní „společenství“ je ještě na straně vývoje přírodního, kdežto „společnost“ je už tvořena úmyslně, uměle, teleologicky. Srv. též Wundt, jenž rozlišuje „Naturgemeinschaft“ a „Kulturgemeinschaft“ (*Logik*, 3. vyd., 1906, *Völkerpsychologie*, etc.); dále Vierkandt (*Naturvölker und Kulturvölker*, 1896). Společnost vedena vůlí u Eislera, Goldscheida aj.



# Moderní umění

## *K 45. výstavě Svazu výtvarných umělců Mánes pod Kinského zahradou*

Věnuje-li se dnes modernímu umění, přezdívkou zvanému „kubismus“, více slov a úvah než jinému umění, děje se to zcela právem. Nové umění má stále ráz problému; je hádankou pro část obecnstva a i samo v sobě nese problematičnost, již nezná umění celkem ustálené a hotové. Právě tato vnitřní problematičnost měla by nabádati lepší duchy ke zvýšenému zájmu a k jistému spoluřešení. Avšak publikum našich výstav miluje umění zpravidla jako lenošku pro odpočinek ducha, jako svátek, ve kterém se nepracuje; nějaká větší součinnost na obrazech nebo sochách by jen rušila jeho požitek. Je pravda, že moderní umění není zcela přístupné; otvírá se jen těm, kdo dovedou nalézt svou radost a svůj požitek v takovém umění, které jim dává úlohy, které na ně klade požadavky a jež je zneklidňuje a vyzývá. Každé pravé umění všech dob má kus tohoto charakteru, jenže divák zpravidla o něm neví a přehlíží to, co má každé umění nepřístupného a těžkého. Je tedy pravděpodobno, že takzvaný kubismus stane se velmi mnoha lidem přístupen teprve tehdy, až vejde ve zvyk, změlčen a zkontaminován ve špatných rukou, a až ztratí půvab novosti a svěžesti; tak bude se jen opakovati historie impresionismu a všeho umění v 19. století.

Nebudu zde projevovati svou plnou sympatii a důvěru k novému umění chvále je, jak by se patřilo; spíše se pokusím diskutovati typické námitky, kterými lidé zdůvodňují svou nechuť vůči němu. Nejsou-li tyto námitky správné nebo neváží-li mnoho, je trvám zřejmo, že odpor proti kubismu není založen na kritice, nýbrž na něčem spodnějším, na hotovém přesvědčení, na zvykovosti, na instinktivním stranictví, k němuž má sice každý právo, ale s nímž přijímá na se i nespravedlivost a nekritičnost vůči druhé straně.

Říká se, že nejmladší umění je prostě úpadek a náhlé zvrtnutí všeho umění, cosi jako pomíjivý záchvat, jenž jak nepřipraveně přišel, tak

náhle a beze stopy zmizí. Avšak tak ráz na ráz to s kubismem nešlo. Jeho historie trvá již kolik desítek let; počínajíc v samotném středu impresionismu pokračuje stále a nevynechává jediného kroku, jediného článku vývoje. Každý detail těchto obrazů má svou kompletní a logickou historii, kterou vystopovat je radostí pro člověka orientovaného ve vývoji posledních generací. Neznám poutavější a souvislejší historie zřetězených invencí a kroků, než je tato, a lituji jen, že od nás, z Čech, jí nelze přehlédnouti; neboť k nám došly jen některé rezultáty těchto dějin, jež zdají se pak nekoherentní a nahodilé a jichž hlubší souvislost nám uniká. Co se takto povlovně a soustavně, bez mezery a skoku vyvíjí, to absolutně nemůže býti něco ilogického a zvráceného; není to dílo revoluce, nýbrž výtěžek evoluce, jež sama dává svým plodům jistou garancii. – Ovšem, lze namítnouti, i nemoc má svou souvislou historii, v níž vše jde krok za krokem. Ale tato historie počíná určitým okamžikem, vstoupením jedu do vývoje organismu; kým však by vnikl jed do vývoje nového umění? Snad přece ne velikým Cézannem, v němž je in nuce skoro vše, co dnes straší lidi v moderním umění; snad ne vážným Derainem, v němž není ničeho, co by již nebylo zavinuto v Cézannovi, a právě tak málo Picassem, Braquem a těmi, kteří vyšli odtud. Vývoj je nepřerušovaný a stále ještě cítíme přeměňování impresionistické krve i u nejmladších, jako v Dobytí vzduchu de la Fresnayové nebo v Delaunayových Cardiffských fotbalistech. Prosím, aby se uvážilo, zda to, co tak koherentně vzniká, může být absurdní a zvrtnuté.

Ovšem ježto i dekadence má svou kompletní a souvislou historii, mohl by kubismus býti jaksi nutnou a minulostí podmíněnou dekadencí výtvarného umění. Avšak dekadence je vždy obměnou toho, co předcházelo: žádné nové umění není dekadencí. Čeho dekadencí by byl kubismus? Přece ne úpadkem impresionismu, neboť se od něho příliš hluboce liší; ani úpadkem barevného expresionismu, neboť není uměním barvy; ani ne dekadencí „umění vůbec“, neboť není nějakého „umění vůbec“ mimo souvislou historii stylů nebo osobních koncepcí.

Ať si tedy kubismus vzniknul cestou historicky správnou a důslednou, namítne někdo, to nemůže nic změnit na tom, že se mi nelíbí,

že je ošklivý, špatný a neumělecký. – Předně z toho, že se vám nelíbí, neplyne, že by byl ošklivý. Co se „nelíbilo“ před čtyřiceti lety, je dnes „krásné“; Corot, Delacroix, Courbet, impresionisté, Cézanne, van Gogh, Rodin se vesměs „nelíbili“ snad stejně silně jako dnes kubismus; tato historie měla by už každého poučiti, že rozuměti umění znamená více než cítiti „líbení“ nebo „nelíbení“; rozuměti znamená nalézati vazby a objeviti pořádek, kde jiní si ho nejsou vědomi, pohybovati se po vnitřní koherenci obrazu a mnoho podobného, což vše je výtežkem jistého úsilí a myšlení, a nejen pouhého „líbení“. Umění nepřichází k divákovi jako zjevení, nýbrž dobrý divák musí si je do jisté míry vydělati vlastní snahou, a je jen málo těch, ke kterým přijde samozřejmě jako boží milost, – já aspoň z nich nejsem.

Avšak jednoho dne bude divák novému umění rozuměti a v té chvíli spadne mu do klína něco mnohem lepšího a cennějšího: bude se mu tak přirozeně a nevyhnutelně líbiti jako to, co miluje dnes. Neboť moderní umění není tu proto, aby se mu rozumělo, nýbrž proto, aby se líbilo a aby bylo krásné. Nikdy nebylo umění schopno tolika odstínů a druhů krásy jako nyní, kdy v rám jednoho názoru zapadá krása nejrobustnější i zjemnělá, chladná vedle intimní a půvabná stejně jako monumentální. Je to, jako bychom dešifrovali nějakou soustavu značek: náhle to, co bylo dosud písmenkami, se objeví jako osobní konfese, jako zapsané názory a zkušenosti. Ti, kterým se odhalí tato zvláštní krása nového umění, poznají, že nejsou jím ošizeni o nic, co od umění vyžadují, a najdou v něm bohatší zdroj „líbení“ než jinde.

Je však nutno připojiti něco velmi důležitého: moderní umění nemá jenom hermetickou, jaksi tajnou krásu vnitřní logiky, konstrukce a rozvážnosti; má svou zevní malířskou hodnotu, krásu povrchu, techniky a forem, svou ladnost lineární, svou formální čistotu a příjemnost, skladbu ploch, tvarů a struktur, harmonii, rytmus a vše, co v umění mluví přímo a neodolatelně k myslícímu oku. Kdo dovede v tomto umění vybírat krásné věci z mnoha prostředních (neboť dnes je skutečně snazší být dobrým impresionistou než dobrým kubistou), shledá hnedle, že zde kvalita techniky velice stoupla proti umění předchozímu

a že jedná se tu znova o formální a technickou dokonalost pokleslou v minulé periodě naturalistické.

Avšak právě perioda naturalistická poskytla lidem třetí a nejčastější námitku proti kubismu: že je přímo zločinem proti přírodě, jež je zdrojem vší krásy; že přírodu geometrizuje, čtvrtí a násilně; že se přičí vší skutečnosti, pravdě a přirozenosti, a že je tedy dosaženým vrcholem ohavnosti. – Ale skutečnost, aspoň v umění, je vždy to, co se z ní udělá; každé umění řešilo ji po svém a bude ji stále řešiti; její model není venku, v přírodě, ve věcech, nýbrž je jím člověk sám, tvor duchový a básnivý, který dává věcem své míry a své formy, jež jsou mu nejmilejší. Kritérium umění je vždy v umění samotném, a nikoliv v přírodě, ve „skutečnosti“; „pravda“ umění je v něm samém, a ne v přírodě; to jsou věci tak samozřejmě plynoucí z historie umění, že je téměř nepochopitelné, jak může ještě dnes většina lidí vědomě nebo nevědomě býti jiného mínění.

Každý styl je soustavou odchylek od přírody (dle F. X. Šaldy). V tom právě spočívá podstata a hodnota umění: jeho cenná krása není ta, kterou umělec převzal z přírody, nýbrž kterou vytěžil ze sebe. Každé umění se odchyluje od přírody, a ani naturalismus není přirozeným nazíráním; i naturalismus je vidění světa pod jistým zorným úhlem, pod jistou konvencí, jež není o nic „přirozenější“ než důsledná idealizace a stylizace a než jiné fazónování světa. Nic moudrého nemůže vzejíti z toho, měříte-li měřítkem přírody umění, jež vědomě nechce být imitací přírody. Moderní umění je zásadní reakcí proti naturalismu, a nemůže tedy jím býti spravedlivě souzeno.

Avšak moderní umění není odvratem od skutečnosti. Naopak, aspoň z velké části jest stupňovaným zájmem o věci tohoto světa, zájmem o mnoho bohatším, pronikavějším a bádavějším, než byl dojemový impresionismus. Analyzuje ne již dojem, nýbrž věci samy; obrací je, zkoumá jejich objemy, točí se kolem nich a zjišťuje je mnohem úplněji než naturalismus. Ovšem syntézu věcí takto rozebraných pořizuje pak „abstraktní“ cestou systematické formální koncepce; tak věci jsou bezzbytkově přeměněny ve formy a stávají se nečitelnými pro ty, ke

kterým forma nemluví. Neboť jsou lidé, kterým vše, co člověk vytvořil, „neříká nic proti nejmenšímu lístku přírody a proti mraku, jenž spěje po nebi“.

Vše, co zde bylo řečeno proti obvyklým kritikám nového umění, je příliš abstraktní a povšechné, než aby se to mohlo dotknouti jeho životního a praktického bytí. Avšak aby nedocházelo k příliš velikým nedorozuměním vůči modernímu umění, stačilo by předně orientovati se dobře ve vývoji předchozího umění, jež organicky přešlo v umění dnešní, dále méně spoléhati na své pohodlné „líbení“ nebo „nelíbení“, a konečně viděti v umění něco více než divně a nedokonale napodobenou „přírodu“. Jakmile bylo by uznáno toto troje, nebylo by už nikomu tak snadno odbývati nové umění s takovou ležérností a sebedůvěrou, jako se doposud děje. Širší obecnost měla by raději hledati dorozumění s moderním uměním než bezradně se znepokojovati tím, jak nezadržitelně se rozmáhá a stává se světovým. Příležitost k takovému dorozumění poskytuje přítomná výstava moderního umění, pořádaná p. Mercereauem a SVU Mánesem, o níž je dlužno dále promluvíti.

Úvod p. Mercereauův ke katalogu výstavy naprosto nepřehání, tvrdí-li, že je to nejbohatší až potud výstava moderního umění v celém světě. Je to vskutku obsáhlá výstava nejen počtem pláten a jmen, nýbrž i růzností individualit a tendencí, jež pohybují se uvnitř jednoho širokého směru aktuálního umění. V takovém bohatství je ovšem nutno rozlišovat nejen mezi dobrými a méně dobrými úspěchy, nýbrž i mezi různými tendencemi. Ale právě tato různost dává výstavě veselý a sympatický ráz; je to ráz mnoha osobních snah, mnoha hledání, řešení a vynalézání, mnoha experimentů a třeba i omylů. Je příliš zjevno, že toto umění, rozkládající se v takové osobní úlohy a nálezy, není módou; je to aktuální a živý proces, složený z mnoha individuálních činů, které budoucně mohou konvergovati nebo jasně se roztřídit. Neznám zřetelnějšího svědectví o životnosti současného umění než tento plodný charakter nedokončené práce schopné ještě nesčíslných odklonů, nových počátků a dalších pokusů. Věřím, že budoucně se vývoj umění

nepoměrně zjednoduší; avšak žádná z přítomných tendencí není pro tuto budoucnost lhostejná.

Na výstavě Mánesa je nutno rozlišiti především starší směr, připojující se hlavně k Cézannovi a lišící se od impresionismu větší syntetičností formy a výrazností barevnou na místě světelné: tak Friesz, nejlepší z tohoto směru, dále Marchand a Zawadowski, kteří napodobí Cézanna tučnou mnichovskou technikou; konečně i Tobeen přese všechny rozdíly a přes svou dekorativní stylizovanost je na tomto stupni. – Ovšem nejcennější bezprostřední vliv Cézannův je na jiné straně: v obrazech Derainových, Vlaminckových a starších dílech Braquových, známých u nás ostatně ze starších výstav v Mánesu a z reprodukcí.

Z Cézanna vychází i barevný a jadrný de la Fresnay. Z Čechů zastupuje barevnou tendenci nového umění Špála a Kubín, jenž vystavuje obrazy téměř mystické, jež mají formální jednoduchost značky a jemnost vidiny.

Kubismus ve vlastním slova smyslu reprezentují Gleizes a Metzinger, oba metodičtí a jasní, že lze na nich studovati některé z tvárných prostředků současného umění: tak promítnutí více prostorových názorů v jeden obrazový kontext; uchopení předmětu z více stran i z kolika vzdáleností; rozdělení a juxtaponování názoru barevného, šerosvitového a lineárního a jich architektonické a rytmické včlenění do obrazu. To je pravý realistický či „vědecký kubismus, jež v nejdokonalejší podobě nalézáme u Picassa a Braqua, s nímž shledáváme se u Juana Grise, Sofficiho atd., na této výstavě u Rivery, Vasiljevě, Lhota, J. Villona, Alice Bailly, Marcoussise a z Čechů do jisté míry u Šímy. Z obou výše jmenovaných má Metzinger jasnější a čistší vzhled obrazů, zálibu pro hladkost, půvab a úměrnost. Gleizes je hrubší, více se podobá starým obrazům, má starší techniku; jeho velicí Ženci jsou na první dojem jako zašlý galerijní obraz hnědého a naturalistického koloritu.

U Metzingera je zároveň více lásky k čisté formě a tím se Metzinger přibližuje k Picassovu vlivu, ač přitom stále podržuje svou náklonnost k staršímu umění. Výhradně formální, nerealistickou snahu, orientova-

nou na Picassovi, ukazují obrazy J. Čapka, nesoucí ráz neúnavného a samostatného hledání, zkoušení a rostoucí formové určitosti. Rovněž díla B. Kubišty, byť staršího data, vyznačují se příbuzným formovým zájmem. – Tato formální intenzita nového umění vyslovuje se nejrozhodněji v plastikách Rusa Archipenka, jehož tvarovou eleganci je viděti i na jeho plechové soše Cirkus; jeho sošky posledního data mají tvarovou ekonomii a pevnost kovových nástrojů. Duchamp-Villon modeluje střídavě, s přísnou a tuhou holostí, jež se výhodně odráží od těstovitých modelací většiny sochařů českých. Rumun Brancusi je duch spíše poetický než formálně vynalézavý; jeho velkooké, jakoby ptačí hlavy nejsou bez příjemné něžnosti.

Dále je tu zastoupena „absolutní“ malba: „synchronismus“ Bruceův, dynamické kompozice Holandřana Mondriana a Němce Bolze, patrně žáka Légerova; posléze „simultánní“ obrazy R. Delaunaye, z nichž vytkl bych aspoň Hráče cardiffské jako zajímavé prodloužení impresionismu do nového umění.

Posléze, ale rozhodně ne na posledním místě jest uvést českou architekturu, samostatně a stylově vskutku nové dílo architektů zde vystavujících i umělců ze Skupiny VU. Zde vystavuje architekt Chochol návrhy na nábytek a umělecký průmysl týchž velkých a přísných tvarů, které známe z jeho staveb. Architekt Hofman předkládá řadu vysoce pozoruhodných návrhů na fasády, řešené se zcela novou plastičností: zde rozvíjí se modelace šroubovitě do výše v lehkých a citlivých křivkách, připomínajících obrys vrtule; jinde plastika průčelí je zhuštěna v rourovité strojové formy, opět jinde vybíhá v dlouhá, jakoby secesní žebra, ženoucí se do výše. Je těžko popsati tyto imaginativní architektury; působí dojmem bohatosti a plnosti až matoucí, ale zároveň je z nich cítiti ekonomii a přesnost přímo strojovou; jsou současně fantastické i přísné a nikdo trvám nemohl by jim upříti, že jsou nejbásnivější invencí naší přítomné architektury.

Úhrnem je nutno s radostí konstatovati, že čeští mladí umělci, jak architekti, tak malíři, znamenají samostatnou a původní práci uvnitř evropského vývoje; mají své vlastní invence a úkoly a řeší moderní

umění po svém a zřejmě tíže než třeba Francouzové; neboť nedosahují jejich půvabu a elegance, jsou proti nim drsnější, holejší a vážnější, ale také namnoze formálnější a ovšem i nepřístupnější.

Tak lze tu získati dosti úplný přehled výsledků nového vývoje; snad tyto výsledky samy přesvědčí některé z dosavadních odpůrců, že není třeba stavěti se vůči tomuto vývoji s nedůvěrou. Každé nově vystupující umění zdá se míti „shocking“ manýry, zdá se šmahem násilné, ošklivé a ukrutné; nikdo neumí v něm oddělit věci chybné, falešné, napodobené od věcí vážných, hutných a plodných; vše je stejně zatracováno. Ale teprve tehdy, až dobrý divák najde v sobě jistou „Unterschiedsempfindlichkeit“<sup>78</sup>, jak říkají psychologové, vůči dobrému a špatnému v novém umění, teprve tehdy bude vůči němu státi inteligentně. Pak nalezne mnoho dobrého a něco, co je nejlepší v moderním umění; snad toto nejlepší najde v Picassovi, jenž je u nás nejvíce propagován, ale pro zálibu v tomto intimním mistru nebude slep vůči tomu, co mají jiní dobrého. Je žalostné, že propagace nového umění děje se u nás namnoze pro Picassa a jeho následovníky, a proti všem ostatním; žalostné především proto, že nespravedlivé. Každý přece má své: Picasso svou genialitu, jiní svou vážnost, své invence, své samostatné úsilí; to vše jsou tak různé fakty, že nelze jednoho z nich měřiti nebo souditi jiným, a přece v praxi tak souvisle spojené, že vylučováním některé složky trháme kontext nového umění. Moderní umění je složité a potřebuje širokého srdce; každý fanatismus může mu jenom škoditi, neboť vývojový motiv nového umění je právě jeho komplexita, mnohostranný růst a individuální bohatství.

Veliký význam přítomné výstavy Mánesa je právě v tom, že poskytuje dobrou orientaci v tomto vývoji; je to význam nemenší, než měla kdysi pro naši výtvarnou kulturu výstava impresionistů a výstava Neodvislých.

*Přehled 13. a 20. 3.*

---

<sup>78</sup> Citlivost vůči rozdílům. Pozn. red.



## Soutěž na Žižkův pomník

O soutěži na Žižkův pomník bylo již dosti mluveno a psáno, a sice s rozčarováním namnoze zcela oprávněným. Skutečná neuspokojivost soutěže je úkazem vysoce důležitým a měla by otrásti jistým sebevědomím, s jakým mluvíváme o svém umění. Soutěžní výstava příliš zřetelně mluví o přítomné krizi plastických umění u nás; je příliš zřejmo, že umění se u nás rozmohlo a přešlo do mnohých rukou a zároveň že ztratilo vývojovou orientaci, že zvlažnělo, že nezná svých úkolů a pohybuje se v hranicích nápadně úzkých. Již po stránce myšlenkové koncepce tato výstava je dokumentem zvláštní nenadšenosti, povrchnosti a řemeslnosti našeho sochařství; málokomu ze soutěžících napadlo vymysleti něco více než Žižku stojícího nebo Žižku na koni, s palcátem nebo s mečem, temného nebo husarského, úhrnem málo odlišného od tradiční koncepce starého Liebschera: nejbližší variace jsou Žižka v jakési Ruhmeshalle, Žižka-sfinx a tak dále až k úplným nechutnostem à la věž ve formě kalicha. – Avšak ne lépe tomu je po stránce výtvarné. Na architekturu namnoze konvenční nebo povrchně kubizující nasadí se zpravidla plastika řešená neformálně nebo německy stylizovaná; zde Metzner, zde Barlach, zde zbytky Rodina; zde drobtý nového sochařství, zadělané do kypícího eklektismu; zato skoro nikde důsledné a energické pojetí, plná odvaha k tradicionalismu nebo plná odvaha k novosti; skoro nikde ani střídmost, ani směrová extrémnost. Kompromis s tradicí kontaminuje se kompromisem s novým a nejnovějším uměním. To je charakter nejen této soutěže, nýbrž celé této sochařské epochy, která se obrátí v nákupech galerie, ve výzdobě mostů a veřejných budov.

Táž slova platí namnoze i na návrhy cenami poctěné. Návrh sochaře Štursy a arch. Kotěry má zřejmou přednost ve své monumentalitě; avšak postaven na Žižkově byl by zblízka nepřehledný (krom odzadu by byl Žižka odevšad zakryt koněm) a z dálky by byl neforemným blokem. Jako

plastika má model tento tolik hrubé masy, že surová vnitřní hmota se stále důrazně uplatňuje skrze tenký povlak zevnější formy; slovem, sochař nedošel k tomu, aby zevní forma přesně zapadla do vnitřní konstrukce celé masy, – balvan zůstává uvnitř beztvrný, neoživený a tupý. Podobné masivní monumentality hledí dosíci návrh Kofránkův; i zde dominuje ráz hrubé nezpracované hmotnosti, jež rozhodně je protivou dobrého sochařství. Sapík postavil barokně vzdutý „morový sloup na pseudokubistické, ne dosti příjemné formy architektury Vořechovy. Bílek podržuje své individuální kvality i svůj extatický patos; nicméně u jeho sousoší nelze překonati dojem jakési kalvárie podivné a trýznivé, kterou bychom někde rádi a s překvapením našli jako dílo bizarního umělce, ale pro kterou je těžko se soudně rozhodovat.

Z návrhů neoceněných dlužno uvést pyramidu arch. Gočára, dílo až příliš střízlivé, připomínající památník „neznámým hrdinům“ na starém bojišti; dále jednoduché mauzoleum Horejce-Machoně a velký architektonický návrh arch. Hofmana s reliéfem Benešovým. Tento návrh pokládám za nejmoudřejší a v každém ohledu hodný úvahy, neboť jediný ze všech běře plně v počet lokální podmínky příštího pomníku, jenž má ovládnouti táhlé a úzké temeno Žižkova, což je téměř nemožné pro vertikální řešení (vysokou sochou). Proto autor návrhu řeší architektonicky celé temeno Žižkova jako kopce zasvěceného památce Žižkově. Pomníkem je sám kopec; nahoru řešen je monumentální vchod zakončený velikým reliéfem a temeno hory upraveno je za slavnostní shromaždiště s vysokými flambony; toto slavnostní místo mohlo by později být uzavřeno husitským muzeem, až by pro ně byla možnost a potřeba. Celé architektonické řešení je přísné a vážné, provedené s velkou formální čistotou a jasností. – Posléze a ne na nejposlednějším místě sluší se jmenovati projekt arch. Janáka a sochaře Gutfreunda, vyloučený z užší soutěže; je to pokus řešiti jednotně architekturu a reliéf – pokus nutně nešťastný, když architekt podřadí se sochaři a zřekne se svého architektonického řádu, jenž je jiný než řád sochařův; řád sochařovy tvorby je ilogický a neracionální pro ar-

chitekta, a proto je ilogický a pochybený tento projekt, jenž nicméně zasluhuje více pozornosti jakožto věc po svém důslednější než většina návrhů této soutěže.

*Lumír 13. 3.*

## 4. výstava

### Skupiny výtvarných umělců

Jsme ve znamení kubistických výstav; jedno křídlo evropského kubismu je vystaveno v Mánesu, druhé ve Skupině; celek může koneckonců aspoň ukázati soudnému divákovi, že nejedná se naprosto o blagérství. Obě výstavy mají tak vážný a řekl bych těžký charakter, že by moudré publikum už mohlo býti jimi přesvědčeno, že toto umění nepopíratelným právem požaduje jeho seriózní duševní součinnosti. Jinak ovšem je těžko někoho nutiti k zálibě v tomto umění, jež vskutku není příliš přístupné; opakuji, je k němu třeba jisté součinnosti, a ježto málo lidí je ochotno součiniti s „novotami“, osměluji se říci, že ti, kdo rozumějí kubismu, jsou zvláštní třídou lidí, kteří mají jiný poměr k umění a jinou radost z něho než ostatní. – Nepochybně nelibost k tomuto novému směru roste domněním, že toto umění chce býti přeškrtnutím a popřením všeho tvoření dosavadního. Ale není tomu tak; kubismus připojuje se k minulé epoše tak nenásilně jako impresionismus k romantismu; svůj důvod bytí má v sobě samotném, a nikoliv v negaci všeho ostatního, v reakci proti všemu předchozímu. Kdyby se lidé trochu snažili stopovati pomalý a organický vývoj tohoto nového snažení, bylo by jim jistě méně snadno mluvíti o nesmyslném převratu umění, který se tu domněle provádí.

Kubismus na výstavě Skupiny přibližuje se co nejtěsněji k umění Picassovu, jež je po svém odlišné od ostatního kubismu. Picassovi ovšem náleží prvenství kubistické koncepce proti ostatním; toto prvenství nepřechází na jeho české napodobitele, byť se snažili býti mu k nerozeznání podobní. Kdybychom si na okamžik fingovali, že tyto obrazy, podepsané jmény Filla, Beneš, Procházka, jsou vlastně od Picassa, našli bychom v nich mnoho známého, co se nám už často líbilo; jsou to téměř typické obrazy Picassovy z poslední doby; jsou to tytéž formy, je tu něco z toho intimního půvabu, je tu užito všech těch důmyslných pro-

středků, ba i týchž syžetů: jsou tu tytéž láhve a skleničky, tytéž housle a špády<sup>79</sup>, táž zátíší, v nichž si libuje suverénní a těžko zachytitelný duch Picassův; nalezneme tu i všechny svévolné nepravidelnosti, jednotlivé detaily, ty černé pruhy, ty barevné destičky, ta písmena – vše, co známe z jeho posledních děl, ale ani o jota více. A přece se zarážíme: to vše je jakoby Picasso, jenž napodobí hodně špatně sebe sama, jenž se opakuje způsobem nehodným tak bohatého ducha, jenž je nesvobodně zaklet do svého vlastního okruhu, v němž už nic nerozmnožuje. Picasso nesprávný, zvrtnutý, méně obsažný, méně náladový, slovem méně básnivý. To tedy je cesta, po které nyní jdou díla českých kubistů, a sice umělců, od kterých jsme kdysi viděli dobré a mnohem samostatnější věci a které bychom nepochybně mohli již dnes pozdraviti s vážným uznáním, kdyby jejich ctižádostí bylo tvořiti samostatně a původně místo imitovati mistrovství Picassovo. Nebylo by správně souditi o jejich schopnostech podle těchto nesvobodných děl: pokud budou imitovati Picassa, budou proti němu malí, nedokonalí, nekoherentní; plně se budou moci rozvinouti, teprve až budou dělati po svém, až se osvobodí z tohoto „odosobnění“; bylo by toho želeťi pro vývoj našeho umění, kdyby se tak nemělo stát.

Nejdůležitější částí výstavy jsou plastiky Gutfreundovy. Jsou to sošky rovněž inspirované Picassem, ale ovšem zmocí tento vliv v plastice je úkolem daleko samostatnějším. Hlavní nevýhoda této aplikace malířského principu na sochařství je hnedle zřejma: Gutfreundovy plastiky platí jen pro jedno nebo dvě určitá stanoviska, jež má divák zaujmouti; odjinud jsou beztvarým komplexem, ošklivým jako umělá skalka. Nicméně jsou to pěkné, většinou velmi dobře udělané věci, jež je zajímavě srovnati s posledními plastikami Archipenkovými na výstavě Mánesa, jež vycházejí naopak z čistě sochařské plnotvaré formy.

Architektura na této výstavě ustupuje do pozadí; jmenovitě návrhy arch. Janáka jsou těžko uchopitelný a jeho poslední dosti choulostivou cestu by bylo možno posouditi jen po podrobnější revizi jeho dnešní

---

<sup>79</sup> Špády (zast.) – souprava karet, karty. *Pozn. red.*

práce. K výstavě připojena je kolekce karikatur Zd. Kratochvíla, jíž nemohu již věnovati tolik místa, kolik by jí příslušelo. Cenil bych daleko více jeho staré, malířsky a impresionisticky cítěné kresby proti jeho posledním kartově dekorativním věcem; jeho nejkrutější karikatury jdou daleko za T. T. Heineho, jsou zajímavé a rafinované, ale ony staré kresby obsahují více umění. – Černošské plastiky na výstavě Skupiny jsou necenné.

*Lumír 13. 3.*

## 45. výstava

### Spolku výtvarných umělců Mánes: Moderní umění

Tato výstava, pořádaná p. Alexandrem Mercereau, spisovatelem z Paříže, je svou důležitostí rovnocenná s někdejší výstavou impresionismu a výstavou Neodvislých v paviloně Mánesa. Tak je nám dáno konečně přehlednouti souvislý vývoj umění v průběhu tří generací až do posledního okamžiku; v tom tkví vysoká zajímavost výstavy i pro ty, kdo by se nemohli srovnati s jeho výsledky. Výstava je velmi bohatá a přehledná; „kubismus“ (toto slovo je jen přezdívkou, jež vznikla zcela nahodile) ukazuje se tu v celé řadě stupňů a v celé šíři osobních koncepcí, individuálních náleží, a libo-li, i osobních omylů. Nic není tu hotovo a uzavřeno; kubismus není přítomný stav umění, nýbrž přítomný proces nebo název pro hybnou a houževnatou elaboraci, nikde se nezastavující, nikde nekončící, jejíž podstatou a hodnotou je právě toto hledání, zkoušení a nalézání. To tedy je svěží a napínavý charakter tohoto umění i této výstavy, a jen vžijeme-li se do něho, pochopíme životnost a souvislost těch zdánlivě neseřaditelných a daleko se rozcházejících koncepcí. Vedle snahy o syntézu „plné“ reality (Gleizes, Metzinger) nalézáme tu pokusy o nové kompozice barev (synchronismus Bruceův) nebo „dynamické“ kompozice Mondrianovy nebo Bolzovy, jež jsou „absolutní“, nic objektivního nezobrazující malby, nebo čistě formální tendence většiny kubistů českých – nelze si ani mysliti širšího rozkvyu. A přece je to jeden proud a jeden vývoj, ovšem rozložený, tříštící se, stále nově počínající a kladoucí si stále nové úkoly.

Význam výstavy je tedy daleko spíše v této životní šíři než v absolutní hodnotě velké části vystavených věcí. Zvláště pozoruhodny jsou plastiky Archipenkovy, jmenovitě poslední malé sošky, elegantní a jednoduché jako součástky podivuhodných strojů; hladké, klasicizující

cí, velmi metodické obrazy Metzingerovy, malebnější a volnější obrazy Gleizesovy, veselý a srdečný obraz nedoceněného de la Fresnaye, dále plastiky Rumuna Brancusi, vskutku půvabné, známý reliéf Duchamp-Villona, velká „simultánní“ kompozice Delaunayova atd. atd.; konečně nové a cenné pokusy O. Kubína, radikálně se lišící od jeho prací dosavadních, neúnavné hledání a formové experimenty J. Čapka, zcela nové a vysoce důležité architektury Hofmanovy, dále práce arch. Chochola, Kubišty, Špály a Šímy. Úhrnem Češi stojí vedle jiných národů čestně a velice samostatně; mají svůj osobitý ráz, své vlastní metody, své hledání; nepřipínají se k nikomu a vůst'ují v obecný vývoj se svým vlastním majetkem a svými původními koncepcemi. – Důležitost této výstavy je třeba co nejvíce zdůrazniti: je nevyhnutelna k orientaci v posledním vývoji umění, ve vývoji tak rychlém a širém, že bylo by už hrubě nesprávně před ním zavíratí oči. Ať už k němu kdokoliv zaujme jakékoliv stanovisko (pro svou osobu jsem pln sympatie a důvěry k němu), není už možno přehlížeti jej a bojovati proti němu naprostým nezájmem; tento vývoj tu je a nechává tu své rezultáty, a rozumní konečně pochopí, že jejich povinností je poznati jej, jak nejlépe a nejvěcněji dovedou. Je-li kulturně nutno aspoň se orientovati v tomto složitém vývoji, pak tato výstava poskytuje k tomu jedinou příležitost, která se již nevrátí.

*Lumír 13. 3.*



# Volný verš a nová poezie

*K stejnojmennému článku St. K. Neumannovu  
ve Scéně z 5. prosince 1913*

Psátí o volném verši je vlastně na produktivních básnících; netvořivá úvaha má málo co říci v čistě praktické a formální otázce volného verše, tím méně že není a nemůže být nějaké teorie nebo doktríny volného verše a že tento verš je především věcí osobního pojetí a individuální intenzity formové.

Už přede dvěma lety psal jsem o volném verši, že „cíl jeho volnosti a pohyblivosti je ryze formální, totiž konstruktivní cestou organizovaná forma“. „Volný verš“ je jen název pro básnickou techniku, jež naprosto není volná a která zbavila se tradičních příkazů jen proto, aby tím lépe splňovala imanentní zákon básnické formy. Správný volný verš je přísná a nesnadná veršová technika; je o tolik nesnadnější než pravidelný verš, oč těžší je laborovat v nové formě než hladce užívat staré, docela hotové a připravené. To vše jest tuším v plné shodě s článkem p. Neumannovým, i nezbývá než připojit několik poznámek.

Za přední ctnost volného verše považuji jeho ekonomii. Kdybychom vyňali z „pravidelné“ básně všechna adjektiva a jalová slova, jež básník musí nacpat do veršů, aby nasypal plnou míru odpočítaných jambů, všechna slova, která jsou tu jen proto, aby udělala kariéru jako rým, všechno, co nefunguje, dostali bychom zjednodušenou čistotnou formu, ekonomické schéma volného verše.

Ale je tu ještě jiná, nemenší výhoda. Tradiční verš přimyká se jako rostoucí bob k předem postavenému lešení rýmu a strof, nalézaje v něm celou soustavu opěrných bodů, na nichž se musí zachycovat. Volný verš zbavuje se tohoto pomocného systému. Každé jeho nové slovo a každá přicházející rytmičná vlna vrhá se do nepředvídatelná a razí si směr předem neurčený.

Ekonomie a svoboda jsou morální předností volného verše, tak jako za morální superioritu „pravidelné“ formy vydává se ctnost poslušnosti

vůči uložené neosobní kázni. Pravidlo, tradice, autorita – to vše jsou krásná slova pro aristokratické umění; to vše jsou modly, jež stejně mohou budit vášně zbožňování jako živou chuť k boření. Z vášně a chuti bych byl proti těmto modlám; za touto vášní a chutí teprva v třetí nebo desáté řadě jsou kritické pochybnosti vůči nim: že jsou zbytečné a nerozumné; ale v lidských věcech důvody platí jen tehdy, když už je dříve rozhodnuto jinak a bezpečněji.

„Absolutní“ prozódie, jak je nám tradována, je zbytečná: rytmus nemá nic absolutního. Je možno neomezené množství rytmů a každý z nich je schopen jiné funkce, má jinou rychlost, intenzitu i ladění; jsou rytmy těžké, tvrdé, hladké, a naopak pestré, těkavé a stoupající; dokonce i každá numerická délka verše, i každé umístění cézury má svou zvláštní výraznost. Připomínám tyto velmi běžné věci, aby bylo stále jasno, co prostředků má dobrý rytmik po ruce (je-li skutečně rozeným rytmikem, jako se rodí tanečník) a čeho se namnoze zříká, omezuje-li se na tradiční prozódii; nemyslím tím jen zjevné výhody obohacené rytmiky, nýbrž i nesčíslné interesy, pokusy a konečné objevy, ke kterým je tu příležitost. Ve volném verši každá myšlenka a každý obraz musejí být nově a původně rytmicky řešeny; rytmus je tu úkolem, který vyžaduje v každém případě odchýlného a definitivního zpracování.

Avšak relativnost rytmu znamená více než toto bohatství prostředků, mezi kterými lze voliti. Znamená především to, že z hlediska čistě rytmického verš „pravidelný“ nemá přednosti před veršem „volným“; není důvodu, proč by rytmujícím prostředkem měla býti jen stejnost stop a proč by jím nemohla býti různost stop nebo i délka slabik, jako ve verši:

Vše v rukou a ústech mých pozbylo váhy a jména.

Slovem, rytmus tradiční je jen jedním případem z množství možných rytmů; je určitou konvencí a není vůbec důvodu, proč by nemohl býti nahrazen jinou konvencí, možná pružnější a umělejší, nebo proč by nemohl býti věcí imanentního řešení. Naopak jsou tu důvody, aby

byl nahražen; pro naše cítění je mechanický, neosobní, snadný, zkrátka příliš racionalistický.

Rytmus volného verše je zpravidla ve stálém dění a vzníkání; stále se mění podle obrazů, jež přicházejí a odcházejí každý svým zvláštním a nenapodobitelným krokem. Ale nic nebrání domněnce, že by mohl vzniknouti volný verš se zvláštní statickou čistotou a kázní; věřím, že je možno množství přesných prozodií nebo systémů volného verše, ale žádná „absolutní“ prozodie. Systematizace rytmu je stálým cílem volného verše.

Relativnost rýmu je ještě zjevnější. Z hlediska čistě zvukového „plný“ rým není o nic lepší než pouhá asonance, konečný rým o nic krásnější než vnitřní rým a stejnost vokál o nic hudebnější než různost jich. Naopak, čistě tónově vzato, asonance je zpravidla jemnější než plný rým, tento zvuk trubky v polyfonické skladbě; a více zvukové kompozice než v koncovém rýmování je ve vnitřním rozeznění vokál, jako například ve verších:

... ohnivý úder z nebe, útrapa ohněm,  
když spálen žárem, hrst hlíny na polední skále...

Úhrnem relativnost rytmu i rýmu znamená: z hlediska čistě formálního „nepravidelnost“ je stejně dobrá jako pravidelnost, disonance jako konsonance, disrytmie jako eurytmie, je-li jí užito formálně a zodpovědně. Oblibu staré prozodie lze si tedy vysvětliti jen tím, že básník hledaje zákonitost adoptoval tu, která tu už byla hotová a po svém důsledná. Avšak vedle takového zákona dogmatického je tu možnost zákona individuálního, jenž není méně rigorózní a závazný. Každé nové dílo má míti tento zákon, má býti pořízeno tak, aby ztělesňovalo samo sebou maximum zákonitosti a správnosti. To tedy jest alternativa staré a nové formy, kterou může rozhodnouti jen osobní volba.

Ještě nakonec bych položil důraz na toto slovo „osobní“. Příliš často se soudí, že hlásiti se k moderní poezii nebo v daném případě k volnému verši znamená připojiti se prostě k nějaké „teorii“, k nějakému

formulovanému „programu“. Avšak ve skutečnosti to vše jsou skutky osobního rozhodnutí, kterých se musí zúčastniti celý náš obsah, celý náš osobní dosah. Stálo by to podivně s moderní poezií, kdyby byla jen věcí hesel a programů, kdyby nebyla věcí zcela zvláštních osob, které se nějak určitě a rozhodně liší od minulých básníků svými požadavky a věrami, svou orientací, svými potřebami i zájmy, svým citovým i praktickým založením. A jenom toto osobní a jinaké, co je odlišuje, může pozitivně rozhodnouti ve volbě mezi hotovou formou a nalézáním nových forem, mezi tradicí a novostí, mezi poslušností a experimentací, mezi opatrností a rizikem atd.

Věřím, že nové básnické osobnosti, blízce příbuzné se všemi novotáři našich dnů, s dnešními kubisty, se všemi, kdo přesně zapadají do přítomného duchového hnutí, nemohou se v těchto alternativách rozhodnouti nějak dvojznačně. Věřím, že volný verš přiléhá těsně k tomu, co má nová poezie vnitřního a hermetického, a v tomto smyslu že je nejlepší ze všech možných veršů a technik; právě tak jako kubistická technika je nejlepší ze všech možných, jelikož je nejadekvátnějším zvnějšněním moderní povahy výtvarné. Proto otázka, má-li neb nemá-li volný verš být, není vůbec řešitelným problémem; neboť volný verš je jen produktem historie, která probíhá uvnitř a není diskutovatelná.

*Scéna 27. 3.*

## O sociální estetiku

Estetika dnešních univerzit znamená skoro obecně psychologii uměleckého požitku. Studujíc proces „estetických citů“ v duši poživitele krásy, abstrahuje tato estetika od sama umění, přenáší se lehce přes propast, jež dělí umění od přírody, abstrahuje od umělce, od kultury, jež jej nesla, od pohyblivosti a vývoje této kultury, – aby se plně ponořila ve svůj abstraktní případ „estetického subjektu“. Toto přehlížení objektivního pole estetického bylo by stěží vůbec pochopitelné, kdyby tu patrně nepůsobil předpoklad, že veškero umění lze cele pochopiti a vyvoditi z jistých neměnných, jednoduchých a zákonných průběhů požívající duše, jež jsou ve všech případech stejné a platné. Avšak ve skutečnosti estetický subjekt není „prostě“ dán; pojmání krásy není „prostě“ do duše vloženo jako něco hotového, samozřejmého a působícího s nutnou jistotou. Naopak, subjekt vpravdě estetický je jakýmsi elaborátem nitra, musí být vnitřně vyzískán a vytvořen, podléhá kultivaci, zevně uložené kázni, změnám a zdokonalování. Především je determinován uměním, jež se mu podává, a zároveň celým blokem podmínek a potřeb, jež determinují toto umění, tedy kulturou, jejím přeměňováním a jejími obsahy. Jeho vypracování je dílem kulturním a v tomto smyslu sociálním. Proto studujeme-li konkrétní „estetický subjekt“, dostaneme se přes něj a skrze něj ke skutečnostem kulturním, jichž reálná účinnost je zapsána nejen v uměleckém požívání, nýbrž především v umění jakožto ve statku sociálním. Pak ovšem nastává úkol vytvořiti estetiku sociální: úkol to, o nějž pokoušejí se z filozofů Taine, Guyau, Hirn a Lalo a který se zřetelně klade i v knihách o historii umění od Grosse, Verworna, Hoernesa, Riegla, Worringer a nejposledněji Hausensteina.

O velké knize Hausensteinově *Der nackte Mensch in der Kunst*<sup>80</sup> bylo napsáno, že je „svítáním estetiky“; myslím, že tuze neprávem. Chce-li Hausenstein rýsovat „linie sociologické estetiky“, pak nemůže se mu to povést na základě historického materialismu. Hausenstein považuje za samozřejmou pravdu Marxovu tezi, že národohospodářské poměry jsou reálnou základnou ideologických forem kultury (právo, náboženství, umění atd.). To je mu větou víry, jíž dále nezkoumá a jež je mu jednoduše rozluštěním problematiky dějin umění. Odtud staví věty, že feudální kultura starého Egypta vede k oficiálnímu vertikalizmu a frontalitě; že kolektivistická disciplína středověku nutně přivádí k plošnosti; že renesance vzniká všude, kde věci dozrávají k vyvinutému hospodářství peněžnímu; že holandské umění odpovídá občanskému kapitalismu; že moderní umění je výplod industrializace, atd. To vše by znělo zajímavě, kdybychom tato tvrzení nemuseli v rukou obracet. Hausenstein nám přece nevyloží umění lénním rozdělením půdy; tak Egypt je feudální, Indie a Čína též a středověk rovněž, a přece tyto kultury vytvořily umění podstatně nesrovnatelná. Chceme-li si vyložit například gotiku, musíme se obrátit ke křesťanství; křesťanství však nevyložíme germánským feudalismem, ježto je historicky prvotnější. Anebo vykládat holandský individualismus malířský jenom občanským kapitalismem znamená přehlédnout podstatné antecedens tohoto občanského ducha v bojích Nizozemí o svobodu, jež byly vedeny převážně z pohnutek „ideologických“, a byly tak svobodným činem. Podobné historické námitky bylo by dlužno klásti za každým krokem. Obecně však je nutno Hausensteinovi namítnouti toto: „Ekonomická struktura“ společnosti fakticky není základnou ostatních forem kultury; je ovšem jedním faktorem kultury, a jak nás historie učí, faktorem korelativním s ostatními projevy kulturními, ale o nějaké další souvislosti mluvit nelze. Neboť ekonomické poměry nejsou dány s nějakou

---

<sup>80</sup> Dr. Wilhelm Hausenstein: *Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten und Völker*. 700 vyobrazení. Mnichov 1913, R. Piper. Str. 673. (Nahý člověk v umění všech dob a národů. *Pozn. red.*)

přírodní nutností, nemění se samy ze sebe s jakousi mechanickou fatalitou, nýbrž podle iniciativy člověka, podle jeho nároků, možností, techniky a zdatnosti, pod nátlakem jeho podnikání a energie. Jsou-li tedy ekonomické poměry dílem člověka, jak mohly by pak býti zdrojem umění, jež je stejně tak dílem člověka? „Ekonomická struktura“ je spíše produktem než producentem kultury; a tvrdí-li Hausenstein ve shodě s marxismem, že je zdrojem ostatních sociálních projevů, ježto v ní se vyjadřuje nejprvotněji boj o holou existenci, zapomíná (což je opět ve smyslu historického materialismu), že lidská existence není jen hmotná, nýbrž i duchová a kulturní. Úhrnem není možno luštití problém umění tezí méně uspokojivou, než je socialistická doktrína. Sám Hausenstein tvrdí, že umění vzniká tam, kde část energie je vymaněna z boje o elementární předpoklady života a uvolněna ke zvýšení existenčního citu. Umění pozůstává tedy v osvobození se z boje ekonomického; nepodléhá-li tedy zákonu ekonomickému, musí mít svůj vlastní zákon, svou podstatnou autonomii. Ale o té nám Hausenstein nepovídá; neboť kdyby si čistě položil problém samostatnosti umění, jenž mu takto proklouzl, musil by dospěti k závěrům neslučitelným s dogmatickou bází historického materialismu.

Hausensteinova kniha není vlastně estetikou, neboť nediskutuje filozoficky o těchto otázkách, nýbrž kladouc svou teorii jako prostě platnou, aplikuje ji na kulturní dějiny umění. A sice výstavba dějin provedena je tu v dvoučlenném rytmu podle Saint-Simona. Saint-Simon vidí v dějinách stálé střídání periody „organické“, to jest pozitivní, kolektivní sociální organizace, a periody „kritické“, individualistické, jež znamená rozklad a uvolnění pevného řádu společnosti: prvním periodám odpovídá dle Hausensteina vždy umění syntetické, slohové, patetické, abstraktní a dekorativní, druhým umění individualistické či naturalistické. Toto rozdělení není ovšem zcela nesprávné; nalézáme je i u Verworna (jakožto dělení na umění ideoplastické a fyzioplastické) a Worringera (jenž liší umění abstraktní a naturalistické). V každém případě však je takové rytmování dějin jistým simplismem. Skutečně nelze tvrditi, že například klanové zřízení severoamerických indiánů

by bylo v ohledu organizačním pevnější a „organičtější“ než třeba španělský stát z počátku novověku, feudální, monarchický a náboženský; a přece umění indiánů je abstraktní, syntetické a dekorativní, kdežto španělské katolické umění se vyznačovalo skoro vždy trýznivým realismem. Podobně bylo by možno vršiti příklady, jež by dokazovaly, že dějiny nedají se jen tak upravit na automatický a nutný sled rytmů; ježto dějiny umění, jako dějiny vůbec, jsou především dějinami lidských činů, nemůžeme v nich spatřovati jakési rytmy předem předepsané lidským iniciativám. Posléze je dlužno učiniti výtku samotné látce knihy Hausensteinovy. Nahý člověk v umění není zrovna nejlepším námětem ku provedení sociologie stylu. Při malování nebo tesání aktu dostavuje se mnohdy, a to velice přirozeně, větší realismus, než jaký je vlastní čistému slohu třeba architektur nebo ornamentiky téhož umění. Nelze se zbaviti dojmu, že téma knihy je voleno nikoliv autorem, nýbrž nakladatelem za účelem senzace.

Nutno tedy říci, že Hausensteinova kniha není zrovna šťastným a kloudným přispěním k úkolům sociologické estetiky. To však nemělo by nás zbaviti důvěry v možnost sociální estetiky, jež doposud vykazuje ovšem lepší úkoly než pokusy o rozluštění jich.

*Volné směry, duben*



## Výstava Jakuba Obrovského

Je možno více způsoby pozorovati malířské dílo J. Obrovského; ale žádným z těchto způsobů nedovedl bych dojít k jinému rezultátu než k jistému stručnému slovu z ateliérového jazyka, které lze přeložit do řeči obecnstva slovy: jak se vám líbí? Vám se líbí toto množství kypřících nudit; máte potěšení z těchto sladkých, a přece dosti křiklavých barev; shledáváte domácími a milými ty pestré slovácké šátky všude roztahané v obrazech Obrovského: pak rozumíte dokonale těmito obražům, neboť Obrovský nic více nechtěl. Dr. Harlas v reklamním úvodu ke katalogu praví trefně, že tu jde především o to, co blaží, co rozradostní duši, co polahodí zraku a polaská srdce naše. Ano, ale právě laskání srdce našeho může být velmi různé; bývají laskání srdce našeho, jež jsou hříchem na srdci našem, neboť je snižují a kalí v něm „inteligenci citu“, z níž žije umění.

Říkává se někdy, že J. Obrovský pokračuje v tradici Josefa Mánesa; to je trochu hřích proti Josefu Mánesovi; spíše je to tradice nahot Švabinského a z Jos. Mánesa je tu jen bráno, jako je tu bráno z impresionistů. Ovšem mezi Švabinským a Obrovským je značný rozdíl stupně: Švabinský je diskrétnější v prostředcích, elegantnější, umírněnější. Obrovský přiřazuje se sice vývojově a druhově k umění, které u nás označují jména Švabinský, Nechleba, v sochařství Štursa (například svou Messalinou); je to umění, které mnoho spoléhá na kvality jako smyslnost, životnost, teplota apod. Ale není pochyby, že Obrovský je proti oněm hrubší v cítění, i když ne méně obratný v technice; tato klesá teprve u dalších členů řady, kde již nenalzáme mistrovského brevetu<sup>81</sup>, jenž charakterizuje umělce výše jmenované.

Obrazy Obrovského nejsou impresionistické; ne snad samostatně vůči impresionismu, ale tak eklektické, že impresionismus hraje zde roli stejně podřadnou jako onde „staromistrovská“ hnědá, – hlavní věc

---

<sup>81</sup> Diplom. Pozn. red.

je vždy akt, plastický až k dotýkání, měkký, sádelnatý, co nejvíce „přirozený“. Barevný element zastupují pestré šátky, velmi mnoho šátků všech barev sestavených tak, že člověk, který barvy cítí a nejen vidí, by tím byl přímo utýrán; kterémužto užívání barev se u nás říká kolorismus. Jinak upomínky na galerie, na Jos. Mánesa, na některé z impresionistů; tento druh umění má vždy náramně složitou historii, jež počíná někde v renesanci nebo u Rembrandta, přijímá do sebe laxnosti a efekty všech dob, až konečně, aby „kič“ byl dovršen, přibere něco módního, barevnost, sluneční světlo, kus akademického plenéru – plus *cela change, plus c'est la mème chose*<sup>82</sup>.

Ještě bych se dotkl jedné věci dosti trapné: Pisatel úvodu ke katalogu dává hodně zřetelně najevo, že by Moderní galerie měla koupit předražený obraz Cikánská madona. Že Moderní galerie kupuje všelijaké věci, je známo; ale dělati na ni nátlak takovýmto způsobem je přece jen mírně řečeno nemístné.

*Lumír 24. 4.*

---

<sup>82</sup> Čím víc změn, tím víc je to totéž. *Pozn. red.*

# Henri Bergson:

## Das Lachen

Bergsonův Rire, jenž vyšel už roku 1900, byl u nás dosti často citován a jmenován; přesto u příležitosti německého vydání lze se o něm zmíniti znovu jako o příjemné a cenné knížce, která je tím zajímavější pro poznání Bergsona, že pohybuje se na poli podstatně jiném než ostatní jeho práce a přitom cele ve směru hlavní linie jeho myšlení.

Podle tohoto estetického spisku, jen co je lidské, může býti komické, a jen co se nás dotýká povrchně, co nevzrušuje naše city, co se obrací pouze k intelektu a ne k srdci, může vzbuditi smích; konečně smích může vzniknouti jen ve společnosti, jen máme-li ohlas: „náš smích je vždy smíchem skupiny“, má praktickou, sociální funkci. A sice komické je vždy to, co je nepružné a mechanické, když je třeba ohebnosti a čilosti; co je automatické, roztržité a dřevěné tam, kde je třeba napětí a pružnosti. Život potřebuje vždy napětí a hybnosti; každé strnutí je tu podezřelé a stává se výstředností, a proto společnost ohražuje se proti němu smíchem, který je tady sociálním gestem a slouží užitečnému cíli. Smích je jakýsi trest za zmechaničtění, roztržitost, neelastičnost; komická je kůra zautomatizování, nehybnosti a neživosti na živoucím člověku. Toto základní téma komičnosti ukazuje Bergson na všem, čemu se smějeme: na všech grimasách charakteru, na všech kichotériích a pedantériích; komika vzniká, kde je přirozenost zatlačena umělostí nebo kde se naše pozornost obrací k fyzické stránce člověka, ač jedná se o duševní stránku, kde forma a litera šikanuje ducha, kde osoba se nám ukazuje jako věc, kde konání a události probíhají jako mechanismus, kde místo činů pozorujeme jen gesta, krátce kde život je mechanizován, kde je individuálně nebo kolektivně nedokonalý a potřebuje korektury. Zcela podobný trik objevuje Bergson v komice slovní, ve vtipu: zde absurdní myšlenka je oděna obecně běžnou frází, jinde metafora je pojata doslovně, opět jinde myšlenka je transponována do jiné tóniny

atd. Slovem: „Neohebnost, stereotypnost, mechaničnost proti pružnosti, neustálé změně a živosti, roztržitost v protivě k napětí, krátce automatismus v protivě k vědomé činnosti, to jest to, co je smíchem podtrhováno a koneckonců i korigováno.“

Bergsonovo pojetí komičnosti není ovšem tak nesrovnatelné s pojetím obvyklým, jak by se mohlo zdát. Komično bývá definováno jako to, co je ilogické (Hartmann), co je zvrácené a nad čím cítíme převahu (Groos), co obsahuje rozpor, co nejprve budí očekávání, a pak ukáže nicotnost svých nároků (Lipps, Cohn), atd. Bergson specifikuje tuto převahu jako převahu života nad automatismem, tuto nicotnost jako nicotnost mechaničnosti proti tvořivému životu. Tato specifikace je znamenitá pro velmi četné případy, jaké Bergson hojně a s dobrým humorem uvádí. Avšak jindy je to mechanismus, co směje se životu, jindy automatismus, sešňěrovanost, průměrnost se vysmívá novotě a pružnosti, a opět jindy automat Homais koriguje smíchem automat Quijota. Smích má krutou relativnost, která se vymyká jednoduché definici. Je veliký rozdíl mezi smíchem romantickým a smíchem lidské platitudy<sup>83</sup>, mezi smíchem převahy a smíchem majority, a tak donekonečna. Sám Bergson praví, že smích nemůže být absolutně spravedlivý; ve skutečnosti smích je zcela relativní a není jen otázkou, čemu se kdo směje, nýbrž i kdo se čemu směje. Tím, že se Bergson omezil ve svém pojednání na humor jakožto hru, jako komedii, vybral si jen určitý typ z relativity smíchu; není pochyby, že na tento typ lze dosti snadno užítí jeho koncepce komiky, a zde najde se u Bergsona mnoho pěkných poznámek a neobyčejné literární bystrosti.

Svou teorii komiky připojuje Bergson ve své knížce ke krátce narýsované teorii umění vůbec. Umění podle něho zvedá závoje, jež jsou mezi námi a skutečností: závoje utkané ze zvyků, účelů, konvencí a generalizací, které nám zastírají individualitu a život věcí, ba i vlastní život našeho nitra; neboť „nevidíme věci samy, nýbrž čteme obyčejně jen etikety na nich nalepené“. „Avšak čas od času stvořuje příroda ja-

---

<sup>83</sup> Banalita, jalovost. Pozn. red.

koby z roztržitosti duše, které stojí volněji proti životu. Výtvarný umělec aspoň na okamžik uvolní naše představy forem a barev od předsudků, které se vsunuly mezi naše vnímání a skutečnost. Tak uskuteční nejvyšší vůli umění, jež pozůstává zde ve zjevení přírody.“ A podobně v jiných uměních. „Umění nemá jiného cíle než zatlačit prakticky užitékové symboly, konvenční sociální generalizace, zkrátka vše to, co nám zastírá skutečnost; místo toho chce nám ukázat sám obličej skutečnosti.“ Toto pojetí není nepodobné třeba Schellingově nebo Schopenhauerově teorii umění. Avšak umění je především to, co nám historie a přítomnost jako umění ukazuje: jsou to neomezeně různé slohy, různé formy a soustavy forem, různé zákony a pravidelnosti v nich ztělesněné. Jsou všechny tyto tak nesmírně různé výtvary zjevením jedné skutečnosti? Nebo některé více a jiné, horší, málo? Nebo přibližují se skutečnosti stále více, až jí jednou dosáhnou? To vše je zcela absurdní; místo aby bylo kopií nebo zjevením skutečnosti, je umění lidskou konvencí, tak jako konvencí je právo nebo náboženství; není uloženo ve skutečnosti, vyňato z věcí, nalezeno v přírodě, nýbrž je něčím zcela novým, je invencí a opravdu tvořením; spočívá v řádu touhy, a nikoliv v řádu bytí, jež stačí jen odhaliti. Intuicionismus, říká se, je estetickou orientací ducha; nicméně je zvláštní, jak snadno při této orientaci lze ztratiti z očí umění, jak skutečně a životně je, a nahraditi je koncepcí koneckonců zcela akademickou.

*Přehled 15. 5.*

## 46. výstava členská

### Spolku výtvarných umělců Mánes

Je už při dnešních poměrech přirozeným osudem uměleckých spolků neexkluzivních, že jejich výstavy hlasitě vyslovují divergenci, nejednotnost, neklid produktivního stavu dneška. Impresionismus zůstal dnes skoro obecně vyhrazen umělcům malého výtvarného napětí; po smrti Slavíčkově a Jiránkově není u nás nikoho, kdo by dovedl uchránit umění impresionistické především před všedností. Je to sice jen náhoda, že na přítomné výstavě Mánesa jsou vystaveny dvě staré dobré krajiny Monetovy, neimpresionistické obrazy Signacovy a poimpresionismus Vuillardův a Bonnardův; ale tato náhoda stačí, aby bylo velice zjevno, čím impresionismus původně byl a čím se posléze u nás stal; tato nezadržitelně klesající linie od iniciátorů čili „revolucionářů“ k umírněným žákům, uchovávačům, slovem ke „škole“, je předůležitým poznatkem pro filozofii umění vůbec.

Druhou vrstvu tvoří na této výstavě malíři jako K. Myslbek, Nechleba, Masaryk, Boettinger; malíři, kteří přišli vlastně už po impresionismu, nicméně však znamenají starší stadium umění tradované akademiemi, od něhož chtěl být právě impresionismus osvobozením. I to je častý rys vývoje umění, že mezi dva progresivní pohyby, mezi dokončování staršího a počínání nového vkládá se pohyb regresivní; buď přímo návrat do „lepší“ minulosti, jako třeba u Francouze E. Bernarda, jenž je rovněž na výstavě zastoupen, nebo eklektický realismus; ovšem slovo „realismus“ je neobyčejně nepřesné, ježto každé umění je po svém realistické a ježto „realismus“ výše naznačený není nějakým mimořádně důvěrným poměrem k „realitě“, nýbrž zvláštním a velmi složitým útvarem školení, navazování, techničnosti a konvence.

Konečně třetí vrstvu tvoří pokusy, jež spadají už do dráhy nového umění. Zde není možna povšechnější charakteristika. Mohu uvést jen akvarely V. Špály, šťastné a živé obrázky, dále malou a jemnou krajinu

Zrzavého a konečně obrazy a plakát O. Koníčka, jenž (stejně jako v plastic J. Horejc) ocitá se v nebezpečí formové schematičnosti, primitivnosti a odtud i chudoby.

Avšak prosakování moderny do přítomného výtvarného života děje se ještě v jiném smyslu; a sice ukazuje se to v přeměnách, nejistotách a pokusech, které prodělávají umělci už do jisté míry hotoví a v určitém smyslu ohodnocení. Mním tím na této výstavě sochaře Štursu a malíře Nechlebu. Onen vystavuje řadu plastik, které nepřidávají k jeho staršímu dílu než ležérnost a pak rostoucí pohotovost portrétové realistiky, čímž obojím blížíme se povážlivě tomu, čemu Němci říkají *Machwerk*; ale vedle těchto plastik, a rovněž vedle nešťastného reliéfu *Poutník*, na jehož ostře sekaných tvarech leží cosi jako grimasa moderny, vystavuje Štursa sochu *Odpočívající tanečnice*, která by pro něj mohla býti plodným východiskem dobré cesty ve směru přítomného vývoje umění. Zde, byť ne ještě zcela čistě a důsledně, modelace přestává být měkkým vyhmataváním povrchu a stává se spíše uchopováním formy, pěkně rozváděné v hladkých kulovitých segmentech. Neboť forma nikdy netkví na povrchu, nýbrž ve stavbě; povrch lidského těla, jeho vibrace, jeho pohyby, to vše jest jako volný šat zastírající holou formu; a tato holá, jakoby obnažená forma je jeden z předních interesů nového sochařství. Štursova *Tanečnice* je svědectvím tohoto zájmu a právě jím rozhodně předčí Štursovu produkci posledních let.

Rovněž Nechleba zdá se býti zvyklán ve své rembrandtovské manýře, která z něho slibovala učiniti ne sice českého Rembrandta, nýbrž spíše něco jako českého Lenbacha nebo Kaulbacha s odečtením jich světské elegance. Nyní už (například v č. 78) experimentuje s *Daumierem* a na vlastním portrétě (č. 76) zdá se dokonce prokmitati něco jako vliv cézannovské plošnosti, ovšem hrubě porušené dioramatickou téměř modelací paže. Zde musel by jíti mnohem dále a zřící se mnohé efektnosti, aby došel nějaké ucelenosti; že by pak stál na něčem principiálně cennějším, než jsou obrazy s hrubými efekty špachtlové malby, s patinou laku a rutinou *clair-obscuru*, s okázalostí štětcového „rukopisu“ atd., zdá se předem pravděpodobno.

Mezi grafickými listy dlužno uvést výrazné, trochu barokní dřevoryty Brunnerovy a některé skici Štursovy rodinového ražení. Listy Švabinského, Šimona a Vondrouše podržují svůj obvyklý charakter. Mařatkovy mostní reliéfy ukazují lyrického a málo koncizního umělce, jehož jisté půvabnosti se poněkud nedostává čistoty a přísnější klasicity. Španiel je lepší v podobiznách, kde daří se mu věcná a střízlivá charakteristika, než v soškách, jež příliš připomínají řezbářskou a jaksi malichernou práci. – Cenným oddílem výstavy je výstavka francouzského umění, v níž jmenovaní již starší mistři rozhodně předčí umělce modernější.

*Lumír 29. 5.*



## **A. Mamelet: Le Relativisme philosophique chez Georg Simmel**

Kniha Mameletova je dobrým a přehledným úvodem do díla berlínského filozofa G. Simmela; úvodem pro toho, kdo není blíže orientován ve filozofii Simmelově, a cenným doplňkem pro toho, kdo Simmela studoval, ale nemohl sledovat celého rozvinutí jeho „relativismu“ v etice, filozofii hodnot, sociologii, estetice a filozofii náboženství. Mamelet stručně označuje filozofii Simmelovu jako syntézu formalismu Kantova s moderním evolucionismem a pragmatismem nebo jako pohyb myšlení od kriticismu k metafyzice duše a tvořivého života, blížící se k bergsonismu. Hlavní zajímavost knihy Mameletovy však spočívá v podrobném interpretování hlavních myšlenek Simmelových v etice, teorii ekonomických hodnot, teorii poznání vůbec a historického zvláště, sociologii, estetice, filozofii náboženství a metafyzice; jasná a věrná interpretace některé filozofie je už ostatně sama filozofickým dílem; v tom ohledu zasluhuje Mamelet plného uznání.

Relativismus Simmelův bylo by možno vyčerpati jen řadou speciálních úvah; zde lze nanejvýše podati několik bodů jeho teorie poznání, která sice není středem interese Simmelova, ale k níž lze vztáhnouti ostatní výsledky jeho myšlení. Simmel zde vychází zřejmě od kantismu. Žádný obsah nelze žíti než pod určitou formou, kterou mu ukládá „synтетická funkce“ naší duše; tyto formy jsou a priori našeho poznání, kategorie, regulativní principy, nebo jak ještě lze je jmenovati. Simmel přejímá tento formalismus, ale zároveň dává mu veškeru pružnost relativismu; přejímá apriorismus, ale smiřuje jej s psychologismem moderních empiriků: v tom je jeho originalita a to také vysvětluje plodnost jeho principů; jen tak mohlo se mu zdařiti uvésti na jednu úroveň a v jeden kontext obory tak disparátní, jako jsou sociologie a ekonomie na jedné a etika, estetika, filozofie dějin na druhé straně. Jeho relativismus je především (smím-li tak říci) umění uvésti v souhru, v sou-

činnost, v živou relačnost dva póly soudobého filozofického myšlení: logický apriorismus a pragmatický genetismus. Simmel tedy přijímá, že existují apriorní podmínky myšlení, ale nikoliv jako pevné a hotové formy a nehybné kategorie; daleko spíše jsou to pohyblivé funkce aktivně působící v plynulém proudu duševního života; jsou to dynamické tendence, jež v bezprostřední skutečnosti nemají nic pojmového a určeného, nebo empirické syntézy, které zvykem staly se nevědomé a fungují jako a priori; jsou to zkrátka orientace duchové spontánnosti, jež ovládají a formují naši zkušenost, ale samy jsou výsledkem dlouhé geneze psychologické, vynořující se z proudu života jako vůdcové k činnosti, jako heuristické principy. Tak kategorie jsou vráceny životu; místo aby jako u Kanta byly neodvislými, definitivně určenými formami myšlení, vstupují zde v korelační vztah se smyslnou zkušeností: formují ji, ale samy jsou jí postupně určovány, jsouce koneckonců odvislé od ostatních životních sil. Tak vyslovuje se tu hlavní princip relativismu: souvztažnost a činná reciprocita formy a obsahu; všechny formy, ať poznávací, etické nebo sociální, jsou základem všeho poznávání a konání, ale samy jsou progresivním dílem života. Duševní život je diallela čili regressus in infinitum; je kontinuálním procesem poznávání světa, nikde nekončícím. Ale zároveň duševní život pohybuje se ve směru tendence systematizační; poznání hledí se opřít samo o sebe, podepřít jeden poznatek o druhý a tak dále, až je celý kruh uzavřen; čili pohybuje se v bludném kruhu. Avšak tyto dva pohyby jsou k sobě korelativní; to, co postupuje donekonečna, je formální proces poznávání obsahů, a co se hledí uzavřít v kruh, jsou jeho obsahy, jež jsou právě formovány oním procesem; pak je samozřejmo, že tyto dva pohyby nutně náležejí k sobě a tvoří hybnou korelaci. Pak poznávání nelze charakterizovati ani čistou objektivitou realismu, ani čistou subjektivitou idealismu, nýbrž jako život, jako intelektuální činnost dynamicky fungující; stejně tak nelze mluvit o čistém a priori a čisté smyslnosti, nýbrž jen o jejich aktivním a životním souvztahu.

Tento relativismus, či spíše korelativismus formy a obsahu provádí Simmel v etice, sociologii atd.; avšak co činí jeho filozofii zvláště plod-

nou a zajímavou, jest to, že jeho realitivismus není systémem, jež jenom potvrzuje v etice, estetice atd., nýbrž heuristikou, která ho vede k bohatství nových poznatků; i v tom ohledu snaží se Mameletova kniha vystihnouti pružnost Simmelovy filozofie.

Avšak nejenom pružnost a konciliantnost je výhodou tohoto relativismu, nýbrž i jeho upřímnost. Simmel charakterizuje myšlení jako regressus in infinitum a bludný kruh zároveň; a jeho myšlení samo je vskutku diallelou a kruhem. Je především kruhem; neboť každá filozofie chce řešiti lidský život ve všech jeho projevech a Simmel koneckonců řeší tyto projevy životem samotným. A za druhé je diallelou; naivní realismus zakládá poznání na zkušenosti; kriticismus a idealismus zakládá zkušenost na kategoriích; Simmelův relativismus konečně, stejně jako Schillerův humanismus a Jamesův nebo Deweyův pragmatismus, zakládá kategorie na životě. Je tedy život posledním a dále neredukovatelným faktem? Nebo lze jíti dále za něj – in infinitum? Anebo aby byl učiněn konec regresi, má si myšlení položití základ (Grundlegung) samo v sobě, jako u logických idealistů, jako třeba u Cohena?

Ale zde má Simmel patrně pravdu: že každá filozofie, jež směřuje ke konkrétní skutečnosti, musí být regressus nebo spíše progressus in infinitum; a na této nekonečné dráze je vskutku snazší vynalézt nová progresivní řešení než vyvrátiti relativismus v jeho moderních i starých formách.

*Přehled 26. 6.*

**1915**

## Ervín Taussig

MUDr. Ervín Taussig zemřel v prvním měsíci války úplavicí na severním bojišti ve věku 27 let; pohřben jest na hřbitově v Nisku v Haliči. Jeho veřejná literární činnost je krajně rozptýlená: lyrika, studie, kritiky a jeden akt dramatu, práce publikované vesměs v posledních letech v Rozvoji, Českožidovském kalendáři, Přehledu, Scéně, jejímž spoluredaktorem byl, Volných směrech, Lidových novinách a po jeho smrti v Lumíru. Jeho rukopisná pozůstalost je tříšť: nesčetné počátky, náběhy a varianty, nedokončené básně, pasáže mnoha povídek, listy z dramatu Na lodi Uran a množství literárních úvah – vše přervané a změtené, jen hromada trosek a zároveň poslední svědectví podivně pilné, neklidné a napjaté práce mladého zesnulého.

Nyní, když ustal bystrý životní proud, jenž přinášel všechny ty rozptýlené listy, je možno ještě užasnouti nad energií jeho myšlenkové práce; nemírnost, svévole, okázalost a dobrodružná láska k umění jsou tu ještě čitelný v křížujících se rysech; ale tehdy to byly pohyblivé rysy příkré a chytré tváře. Je tomu rok, kdy seděl právě u tohoto stolu v této vesnici u Brna několik dní před mobilizačním týdnem, v červencové neděli, kterou vylíčil St. K. Neumann v básni In memoriam E. T. Tehdy si Taussig připjal jako kytku jméno „českého futuristy“, jež mu bylo odněkud hozeno; v té chvíli se rodily plány a záměry, neboť šlo o boj za mladé české výtvarnictví bezmála proti všem. Heslem bylo ovšem umění; ale v ústech Taussigových neznělo nijak jemně a harmonicky; pro něj to bylo slovo bojovné, veselé a silné, slibující vzruch a vášnivě osobní napětí. Nemám potuchy, co by mohl znamenat spisovatel Taussig pro umění; tuším však, co znamenalo umění pro něj. Zdá se, že v něm objevil stránku, pro kterou býváme slepí. Umění je alespoň v jistých význačných případech násilné a kruté; v něm je ztajeno cosi jako svévole, bezohlednost nebo nehumánnost. Kdo zásadně žádá od umění vlastnosti zcela opačné, nenašel by asi na Taussigových básních záliby; vskutku jsou četbou nevlídnou a trýznivou a je nutno přenést se zpět do života básníkovy, aby bylo cítit, z jaké veselé a sebevědomé síly vznikly. Nemyslím tím, že by jeho osobní

život měl vysvětlovat nebo dokonce omlouvat jeho dílo; neboť ani jeho život není vysvětlitelný nebo omluvitelný ve své hrubé a nepokojné síle. Bylo zcela samozřejmé a správné, že Taussig byl bujný a robustní; je to náš nedostatek, nejsou-li nám jeho básně stejně přirozené a pochopitelné. Jsme povrchní čtenáři a hledáme v poezii slušnost samu; cítíme se oklamáni a uraženi, potká-li nás tu příkrý pohyb; přinejmenším voláme básníka k zodpovědnosti za to, že nás neokouzlil. V tomto případě se tedy básník nezabýval slušností, nýbrž násilím; za to již zaživa vyvolal celkem jen pohoršení, a proto období, na které se s takovou chutí chystal, bylo zlé a bojovné. Zatím však bylo mu jít do jiné války. Dnes, rok po jeho smrti, vycházejí opět jeho básně; nevěřím opravdu, že mu z nich vyrostou noví přátelé.

Zbývá tedy několik málo nás někdejších přátel, kterým bylo přáno blíže se účastnit jeho osobního života. O svých známých si pamatujeme zpravidla jen povšechnou charakteristiku; mé vzpomínky na Taussiga jsou podivně určité a nesmazatelné podobně jako dojmy z dětství a vím, že stejně je tomu u ostatních. Večery v Praze, kavárna, koupel v řece, nádraží; ohromná řada zubů v úsměvu, klobouk do očí, něco rytířského, kořistnického nebo světoběžného; muž zralý až do cynismu a mladý až do nezkrotnosti, silný, sebejistý a všemu rostlý; to vše jsou jen názvy, jen slova pro určité vzpomínky z několika chvil, o kterých ani nemohu vypravovat. Neumannova báseň věnovaná Taussigově památce vystihuje nejlépe energickou životnost jeho osoby.

Polou v sedle, na kterém provázel svou divizi do pole, koncipoval ještě velikou polemiku proti filištínům; v posledním hovoru s námi se potýkal s ideami a osobami, jež vytrvale nenáviděl; byl posedlý literaturou. Za nejhlubšího otřesu všech neústupně zůstal spisovatelem; on, jehož tvrdost zaplašovala krásu. A přece málo mohl odkázat největší lásce svého života, literatuře. Vše, co postavil a si zjednal, je něco bezútesnějšího než to, co zveme základy, přípravy nebo počátek nadějně dráhy: vše je jen fragment.

*Kalendář českožidovský 1915–1916*

## Výstava obrazů Viktora Barvitia (1834–1902)

S Pinkasem a Purkyněm ohlašuje Barvitiův novou epochu českého umění: vliv moderní Francie, uvolnění akademismu, počátek čistě malířského vývoje. Jenže vedle oněch dvou je Barvitiův spíše jen dokladem a ilustrací; vývojově padá na váhu jeho umění jen v několikaletém vzplanutí během jeho pobytu v Paříži – pak nastává ochabnutí, změlčení a konečně trvalé umlknutí. Zdá se být skoro osudovým znamením, že jenom v kontaktu s moderním vývojem dovedl se Barvitiův vzchopiti k tvoření, jež sice neznamenal mnoho nového, ale má aspoň u nás, v kontextu tehdejšího akademismu, jistý volnější výdech, jako by se aspoň skulinou otvírala okna: lze tu nalézt jisté přízvuky časného impresionismu, ve hnědé malbě se rozžehuje atmosférické barevné světlo – ale není tu čeho přeceniti. Fontainebleauská škola a Courbet měli vliv na mladého Barvitia, ale ke Courbetovi je tu daleko; zůstává tu příliš mnoho tehdejší německé intimnosti; vcelku se Barvitiův velmi málo lišil od průměru německé malby v padesátých letech minulého století. Jak málo ke kořeni šlo u Barvitia ono uvolnění, ukazuje se i z toho, že nás dnes vlastně zajímají jen jeho náčrty; obrazy provedené zapadají celkem zpět do konvenčnosti.

V dějinách uměleckého života v Čechách může mít Barvitiův zajištěné záslužné místo; k tomu dala mu příležitost alespoň jeho dlouholetá činnost v Rudolfinu. Ve vývoji českého umění samotného (lokálně českého, nikoliv národně českého) má jeho dílo jen význam plodného okamžiku; Barvitiův (vedle Pinkasa a Purkyně) ohlašuje vývojové možnosti, jež později byly splněny jen zčásti, – na škodu českého umění. Právě z tohoto vývojového zřetele je výstava Barvitiových nečetných děl poučná a významná.

*Lumír 25. 6.*

## **Dr. Jaroslav Hruban:**

### **Úvod do estetiky**

Autor chce, jak praví, podati náčrt veškerého estetického života. Ten ráz jeho práce skutečně má: jde spíše do šířky než k základům a tím ušetřuje sobě i čtenáři nejtěžší svízele moderní estetiky. Zároveň si autor klade za úkol položit obecné základy, na nichž lze budovati každému vlastní, individuální život estetický. Neboť estetické hodnocení je subjektivní, podmíněné individuálně a kolektivně. Proto estetika by měla budovati pro každého jednotlivce jeho osobní estetiku; prakticky dosahuje toho tím, že svědomitě přihlíží i k nejnepatrnějším projevům estetického života. (Autor nepraví, míní-li individuální estetikou studium jednotlivce nebo vykonávání výchovného vlivu estetického na jednotlivce. Psychologické položky autorovy jsou zcela povšechné, nikterak ne individuálně čili diferenciaciálně psychologické.)

Vedle subjektivních (proměnlivých) hodnot estetických jsou objektivní (konstantní) hodnoty. Objektivní hodnoty jsou ty, jež působí bezprostředně, bez ohledu na subjektivní stav naší mysli v okamžiku vnímání, estetickou zálibu, subjektivní pak ony, jež jsou podmíněny složitým procesem psychickým v nás. Objektivní hodnoty jsou například eurytmie, souměrnost, kontrast, stupňování, harmonie. (Složitost nebo jednoduchost psychických procesů jsou však tak relativní určení, že jich sotva lze užítí za kritérium subjektivnosti nebo objektivnosti.) – Vůči moderní estetice zaujímá autor stanovisko eklektické; bez další kritiky přijímá teorii vcítění, kontemplace, iluze atd. a snaží se nenarazit na zásadní rozpory mezi těmito názory.

Skokem přechází autor od obecné úvahy o estetických hodnotách k problému výrazu, tedy k jedné z otázek studia uměleckého tvoření. Jeho mínění je patrně zhuštěno ve větách: „Rozumíme uměleckým výrazem v užším smyslu všechny formy umělecké, které se vytvářejí na základě analogie se smyslově postřehnutými projevy života, popřípadě



ty, které podávají svými prostředky duševní život umělecky fixovanými dojmy smyslovými, v něž obměňuje onen život normální apercepce.“ „Dojmy zevnější přecházejí ve formy umělecké teprve tehdy, když se profiltrovaly osobností nanejvýš sympaticky rozechvělou vůči zmíněným jevům, osobností, která je jakýmsi mikrokosmem zbudovaným na těchže energiích jako zjevy, jichž se umělecky zmocňuje.“ Takovéto mnohomluvné a přitom neurčité definice jsou typické pro autorovo myšlení i pro jeho sloh.

Dalším skokem chápe se autor otázky vědeckých prvků v dojmu estetickém: tedy zcela speciální otázky z okruhu studia estetického dojmu. Výsledek je, „že teoretické (vědecké) hodnoty, ač samy nejsou pro nás vlastními hodnotami estetickými, nelze dnes šmahem vylučovati z dojmů estetických“. V nynější době vědeckého pozitivismu lze přijmouti možnost vývoje umění směrem k intenzivnějšímu pojetí životní reality. – Toto vědění, znalost historie, zkoumání o účelu umění, o umělci atd., to vše způsobilo, že okolo uměleckých děl vytvořil se tlum asociačních představ, jež znenáhla se přeměnily v hodnoty estetické. Ovšem musíme lišiti asociativní faktory, jež k dílu připojujeme, od hodnot, jež dílo samo podává.

To prý jsou nejčasovější problémy estetiky. V obor její náleží vše, co jakýkoli má vztah ku kvalitám estetickým. Estetika metodou genetikou stanoví historické počátky estetické záliby, oné neinteresanosti co do užití i co do poznání, provázené citem libosti, sleduje její vývoj, snaží se o výklad stavů tělesných a duševních při vnímání a tvorbě hodnot estetických a o určení jejich funkcí pro jedince a společnost. Vlastní definice estetična pak je: „Esteticky jsme činní, vzbuzují-li se v nás takové city, ať libé či nelibé, jichž obsahy představové volně probíhají tak, že ani snaha po poznání celku, buď vnímaného, buď představovaného, nebo jen jeho částí, ani po užití k jakémukoliv účelu řady jejich neporuší“ (str. 45).

Potom přechází spisovatel k estetickým kategoriím. Především krásno (v užším smyslu) založeno jest na příjemnu smyslovém. V něm lze hledati konstantní znaky estetické (harmonie, symetrie, kontrast

atd.); ovšem i ty podléhají modifikacím ze stanoviska celé bytosti vnímatelovy, i vývoji historickému. Jsou to fyziologicko-psychické konstanty. Hranice mezi krásnem a příjemnem je pohyblivá. Příjemnými lze nazvati všechny dojmy s výsledným přízvukem libosti, krásno vyžaduje k oněm dojmům příslušných duševních korelátů, jež způsobují ono intenzivní zaujetí celé bytosti, což jest podstatou estetického dojmu dokonalého. – Vedle smyslného krásna jest i krásno duchové. Přejchod ke krásnu duchovému možno spatřovati tam, kde estetické dojmy smyslové se podrobují v plném vědomí systematickému rozboru a kde skutečně i estetická záliba výhradně nebo převážně se zakládá na tomto rozboru. (Dle autora estetická záliba se zakládá na volném průběhu představ. Ale vědomý rozbor smyslových dojmů snad není takovým „volným průběhem představ“!)

Ostatní kategorie jsou poměrové (složené). Vyžadují složitější činnosti duševní, a proto vznikají později. Zde (o vznešenu, tragice, komice atd.) nepodává dílo nic nového. Zvláštní estetickou hodnotou je hodnota umění, jež tvoří vlastní svou a svézákonnou kategorii. (Kategorie „umění“ přece není souřadná s kategoriemi krásna, tragiky atd.!)

Úhrnem tedy „estetické hodnocení a tím i hodnoty jsou závisly na funkcích veškerého organismu tělesného a na funkcích duševních; pokud v těchto jsou zjevy konstantní, i v estetice jsou hodnoty konstantní, změny pak v životě duševním, ať individua či společnosti, působí změny estetického hodnocení. Konstanty vztahují se k onomu fyziologickému podkladu, k principu napodobení a snad i k formě, již zveme výrazem přirozeným; ostatní hodnoty proměnné k celému komplexu toho, co podmiňuje život duševní.“ („Konstanty“ autorovy nejsou ovšem nic jiného než „prvky Hostinského nebo Herbartovy „elementy krásna“.)

Další kapitoly lze krátce shrnouti. O umění: „Uměleckým dílem mohli bychom nazvati každý artefakt, jímž tvoří se hodnoty estetické; majíce však oprávněné zření i k původci díla i ku kvalitě různých hodnot estetických, označujeme za dílo umělecké pouze to, jež produkuje takové hodnoty, pro něž třeba jest na příslušném stupni kultury zvlášť-

ního nadání.“ – O vývoji smyslu estetického: Vznik estetických hodnot je nahodilý, snad praktický. Dospěvše jisté síly a čistoty, hodnoty tyto vynutily si zvláštní poměr člověka k sobě, především v oboru umění, a teprve potom i vůči přírodě. Teprve skrze umění dochází se schopnosti pojmání přírodu esteticky, resp. poznávati její estetické hodnoty. – O uměleckém tvoření: Zde jsou velmi různorodé činnosti, ale vždy jsou podmíněny specifickým nadáním umělcovým. – O díle klasickém: Klasičnost je definována především fyziologickými konstantami: „Každé dílo klasické znamená syntézu plně moderního (pro každou dobu) výrazu s estetickými hodnotami konstantními.“ – O estetické výchově: „Schopnost vnímati hodnoty estetické roste se stoupající možností představ asociativních.“ Postup estetické výchovy jest: nejprve buditi zájem pro estetické prvky, barvy, tóny atd. (patrně analogie s abecedou); později vkus sám sebou se individualizuje, a tu je dlužno vzděláním otvírati jednotlivci estetické hodnoty jemu vzdálenější, a konečně vypěstiti v něm schopnost pro vnímání všech hodnot estetických. – O estetické kultuře: Ukazuje se na kulturní vliv estetického nazírání, především v ohledu potlačení hrubé volní reakce a tím i sebeovládání. – Pokus o filozofii hodnot estetických: Autor naznačuje možnost filozofické soustavy založené na estetice a přihlížející k citu, tak jako racionalismus stavěl na rozumu. Filozofie může nalézt v estetice správnou cestu: hledání konstant proti tomu, co je proměnné; jako na konstantách estetických stojí estetika, může býti na konstantách teoretických postavena philosophia perennis<sup>84</sup>.

To asi jsou hlavní rysy Hrubanova Úvodu do estetiky; jest obtížno je zachytit a sestavit v myšlenkovou řadu. Kniha je totiž nesoustavná, ba bezplánovitá. Kapitola o estetické hodnotě, jež měla položiti základ celé knihy, tříští se v povrchní, a proto zbytečný historický přehled, v široké diskutování o uměleckém výrazu a o vědeckých prvcích v estetickém dojmu, tedy na speciální a částečné problémy disparátních okruhů otázek, až z ničeho nic, bez souvislosti s předchozím, bez důkazů a kritiky

---

<sup>84</sup> Věčná filozofie. Pozn. red.

vyplyne autorovi z pera povšechná charakteristika estetického dojmu. Taková roztěkanost a nemetodičnost je stěží omluvitelná v knize, která chce být (snad dokonce popularizačním) úvodem do estetiky.

Autor podává i přehled moderních názorů estetických; i jest žádati, aby je podal správně. Na str. 42 vykládá, že teorie vcítění je „teoretická sraženina všeho toho, co se vyvádalo o účelu umění“, že vcítění vzniká z asociací, z poznatků, které jsme získali o umělci, o umění a historii umění; a toto zcela falešné a nesmyslné mínění podsunuje Volkeltovi a Lippsovi, kteří s podivným výkladem Hrubanovým nemají nic společného. Na str. 21 píše: „Utitz a Ritoóková všímají si denního života a všeho zajímavého, co přináší pro estetiku.“ Vpravdě Utitz a Ritoóková všímají si věcí mnohem určitějších; než takto uváděti literaturu, je lépe nechati jí. Ani v sebezbežnějším přehledu moderní estetiky nemají chyběti autoři soustavných prací jako Cohn, Witasek, Cohen, Dessoir, Meumann (kterýmžto dvěma se spisovatel dokonce místy přibližuje). Slovem, též orientace po moderní estetické práci je tu nepřesná, a proto i bezúčelná.

Co se týče vlastních názorů autorových, není možno nenaraziti na základní nejasnosti, jež znemožňují diskusi.

1. Autor stále pracuje s pojmem estetických hodnot, ale zůstává nejasno, co jimi vlastně míní. Kapitola Estetické hodnoty jedná pêle-mêle o estetické recepci, uměleckém tvoření a uměleckých dílech. „Estetickou hodnotou“ zdá se tu býti jednou sám estetický požitek (umělecké dílo produkuje estetické hodnoty), jednou hodnocený předmět (vnímáme, nebo dokonce poznáváme estetické hodnoty; hodnota působí na naši mysl atd.), nebo konečně poměr subjektu k předmětu (lišení konstantních a proměnlivých hodnot). Tedy pojem hodnoty je zde zcela nekritický. 2. Za objektivní hodnoty pokládá Hruban ty, jež jsou založeny fyziologicko-psychicky, za subjektivní ty, jež jsou podmíněny jen psychicky. To je ovšem zcela nekriticky kladené pojetí objektivity. 3. Podle autora krása liší se od příjemnosti tím, že krásy se účastní celá psychická osobnost; tedy krásno v pravém slova smyslu je vždy podmíněno „složitým psychologickým procesem“, je tedy pokaždé subjek-

tivní hodnotou; pak ale nemá smyslu mluvit o objektivních hodnotách nebo konstantách. Dále spisovatel charakterizuje estetickou hodnotu neinteresaností; o něco dále opět praví, že krásno je založeno na smyslové příjemnosti. – To jest jen několik dokladů toho, jak velice ne-ujasněný je tento Úvod do estetiky. Psáti „úvod do estetiky“ není ovšem vděčný úkol; moderní estetika má k jakés takés naukové ujednocenosti dále než estetika kterékoliv dřívější doby. Tím silněji se klade požadavek, aby se pracovalo na ujasnění základních problémů; je potřebí jasně stanovených otázek, a ty právě v této nové české estetické publikaci především chybějí.

*Česká mysl 15. 9.*

**1916**

## Výstava českého uměleckého průmyslu

Už svým zevním rázem je tato výstava vcelku spíše improvizovaná než řízená odborným zřetelem; je to za daných poměrů pochopitelné a poskytuje se tím alespoň širší pohled na to, co se u nás uměleckým průmyslem rozumí. Ukazují se tu dva zcela různé náhledy na úkoly uměleckého průmyslu, nebo spíše dva různé kořeny soudobé umělecoprůmyslové činnosti. Jedním kořenem je zdobivá snaha, záliba v malých dekorativních předmětech, které mají svůj smysl samy pro sebe jakožto bibeloty nebo intimní kurióza, zkrátka předměty čistého luxu. Druhým kořenem je stylové řešení moderního interiéru, které se přirozeně rozšiřuje na všechny předměty bytových potřeb. Podle toho rozpadá se umělecký průmysl na této výstavě ve dvě veliké skupiny.

Do první skupiny včleňují se všechny vystavené dámské práce, jež zpravidla nevycházejí přímo z průmyslu, nýbrž z dekorativního malířství, z drobných nápadů zdoby a vykrášlování; dále řada bibliofilských grafik, práce v kůži, šperky atd. Z největší části jde tu o předměty toaletní, výšivky, krajky, batik a podobné; o práce, jichž měřítkem je větší nebo menší vkusnost a které zpravidla nejsou s to překonati odpor nepodcenitelného činitele: módy. To platí především o všech vystavených pokusech o „svéráz“. „Svéráz“ stěží může konkurovati s módou; móda je něco více než kousek přilepené výšivky, móda pracuje s celým zjevem ženy, a ne s dekorativními příštipky kteréhokoliv původu. Nemíním dotýkati se ženského toaletního umění; myslím jen, že by bylo daleko prospěšnější, kdyby ženské umění a kostýmní práce hleděly zvýšiti technickou i uměleckou úroveň módy, místo aby se stavěly na marný odpor proti ní. Tak jak se nyní průmysl dam a pro dámy pěstuje, je prakticky namnoze neprosaditelný a umělecky nedůsažný nebo nepůvodní. Vyjímám šperky dle návrhů F. Kysely jako příklad formálně původního a stylového řešení předmětů drobného luxu.

Dále do prvního typu uměleckého průmyslu náležejí některé vystavené keramiky (M. Johnové), smaltovaná skla Z. Braunerové, etažérové objekty J. Váchala, dekorativní perníky apod. V nejlepším případě (jako u Zd. Braunerové a Váchala) mají tato dílka cenu kuriozity, hravé kaprice a dekorativního nápadu; umístěny v interiéru jsou jen bibelotem a hračkou a mají svůj smysl pouze v bytě pojatém malebně a nearchitektonicky. Proto hledají spíše zajímavost než formu, spíše bizarerii než čistý sloh, spíše exotičnost nebo folklor než pravou a tvůrčí novost; jsou v moderním bytě tímtež, čím makartovské kytice, damascenky a šinoazérie v nestylovém bytě minulého století. Souditi o jejich hodnotě náleží milovníkům takových věcí; lze jen žádati, aby, když už v nich není hledáno myšlenkové řešení uměleckého průmyslu, zůstaly aspoň duchaplnými, vtipnými nápady a neupadaly ve formovou povrchnost a machu, která vyzírá jmenovitě z vystavených prací figurálních.

Zcela jiný je charakter uměleckého průmyslu založeného na celkovém řešení moderního bytu. Tento směr zastávají ovšem nejspíše architekti, u nás pak hlavně Artěl a mladší Pražské umělecké dílny, tyto však s malým zřením k drobnému uměleckému průmyslu. Artěl začal před lety svou činnost hračkami a bibeloty a teprve později zahájil směr architektonický, zprvu v intencích vídeňské školy (například vystavené vázy Janákovy), ale postupem času s rostoucí samostatností. Artěl i PUD vystavují zde nábytek a fotografie interiérů, ježto vskutku umělecký průmysl je od interiéru neodlučitelný.

Tento druhý směr předpokládá, že umělecký průmysl vyžaduje řešení stejně důsledně slohového a čistě formálního jako architektura nábytková. Proto je ve formě poměrně přísný, střídavý a velkorýsý tak jako moderní nábytek; proto zpracovává hlavně sklo a keramiku, materiál spíše tvarebný než malebný; proto konečně řeší drobné průmyslové umění v duchu monumentálním, spíše architektonickém než v běžném smyslu slova dekorativním. To platí o keramikách a sklech z Artělu, pokud je navrhovali Janák a Horejc, dále (přes menší formovou určitost) Rosipal a Stockar a konečně nejpočetněji a s největší tvarovou naléhavostí Vlastislav Hofman. Jeho keramiky (k nimž náležejí i lité



náhrobní vázy na válečné hroby) i jeho skla jsou drženy ve velikých formách, jichž hrubá tíha je zrušena a uvolněna energickým a prudkým, buď vláčně vlnivým, nebo ostře řezaným vedením obrysů a stěn; samostačitelnost intimního bibelotu je tu zcela nahrazena samostatností čisté a intenzivní formy. PUD vystavují jen dva kusy nábytku bohatého gočárovského tvaru a již dříve vystavené nábytky architektů Hofmana a Janáka; Artěl vystavuje nábytek Vl. Hofmana; řada fotografií interiérů Gočárových, Hofmanových a Stockarových se připojuje k architektonické části výstavy, ale nedoplňuje jí. Výstava interiérového umění zůstává požadavkem po této výstavě uměleckého průmyslu – tím spíše, že české bytové umění s uměleckým průmyslem k němu se těsně připojujícím přineslo si už z ciziny svůj úspěch. Úspěch v cizině je sice pěkná věc, ale lepší je pracovat doma na vytvoření životních podmínek pro naše umění. Proto není předčasno mluvit už nyní o potřebě soustavné a odborné výstavy českého moderního interiéru.

*Lumír 3. 3.*

## 47. výstava

### Spolku výtvarných umělců Mánes

Touto výstavou opouští Mánes svůj pavilon pod Kinského zahradou; pavilon stává se minulostí; i starý Mánes se stává minulostí. Lze si ještě dobře vyvolat doby, kdy v pavilonu střídaly se domácí i cizí výstavy v širé a živé souvislosti jediného společného vývoje. Byl to příliv impresionismu, secese a postimpresionismu; to, nač jsme se chodili dívat do pavilonu, byli lidé dnes mrtví, jako Slavíček a Jiránek, nebo z jakýchkoli příčin se vytrácející z výstavního života, jako Preisler, Hudeček, Mařatka; mimo pavilon, ale v příbuzném duchu působil Bílek. Tehdy pavilonem proudila vlna moderního vývoje; a přece bylo to domácí a našemu životu nezcizené umění. – Nicméně tento referát nemá být elegií nad starým Mánesem. Duchová přeměna, která se udála s naším tehdy vůdčím uměleckým spolkem, je zcela zřetelný a patrně i nutný fakt. Nynější Mánes, přesně vzato, není pokračování toho, co starý Mánes dělal, nýbrž pokračování toho, proti čemu se v podstatě obracel. Starý Mánes (tak jako různé Sezession v Německu) bojoval jednak proti školskému eklektismu akademií, relativně přísnému, a za druhé proti širšímu, mnohotvárnějšímu eklektismu populárních výstav, jako jsou v Paříži Beaux-arts nebo u nás Krasoumná jednota. Tato výrazná tendence zde nyní mizí; s odpočtením těch několika mladých, kteří ovšem neurčují ráz výstavy, by jmenovaní členové starého Mánesa zde působili přímo divoce a prononcovaně moderně.

Ale tento změněný ráz se zde vyjadřuje vsutku splendídně. Veliká kolekce děl Švabinského; padesát portrétů Vratislava Nechleby; mytologie H. Boettingera a Fr. Šimona – to činí z výstavy Mánesa skutečný salon. Díla Švabinského nijak neodchylují se od bezpečné a skvělé manýry, která je učinila slavnými; jako vždy jest i nyní dáti přednost diskrétním a nekolorovaným podobiznám a černým krajinkám před pracemi jinými. Šimonovi olej a lidské tělo příliš nesvědčí. Boettinger vedle

obrazů vystavuje karikatury umělců, vtipné a výstižné v charakteristice, ovšem bez zvláštního zájmu o grafickou stránku karikatury. V. Nechleba, když byl hledal šerosvit u Rembrandta a Daumiera, opouští nyní své zaujetí pro světlo a pracuje spíše pečlivou modelací, jaká se traduje na akademiích; ale ten druh modelace přirozeně dusí a otupuje barvu, což Nechleba hledí časem přemoci tím, že uhodí čistý barevný tón, bez další organizace barev. Přitom fyzický model a tělo jsou podány ne sice oduševněně, ale virtuózně, až k hmatatelnosti, která je ovšem jen předností podobizny, ne obrazového díla; je to vlastnost, která hovoří k zálibě nejširšího publika.

Z mladých je nejhojněji zastoupen Václav Špála, hlavně řadou akvarelů; jejich bujný a svěží ráz nepotřebuje zdůraznění; ale pod pestrou a čilou improvizací jich povrchu leží jako základní konstrukce barevná a tvarová soustava, jež je nejurčitějším příznakem nejmladšího umění. V. A. Hrska vzal si vzorem starší portréty Nechlebovy. Rud. Kremlička není zastoupen takovými portréty, jaké jinde prokázaly jeho zaujetí pro světlou a čistou malbu. J. Zrzavý ve svých uhlových kresbách, trochu opředěných prerafaelskou renesancí, ukazuje aspoň jednu stránku svého úsilí: kompoziční i lineární harmonizaci, pobožné zklidnění a diletantní něhu pojetí.

Zbývají mrtví, kterým věnuje tato výstava posmrtné soubory: padlý J. Prucha, impresionista nevyrovnaného a živého talentu, poněkud syrový a bryskní ve svých slavičkovských krajinách, ale časem dosahující vlastního a hlubšího ladění i pojetí krajiny; Karel Myslbek, duch vážný a nešťastný, jenž lopotně a tvrdě usiloval o veliký španělský realismus, jak byl interpretován hlavně Zuloagou, a jenž hnětl své velké figury jako nehybné, těžké sochy, zatopené kalným, neprůhledným šerem bez světla; konečně H. G. Masaryk, jehož posmrtná žeň je jenom tápání a pokusy, jež zůstaly bez dosahu.

V plastice vyniká ženský portrét Kafkův, na němž chví se něha přirozenosti a teploty, proti němu je Španiel ve svých bystách suchý a ve svých malých figurkách prázdný. Štursa tentokrát vystavuje nemnoho plastik, ve formě poněkud naduřelých, a jemu v četných sochách abun-

dancí masa a kyprou beztvárností se přibližuje Beneš. Zemřelý J. Formánek je zastoupen jen maličkostí. Z chudé expozice architektur lze uvést jen návrh na čínžák od J. Chochola a Vlastislava Hofmana kresby k hrobkám o hybných, plastických a monumentálních formách.

*Lumír 5. 5.*

## Stanislav Sucharda †

Svou předčasnou a nečekanou smrtí je Stanislav Sucharda, profesor Akademie a jeden z nejpopulárnějších sochařů českých, vyrván z plného pracovního rozpětí. Teprve přednedávnem bylo mu přáno postavit své největší sochařské dílo, pomník Palackého v Praze – pomník, o kterém svého času bylo hojně diskutováno, zda vyhovuje pojetím a podobou svému určení. Řekl bych, že zbytečně diskutováno; neboť monumentální památníky nezpodobují jen toho, komu jsou postaveny, nýbrž i dobu, která je postavila; a právě svou dobu představoval Sucharda výrazně a rozvitě. – Byl žákem Myslbekovým a zároveň hlavním (vedle Šalouna a jiných) představitelem jakési reakce proti plastickému klasicismu myslbekovské generace. Toto tradiční období moderní české plastiky mělo své veliké ctnosti a vedle nich ledacos, s čím se impulzivnější duch moderní nemohl srovnati. Byla tu ukázněná erudice, ideálnost draperií a postoje, statuární, klidné pojetí těla, jasná a střízlivá kompozice, zušlechtěný realismus v portrétu, konvenční a průhledné alegorie a vcelku hutný, epický klid, nebo snad v průměru, který se u veřejné plastiky vnucuje, – zdržlivé étos veřejného řečníka, jehož emfáze je ovládaná věcností a dokonalou vytríbeností. Proti tomu Sucharda je člověk jiné generace; od prvopočátku lyričtější, měkčí a vzrušenější, stupňuje stále silněji neklasické momenty sochařství: realismus, dekorativnost a patos. Jeho plastiky chtějí mnoho říci; proto mluví rozpoutaněji, naléhavěji, skoro divadelně; tělo se stává nositelem vzrušeného gesta, jež dramaticky symbolizuje nějaký citový nebo myšlenkový vzlet; přitom ovšem tělo ztrácí svou plastickou a formální samostačitelnost. Jednoduchá alegorie už nestačí pro složitý myšlenkový výraz, jenž je zamýšlen; proto monument nese celé dramatické, symbolické scény, tím méně kompozičně ovládnuté, čím vzrušenější. Draperie nepřiléhá k tělu, nýbrž ke gestu; roucho je letící rétorický pohyb, plasticky beztvářá, ale divadelně zúčastněná plna. Tělo je zanedbáno jako statuární individuum; proto sebenaturalističtější modelace nenaplní je

životem a nevytrhne je ze stínové existence živého obrazu. Heslem zdá se stupňování výrazu za každou cenu.

Nicméně, ačkoliv tyto znaky mají povšechně mnoho dobového, jsou u Suchardy z největší části podmíněny osobním temperamentem. Už jeho první myslbekovské plastiky vykazují měkkou modelaci, která se později stává vždy malířštější, nekonciznější a črtavější; jeho linie jsou vlnavé a neurčité; čistě sochařská jistota, která koncipuje jakoby přímo v kameni nebo kovu, se u něho sotva postihne. Odtud lze pochopiti i vágnost jeho kompozice, i rozplývavé kupení anatomických detailů v jeho modelování; konečně i jeho větší schopnost pro reliéf než pro plnou plastiku. Ale právě tato bezprostřední temperamentnost jeho práce ukazuje až příliš jasně, jaký životní oheň a vzlet přinášel Sucharda do svého umění. Bylo nutností vývoje, aby Myslbekova doba byla překročena směrem, jež razil Sucharda; na tom, že Myslbek byl daleko více a ryzeji sochař než ti, kdo přišli po něm, se vývoj zastaviti nemohl. Ale zrovna tak dnes mladší česká plastika nutně reaguje proti nedostatkům díla Suchardova; ale že nikdo v ní dosud nepředstihl umělecký zápal tohoto málo harmonického, ale vášnivého a intenzivního díla, budiž připomenuto ke cti zesnulého umělce.

*Lumír 19. 5.*

## Praha (1750–1850)

Umělecká část této výstavy přirozeně nabádá k sledování vývoje umění v Praze (neboť nelze ještě říci českého umění) v rozhraní jednoho století, od čistě barokních mistrů Palka, Maulbertsche a Grunda až po rodinu Mánesů, tedy až k počátkům moderního, intimního malířství českého. Není pochyby, že právě v těchto časových hranicích udál se veliký převrat veškerého umění; vskutku mezi lety 1750 a 1850 jest hledati data, od kterých bezprostředně pokračuje naše vlastní, moderní, zhruba řečeno občanská kultura. Ten převrat se objevuje i v akademickém umění, pokud zde je zastoupeno; ukazuje se v střízlivé, suché, málo vzletné a málo náročné malbě kolem 1800, která nebyla zrovna zkyprěna následujícím idealismem nazarénských, a teprve u Mánesů se prohřává novým ziskem občanského života: intimní citovostí. Tedy ten převrat tu je cititelný krok za krokem – ale ne jako jadrný vstup nového umění; je to dosti vyprahlá tvorba, omezená a pokojná: nové občanské ideály, hluboké vzruchy nové kulturní periody dály se ovšem jinde než u nás.

Jenom sporadicky vyjadřuje se tu nová doba bezohledněji. Byla to doba takzvaného empíru; doba, která se u nás myslí obyčejně jako maloměšťácky intimní, jako Biedermeierstil; přičemž se zapomíná, že umělecký ideál Perciera, Fontaina, Schinkela, navrhovatelů napoleonského nábytku atd., byl cokoliv spíše než idylicky omezený. A tak i na této výstavě se uprostřed empírových vykládaných komod s plochami barokně prohýbanými, uprostřed vyšíváných paravánů, sloupkových hodin a celého měšťanského blahobytu náhle ukáže „primátorský stůl“ ve své nahé, skoro paradoxní monumentalitě, krásný a smělý kus nábytku, jakési memento empíru. Tak se pod hladkými a upřímnými portréty třeba Kadlíkovými objeví miniatury nebo malé podobizny podivně zmučených, vskutku intenzivních, skoro mystických tváří tak naléhavě podaných, že si lze (přese vše) připomenout k zajímavému srovnání hlavy gotiků. Zde aspoň nepochybně vpadá do umění něco

nového, lidovější duch jinak pozorující, umlčený ve velikých epochách renesance a baroku. A právě tyto některé miniatury, lépe než akademické umění, ukazují druhý zisk nové epochy: příchod nového, dosud primitivního cítění, tak jako „primátorský stůl“ ukazuje příchod nové erudice.

Podobných nahodile sebraných nálezů je na této výstavě rozseto. Jsou to třeba reklamní litografie cirků (Miss Price na koni a jiné), tituly knih, listiny, ryté pohledy na Prahu, listy časem jímavě naivní, časem prononsovane moderní; v nich bylo by možno sledovati skrytý a hluboký vývoj umění; na nich bylo by možno dokumentovati vizuální chudobu naší moderní grafiky; ale nejlépe je všimnouti si jich, pokud se opět nerozptýlí, a vyčísti z nich, že minulost, na kterou tak rádi navazujeme, obsahovala v uměleckém ohledu mnohotnější napětí a živější prvky novodobého života, než jí ze svého vzdělaneckého a trochu sentimentálního stanoviska přisuzujeme.

*Lumír 19. 5.*



## **Dr. Václav Vilém Štech: O projevu výtvarnou formou**

Spis dr. Štecha, vyrostlý z disertační práce, řeší jeden z úkolů nově se ustavující „vědy o umění“, totiž roztřídění výtvarného umění na základě vývojového materiálu. Vychází z Hoernesovy charakteristiky paleolitického umění loveckého; vskutku nápadný úkaz, že nejstarší památky umění nejsou dětsky primitivní, nýbrž vykazují pronikavou realistickou životnost, a že teprve později, v neolitu, nabývá umění „primitivního“, dekorativního rázu, – úkaz, jež konstatují a hledí vysvětliti Hoernes, Grosse, Piette, Sergi, Verworn, Ballough a jiní z příčin rasových, fyziologických, sociálních atd., – tedy tento úkaz zaměstnává i dr. Štecha, jenž ho sice nijak nově nevysvětluje, ale zato jej zobecňuje a rozšiřuje na výtvarné umění všech dob. Tím přeměňuje vývojový fakt v pojem systematické klasifikace – podle mého mínění neprávem, ježto vývojové fakty jsou příliš složité a pohyblivé, než aby mohly prostě figurovati jako schémata třídění.

Dr. Štech vyvozuje z protivy umění paleolitického a neolitického dva „všeobecné principy uměleckého tvoření“. Prvotním principem je „tvoření individualizující“ nebo oživující, jež se „zmocňuje“ předmětu (a sice předmětů existenční touhy: ženy, zvířete – –) tím, že „subjekt proniká, nazírá všemi smysly“, vcití se do něho „bez jakýchkoliv představ (Verworn!), „vnímá objekt v celé jeho individuální rozmanitosti“; čili že při uměleckém vytváření hledí dodati tvaru co nejvíce života a individuálního výrazu, pohyblivé hry kloubů a masa a nenapodobitelného, neopakovatelného charakteru intenzivního osobního zážitku. Krátce individualizující umění je osobní projev silného zážitku vnímání a takřčeno úplné ztotožnění se s viděným předmětem. – Proti tomu abstrahující tvoření vyjímá jen některé rysy z dané původní mnohosti a vytváří z nich novou formu, již nezávislou na konkrétním popudu, zato závislou na psychofyziologické organizaci člověka, z níž plyne hlavně

rytmus, proporcionalita a symetrie, základní to principy abstraktního, ornamentálního, plošného nebo geometrického umění; zde dr. Štech drží se vcelku Schmarsowa. Dekorativní umění není již individuální, nýbrž sociální a slouží především kultu; je schopno státi se tradicí a kolektivním slohem a v tom smyslu je uměním mnohým, ne projevem výjimečné osobnosti. – Konečně „míšením prvků abstraktních a individualizujících“ vzniká umění idealizující, jakýsi kompromis mezi individuální oživeností a abstraktní obecností díla; zde „dílo je vyzdviženo v ideální sféru, zbaveno tíhy a náhodnosti hmoty, subjektivnosti dojmu na prospěch všeobecného výrazu“. – Tím trojím principem má býti roztříděno veškeré výtvarné umění. „Dějiny výtvarných umění nejsou než dějinami vzájemných vztahů a pronikání abstrakce a individualizace, jejich smíru v úhrnné celkové harmonii v dílech klasiků.“ Dr. Štech uvádí jen zběžně příklady individualizujícího umění: paleolit, křovácké kresby, sporadická díla v Egyptě a středověku, konečně Donatella a Rembrandta.

Dr. Štecha klasifikační pokus není zbrusu nový; už sto let hledí estetika pojmově ustáliti nesčetné různosti v poměru umění k zevní realitě, ať už starou dichotomií umění realistického a idealistického, nebo Hartmannovou řadou stupňů „konkrescence krásna“, nebo Volkeltovyými pěti páry stylových možností. Tato nová trichotomie není o nic uspokojivější než ostatní jednodušší nebo složitější způsoby třídění. Ježto umění nesestává z mnoha stejnorodých a rovnocenných exemplářů, nelze ho bez násilí třídit; například impresionismus zapadá dr. Štechovi do téže třídy jako třeba renesance, Michelangelo je mu umělec idealizující a Fragonard snad také atd.; takové třídění není ovšem zrovna světlem ve tmách. Snad ale dr. Štech nechce svou trichotomií postaviti třídní pojmy, nýbrž jakési prvky, jichž slučováním vznikají dějiny umění. Ovšem idealizace sama je už sloučenina, a tedy odpadá; abstrakce je prvek nebo „princip“ umění dekorativního a prokázati ji elementárně „v dílech klasiků“ dr. Štech opomíjí; celá jeho kniha je totiž psána pro individualizaci, jako by ji měla prakticky hájiti. Avšak dr. Štecha „individualizace“ nezdá se býti prvek nebo „princip“, nýbrž má patrně několikery význam, který by se neměl mísiti: 1. Individualizace,

jež „vnímá objekt v celé jeho rozmanitosti“, v níž jsou „správně akcentovány klouby“ atd., je prostě realismus franshalsovský, právě tak jako rembrandtovský. 2. Sporadická individualizace plastik egyptských nebo gotických neznamena asi zvláštní „princip tvoření“, nýbrž spíše vyšší nadání jednotlivce mezi řemeslnými kolegy cechu. Ale takové vyšší, nadřemeslné nadání se objevuje například v četných plastikách černošských, ve kterých není jinak stopy po „individualizaci“ ve smyslu naturalistického realismu. Vyšší umělecká individualita vdechuje i abstraktním formám individuální a nenapodobitelný život. 3. „Umění individualizující je soběstačnou činností výrazovou, jejíž pochopení závisí na míře účasti prožívajícího subjektu.“ K jeho pochopení je nutno „prožítí přímo vznik formy, zabývati se tedy výlučně jeho tvůrcem, míti na něm a na jeho díle zájem sobecký“. Takový zájem měl Winckelmann na Řecích a dr. Štech třeba na Rembrandtovi: záleží na amatérství. Plně individuálním dílem je pro mne to, které mne zasahuje a zaměstnává v mé vlastní individualitě. Individuálně ke mně mluví názorný výraz, fantazie, pojem nebo cokoli – podle mého poměru k věcem. Individuální je relativní. – To jsou ovšem tři velmi různé významy; první je starý známý, druhý je axiologický a třetí naprosto relativní. Jen s prvním významem lze tedy pojmově pracovat; to však je dosti skrovný výtěžek knihy, která chtěla podati nový názor na umění. Hodnota knihy je jinde: ve mnohých dobrých podrobnostech a ve vřelé kritice, která je věnována uměleckým dílům blízkým autorovu pojetí. To se v umělecké kritice stává často, že dobré pojetí jednoho umělce je nedobrým pojetím umění jako celku. Proto od kritiky k vědě je daleká cesta.

*Česká mysl 15. 6.*

**1917**

## **František Tučný: F. X. Šalda čili problém českého umění**

Není krutějšího osudu pro knihu náročnou a už předem zamýšlenou jako výboj, než setká-li se prostě s mlčením; ničím snadněji než holým nedbáním, nestanoviskem, nezájmem nezvrátí se takový, byť statečný čin v marně okázalé gesto či v papírový šíp. Nic vůbec není pohodlnější než nerozumět. Předem Tučného polemická knížka není už svým jazykem četbou lehce požitelnou. Za druhé je to právě dílo polemické, založené na sporu hodnot, na osobní víře, na kladech a záporech, jež jsou samozřejmy jen bojujícímu; hodnoty těžko je dokazovati, lze je jen hlásati, ukázati srdcím. A tu zrovna Tučný nutí se dokazovati, pracuje strašnou tíhou myšlenek, zápasí o dialektický výraz – vše marně řekl bych; jen místy prošlehne vášnivý, osobní tón, jenž přesvědčuje svou horoucností. Tu a tam kmitnou se jasné a vřelé myšlenky, mnohá znamenitá pravda proběhne stránkami, mnoho života prodere se silně a bez kázně k výrazu; ale celek je temný a trýznivý, zároveň přetížený a mnohomluvný.

Svou kritiku označuje Tučný podtitulem „problém českého umění“. To vskutku je směrnice jeho knížky: boj proti západnictví, za jehož představitele volí F. X. Šaldu; a ještě obecněji: boj proti všemu, co má býti překonáno, co má ustoupiti nové době v umění; boj proti subjektivismu a dekadenci, proti náboženské slabosti, proti všemu, co se odchyluje od činného života, od silného, životného a účinného umění. – A zároveň boj proti Šaldovi jakožto představiteli toho všeho záporného, co Tučný vyvrací svými klady. A tu stěží lze se ubrániti jistým výhradám: Odpovídá to opravdu – nepravím dílu, ale programu F. X. Šaldy, aby byl volen za typus všeho, co stojí proti životu jako nedostatek kladu, jako matnost, únik, vyžití, rozervanost? Není snad zrovna Šaldovou vlastností chápati se přehorlivě všeho, co slibuje mu vynést maximum kladu a životních hodnot? Nemluví dosti o životě, síle a životní

tvořivosti, neklade na to vše takový důraz, jako by chtěl předejít každé takové výtce? Tak například Tučnému ztělesňuje Šalda typ subjektivismu, života v sebe obráceného, vše v sobě a pro sebe požívajícího; protivou a postulátem je patrně život obrácený ven, v akci, v dynamiku účinků. Ale lze jen trochu si předefinovat smysl slova „subjektivismu“, aby bylo lze tvrdit, že Tučný jako filozof je velmi subjektivní a v sebe obrácený: že v sobě samém, v životě a krizích svého nitra má svůj vid světa; a že naopak Šalda je nebo hledí být co nejvíce objektivní: ven hledící, vše obzírající, v mnohém ohledu vnějškový. Nezáleží mi na hodnocení toho nebo onoho typu; chci jenom říci, že slova a definice lze převrátit, že názory a programy lze stavět i v protivy; že není ve světě něco špatného, co sluje subjektivismus a má být zavrženo; že nikdo konečně nemůže být „překonán“ tím, že je shledán subjektivistou nebo impresionistou nebo čímkoliv jiným.

Dosah Tučného knížky není tedy, dle tohoto náhledu, pevně a jasně určen pojmovými protivami, kterými Tučný odlišuje ideál Šaldův od svého ideálu; hlubší je neřečená, a přece bezeslovně patrná příčina těch protiv, které nutí mladého filozofa takto se odlišovat. Řekl bych: Tučný neliší se tak základně od Šaldy tím, v co věří, jako tím, jak věří; celou metodou života, celým způsobem, jak cítí „klady“ nebo ideály. Šaldovy ideály jsou především velmi úmyslně a neváhavě vysloveny všude v Šaldových dílech a přioděny vši zevní okázalostí, aby sugerovaly tu nejvyšší úroveň a povznesly se usilovně nad všednost života. Proti tomu ideál u Tučného vyjadřuje se skoupě, těžce a skoro ostýchavě; je přítomen životně a samozřejmě, je hodnotou zcela blízkou, skutečnou v nitru a v praktickém životě; je to faktická a žitá hodnota proti platonsky kladené hodnotě koncepce Šaldovy. A tento nikoliv idejný, nýbrž metodický a životný protiklad mezi Šaldou a mladým filozofem, mezi Šaldou a dnes i četnými mladšími lidmi bylo by trvám lze sledovat mnohem dále. Vždy u Šaldy to, co je hodnotné, je vzdáleno od všedního života, je sublimováno, zveličeno, zplatonizováno – nikoli život zde a nyní, bezprostředně žitý a aktuální, nýbrž idea života, přeměna života ve vyšší, kulturní, nějak zheroizované a nadnesené formy má mu

zaručiti platnost jeho ideálů. Proto u Šaldy tolik pohrdání vším blízkým a denním a tolik kultu pro vše sublimované; proto u něho individualismus, formalismus, nadosobní hodnoty a potřeba náboženství. Proti tomu Tučný zdá se mi vyjadřovati zcela jiný stav ducha: jeho hodnoty nejsou racionálně vytčeny; žijí vnitřním, přirozeným a pudovým životem citovosti, nestávají se ideami, nepotřebují zveličení a zplatonizování; tak v Tučného knížkách nalézám třeba mnoho citu zbožnosti, a současně polemiku proti náboženství. V tomto neplatonském názoru je možná větší víra v uskutečnění hodnot, tedy i větší důvěra v praktický život, v budoucnost a v životní hodnotu modernosti; je to spíše názor mládí než náhled opačný. – Naznačuji tento protiklad, ne abych soudil, která cesta je lepší, nýbrž abych přemýšlel, jak vznikají protivy generací. Za protivou programů jest hledati protivy hlubší; jediné, co kdy ospravedlňuje novou generaci a její boje, není nová myšlenka, nýbrž nový život, nové a jiné žití života. To pak, že u Tučného za polemic-kým bojem o ideje ozývá se takovýto hlas života vřele a upřímně, jest největší předností jeho knížky.

*Lumír 20. 4.*

## A. W. F. Co

Ten veliký, silný muž je Holbrook Blinn, americký kinoherec – či nikoliv: nakladač v přístavu, muž s doutníkem, povaleč v barech a na slunci, líný atlet a mistr boxer; tak líný a tvrdohlavý, že ani přítel v klerice ho nepřemluví k lepšímu životu; oba se pak courají po nábřeží a dívají se na krásné zámořské lodi. Doma mistr zápasník umývá matce nádobí a my diváci se usmíváme, že má tak dobré srdce.

V baru se uzavírají sázky na nastávající boxmač a my s radostí vidíme mnohé americké tváře; všichni se hrnou na podívanou; my však nejsme v první řadě diváků, nýbrž jen mezi nohama předních řad vidíme tančiti na žíněnce nohy boxerů; nebo rychle vystoupíme na galerii a vidíme z nadhledu jen plece zápasníků; hudba hraje k tomu unylý valčík.

Z vyhrané sázky zařídil si bar; vidíme jeho kamarády nakladače; ale jeho plán je založiti velkodovoznictví a zničiti v soutěži starou firmu, pro kterou dříve pracoval jako dělník; zatím jen okem dobyvatele pohlíží na ohromné lodě a přístavní sklady newyorské.

American World film. Ta spanilá dívka je Alice Brady, kinoherečka, dcera starého velkodovozníka a kouzelný květ bohatství. Není vlastně krásná, každá třetí dívka je hezčí, ale jak to říci? Žádná není spanilejší, nikdy jsme neviděli chování sličnějšího.

Mistr boxer, plebej všech plebejů, ji miluje. Síla se uchází o krásu. Král Američanů bojuje o své štěstí.

A dále, dále se rozvíjí film.

– Ale ty, jenž tu sedíš, tak jako bys byl v divadle nebo na koncertě, proč tě to vzrušuje, proč tajíš dech, když vítězný mistr strašně a klidně trpí marnou láskou? Vždyť je to jen film, němohra stínů a surogát dramatu; o málo více než stíny, jež dítě rukama vrhá na zeď; lžiumění, němota, klam a senzace; ani obraz, ani divadlo, ani koncert, jen film.

\* \* \*



A. W. F. Co. uznává pořádek a spravedlnost stejně jako divák; její film neobejde se bez povahy jako řecké drama bez Osudu; pro ni je veřejné soudní řízení projevem světového řádu.

Z urozeného optimismu miluje A. W. F. Co. dobrý konec. Jen čas od času zfilmuje smutně končící romány evropské, snad aby odhalila rozervanost Starého světa. Její vlastní, domácí obor je však pln důvěry: vše dopadne dobře, tak nabádá americká filozofie.

A. W. F. Co. nevrhá stínů na život. Její životní názor je pevný a rytířský. Těší se ze schopných a čestných mužů, kteří dovedou dobře nésti své povolání i své šaty, ať je to frak, či dělnické plundry; těší se z jejich fyzické zdatnosti i z jejich morální povahy. Žena však je tvor slabý a sličný.

A. W. F. Co. pohlíží na ženu s city smíšenými z úcty a z tajemného vědomí mužské převahy. Především vidí ji spanilou, nevyčerpatelně spanilou v tisícerých drobných pohybech života. Za všech okolností nalezne čas zahlédnout kradmo a se zachvěním její oči, střevíček v záhybu šatů a tajný pohled do zrcadla, ženu, jak se pudruje a strojí, jak ve společnosti žvatlá a hraje v karty. A. W. F. Co. miluje eleganci a zdobívá své ženy peřím jako indiánské náčelníky, a nejen peřím: kouzlem rozkoše a bezděčnosti.

Prohlašuji tímto, že Alice Brady je nevyrovnatelná.

A. W. F. Co. miluje New York, automobily, přírodu a děti, společnost, bohatství a rodinu; největším statkem je láska a manželství, nejkrásnější legenda je o lásce a síle, jediný smysl života je láska a štěstí.

\* \* \*

A. W. F. Co. odmítá napodobiti jevištní drama se vším všudy.

Zavrhuje falešné kníry, paruky, kulisy, divadelní stroje a zdaje.

Rovněž odmítá rozdělení světa na hlavní a podružné úlohy, na aktéry a staty, na dobré herce, kteří hrají milovníky, a špatné herce, kteří hrají sluhy. Uznává jen dobré milovníky a dobré sluhy; nahodilý chodec, který se sotva mihne v pozadí filmu, musí být mistrný chodec, nenucený a podivuhodný, hýřící realistickou invencí.

A. W. F. Co. věří absolutně ve skutečnost zevního světa: co je viděti, je skutečné, a čím lépe je věc viděti, tím skutečněji se nám zjeví. A tu učinila A. W. F. Co. nový objev: čím skutečněji se nám věc zjeví, tím je podivuhodnější a kouzelnější.

Tím objevem je vytyčen směr A. W. F. Co.: invence zjevů, fantazie skutečnosti a magické odhalení viditelného světa.

Nejnepředvídanější pohyb je pohyb přirozený, nejzáhadnější všech pohybů je bezděčnost. Ale i každá věc má svoji fyziognomii bezděčnosti; jsou okamžiky, kdy se zjeví tajuplně a působí skoro fantasticky svou holou a podivnou věcností. Bývají chvíle, kdy nás věci našeho pokoje, vlastní náš stůl či lože nebo i vlastní ruka překvapí svým vzhledem, kdy na nás naléhavě vystoupí a vysunou se z otřelé plochy zvyku. Toto překvapující, dětské vidění je kouzelný vid skutečnosti.

A. W. F. Co. miluje skutečnost a nikdy není syta toho, přesvědčovati o ní; stejně vykrojí scénu a ukáže ji celou, ukáže ji z více stran, vezme jednu dvě tváře a zvětší je do monstruóznosti, přihlédne k nim se vzrušenou a naléhavou těsností; až strašně všimne si jejich úleku či bolesti; a náhle ukáže, co je současně venku, za stěnami domu; odhalí celý New York.

Fotografuje ulici; ulicí jede automobil, řítí se, zatáčí; uvnitř sedí a chvatně se pudruje sličná žena; muž potlačuje zívnutí, jiný se zamyslí; opět zjeví se celá dlouhá ulice, kde mizí automobil. (Motýlek větrem zmítaný.)

Mladý muž vzpomíná na svou lásku; vzpomínka stane se obrazem a přelud i skutečnost, přítomná trýzeň i rozkoš vzpomínky promítají se v jedno, v stejnou vidinu. (Dáma s kaméliemi.)

Blanka Gordonova hájí se před soudem: nyní ukáže se celé auditorium, nyní sám tribunál; tu, těsně přiblížena, vysoká žalovaná; soudce, nadživotně zvětšen, zvoní; žalobce tluče pěstí do stolu; zvedá se advokát; přísahá korunní svědek; tuto je Blančin manžel, tam její přítelky. Blanka mluví a na plátně promítá se děj, o němž vypovídá. Blanka lomí rukama chvatným pohybem zoufalství; žalobce jí odkyne rukou: to na nás neplatí -. (Utrpení Blanky Gordonové.)

A. W. F. Co. pracuje s výpravnou šíří; zálibně prodlí u detailů a zmonumentální je jako Homér Achillův štít. Chce-li už vypovědět lásku a tíseň muže, ukáže, jak skloní se s nenadálým úsměvem lásky k cizím dětem, a věru, zřídka jsem se dočetl jímavějšího vyznání lásky. – Chápati takto každý děj v jeho bezděčných zjevech předpokládá ohromující znalost světa.

Skutečnost je veletok a každý okamžik je nevyčerpatelný. Divadlo jej zjednoduší. Film jej rozčlení. Propátrá jej mnoha průhledy, zpřevrací jej; ale kamkoliv pronikne, nalezne opět nejednoduchost a nevyčerpatelnost: nikdy nelze se do konce dohledět lidské tváře a mimiky.

Ctností divadla je ekonomie. Film je protiva divadla, jeho silou je neekonomie, mrhání a nadbytek; teprve pak, když je nejméně divadlem, stává se novým a divným požitkem, novou a fantastickou podívanou.

Ve skutečnosti není jednoty ani ekonomie. Každý skutečný děj je shluk nespočetných událostí, náhod a skoků; příčinná souvislost i divadelní souvislost jsou výmysly stejně umělé.

A. W. F. Co. zřídka se jednotné příčinnosti, jednoty děje, jednorozměrného času a nehybného zorného bodu. Každý děj chápe jako shluk, který se děje tu a onde, na mnoha místech, skočmo, současně nebo ve více časech. Každou věc lze dokola obejít a vidět ji zblízka nebo zdáli, a teprve těmito změnami je obepsána její překvapující skutečnost. Nevyčerpatelné je bohatství zjevů, jež svět podává filmu, a nelze je už stlačit v racionální jednotu. Na její místo nastupuje rychlost a plnost; neboť i skutečnost děje se rychle a bez mezer.

A. W. F. Co. nepodává světa, jak jej vidíme, nýbrž podává jej realističtěji, než jsme s to jej vidět; odtud podivný zjev světa ve filmu. Ve filmu stejně jako v literatuře obraz skutečnosti vzniká invencí, a ne kopií. Ale invence je už tvoření a invence krásy je umění.

Krásné je chvějivé světlo, jež obestírá věci, i průhledná šed', v níž zjevy vystupují s holou monumentální věcností; žádné jiné filmy nedosahují světla krásnějšího. Světem, výkrojem obrazu, velikostí předmětů, seskupením černí a bělí, volbou šatů a prostředí, sterou nepředvídanou invencí dociluje A. W. F. Co. nových neobyčejných motivů obra-

zové krásy. Jak často chtěl bych, aby prodlel prchající, měnivý stín; ale ty nejkrásnější obrazy ve filmu, tak jako v životě, mi unikly, dříve než jsem je mohl navěky zachytit.

Chtěl bych, aby posečkal ten sličný, nahodilý pohyb, chtěl bych se dohleděti všech podrobností, jež mi unikají každou vteřinou, a každé vteřiny, jež mizí, dříve než mým očím ukáže své bohatství; chtěl bych prodloužiti zveličenou blízkost této světelné tváře, neboť není dosti na blízkosti ani na lidské tváři.

*Národ 24. 5.*

# Otokar Fischer:

## Otázky literární psychologie

Kniha prof. Fischera je prvním, pokud je mi známo, soustavným přehledem vývoje a výsledků „literární psychologie“, a sice přehledem jasným, bohatým a kritickým, jak nelze jinak čekat od autora, který ve vlastních vědeckých pracích je nejvíce z českých filologů odborným a moderně orientovaným psychologem. „Literární psychologie“ zrodila se ve Francii ze snahy o vědeckou kritiku, či spíše o vědeckou metodu v kritice. Tuto vědeckou metodu měla poskytnouti psychologie, jež tehdy Tainovi, Hennequinovi i jejich čtenářům se zdála moderní vědou par excellence, vědou budoucnosti a neomezených možností. Měla-li se literární kritika státi vědou, musela se státi psychologií; kritik necítil se již soudcem, nýbrž nezaujatým pozorovatelem, jemuž literární dílo je jen svědectvím a jakoby experimentem duše spisovatelovy. Druhým popudem k „literární psychologii“ byl soudím i dobový kult génia, jenž obracel pozornost k velikým tvůrčím osobnostem. Třetí mocný podnět dala konečně medicínská psychiatrie, jež se zvláštní zálibou a namnoze i nešetrností se zabývala patologií umělců. Moderní obecná psychologie ovšem pozměnila podstatně ráz „literární psychologie“; především učinila ji nepoměrně skromnější v odpovědích a složitější v otázkách. Není pochyby, že už četba literárního díla vyvolá v nás určitý dojem psychické osobnosti spisovatelovy; životopisná data mohou tento obraz obohatit nebo změnit; ale to vše není ještě psychologie v moderním, akademickém smyslu, psychologie experimentů, anket, testů atd. Teprve v poslední době pokouší se psychologie vlivem hlavně Binetových, Vernon Leeových a Karla Groose jíti na poli umění tímto směrem; válkou je tu mnoho přerýváno a bude snad dlouho trvati, než tyto začátky najdou pokračování. A tu vnucuje se otázka: je snad nutno čekat na podnět z ciziny? Je-li knížka Fischerova s to vzbuditi zájem o literární psychologii, nestálo by za pokus, aby jednotlivec nebo celé komité od-

borníků sestavilo podrobný dotazník psychologický a rozeslalo jej českým spisovatelům? Metoda ankety je v literární psychologii nepochybně nejvydatnější; k ní jsou podmínky u nás zcela příznivé a tím lákavější, že byla by to iniciativní práce i látkově těžící z vlastní naší duchovní oblasti.

*Národ 12. 7.*

# Výstava obrazů výtvarného odboru Ústředního spolku českých žen

Na první pohled překvapuje v této výstavě českých umělkyní, že není tu patrný určitý femininní rys. Nápadný ovšem je nedostatek plastiky: dějiny umění znají vskutku jen málo sochařek. Ale jinak předměty, k nimž se táhne zájem a radost našich malířek, jsou zhruba (pokud nejde přímo o umělecký průmysl) tytéž, se kterými se setkáváme na všech průměrných výstavách; jen mnohem vzácněji než jinde je tu předmětem malby žena nebo dokonce hezká žena. Najdete tu krajinky, hutě, portréty, děti a konečně různé hračky; ale žena, zevní známka ženy, jistý lyrismus krásy, zvláštní ženský představový svět tu zřetelně schází. Myslím třeba na současné umělkyně francouzské, na pí Marvalovou nebo sl. Laurencinovou, abych po tomto srovnání poznamenal, že potkáváme se u nás s umělkyněmi, zčásti i dobrými umělkyněmi, ale nikoliv s ženským uměním.

Ale když pak přehlédneme tuto výstavu vcelku, setkáváme se s jistým povšechným znakem, který snad je typicky ženský. Máme tu splývavé pastely H. Emingerové; bledé citové krajinky A. M. Hausmannové a O. Pikhartové; J. Fialová vystavuje vedle těžce traktovaných portrétů krajinné nálady sladce, neurčitě malované; H. Jedličková maluje zběžněji, tučněji a plošněji; A. Lukášová nebývá bez půvabu zvláště v těch obrázcích, kde dívčí postavy dýší životem ne intenzivním, ale milým a naivním; je to talent nepochybně svěží přes jistý manýrismus krajinek. Vedle toho četné dámy se zaměstnávají v oboru dekorativním; tak Z. Burghauserová, ilustrátorka pohádek, pí Suchardová-Brichová, jež vyrábí biedermeierovské siluety, a konečně A. Roškotová, zastoupená větším souborem dekorativních krajin. Technicky pěkné jsou dřevoryty A. Mackové; jmenovitě její exlibris nebývají bez šťastných a jednoduchých dekorativních nápadů. Tedy abych se vrátil ke své úvaze, všude, i kde není přímo dekorativních úmyslů, je tu znamenati jisté zne-

hmotnění světa; štětec nezápasí s hmotou, s těžkou a tvrdou strukturou věcí; vše je jaksi lehčí, bez hmoty a prostoru, zastřené barvou a náladou. Oko nevrývá se do skutečnosti, nýbrž klouže přívětivě, někdy s milou vyrovnaností, po pestrých zjevech. Citové ladění a radost z barvy převažuje vlastní vidění. – Ale hnedle je nutno vytknouti čestné výjimky: M. Chodounská ve svých drobných krajinách je mnohem sytější a makavější, plnobarevná a hmotná, a u sl. Jenšovské zdá se šedá, podzimně smytá, kupodivu sugestivní krajina napovídáti neurovnanou ještě, ale samostatnou snahu krajinářskou.

*Národní listy 23. 10.*



## Umění a bída

V poslední době rozvířila se poněkud a bohdá že ne nadarmo otázka spisovatelských honorářů; ukázalo se velmi názorně, že myslitelně nejhůře placená lidská práce je takřečená práce pro věčnost. A přece náprava není nemožná; ať Petr nebo Pavel, je autor placen stejně špatně třiceti či čtyřiceti korunami za arch, takže oba se mohou shodnouti v jasném požadavku, aby nakladatel tuto mrzkou cifru znásobil. Boj o život se tu děje mezi spisovatelem a nakladatelem; sociální nepřítel autorů, totiž nakladatel, je zjevný a dá se stíhati aspoň morálně.

Bída ve výtvarném umění je mnohem složitější. Především není tak přímočará a vyložená jako v literatuře; zatímco Petr prodává svůj ještě vlhký obraz za deset tisíc korun, hledá Pavel zoufale někoho, kdo by odebral jeho zboží za padesát korun; není tu ani stopy po utěšující rovnosti, jež sjednocuje spisovatele. Za druhé „sociální nepřítel“ chudého umělce je anonymní; je jím samo obecenstvo. Není tu zodpovědného prostředníka mezi autory a obcenstvem, jako jsou nakladatelé v literatuře. Výtvarník stojí bezprostředně, bez obchodní ochrany, proti zdrucující, nerozumné, těžko ovladatelné sociální moci, proti obcenstvu. Odtud nesmírná vratkost uměleckého trhu.

Zatímco neplodnější spisovatel u nás si nevypíše tolik, aby z toho vůbec mohl býti živ, staly se a jsou i u nás případy, že výtvarník vydělá 30 až 40 tisíc korun ročně. Jsou to ovšem favorité a jako všude v životě nejsou to vždy ti nejlepší, kdo mají největší úspěch. Posud'te, že v našem životě člověk s příjmem třiceti tisíc ročně je už grandseigneur; všimněte si dále, že na našich výstavách ceny mezi 5 a 10 tisíci nebývají nijak vzácné. Na takovém výtvarném díle platí si kupec jméno autora; estetická hodnota není měřitelná penězi, kdežto slavné jméno lze koneckonců vyvážit zlatem. Madam Levaigreur koupila kdysi na dražbě Bernonvillově dosti špatný obraz připisovaný škole Rembrandtově za 14 tisíc franků; generální ředitel pruský Bode prohlásil však obraz za dílo Rembrandtovo, takže na dražbě po pí Levaigreurové

stoupila jeho cena rázem na 475 000 franků. Tak i v současném umění se platí především jméno; a je to kupodivu, že tato čistě ideální, nehmotná hodnota je vlastně jediným pevným měřítkem ceny uměleckých děl.

Hůře však je, není-li ještě nebo není-li vůbec jméno umělcovo takovou tržní hodnotou. Co potom kupuje kupec v obraze? Vlastně kus nábytku. Nedávno na dražbě v Praze prodána pěkná marína, podepsaná slavným jménem, za slušnou cenu 3800 korun; ale zároveň marína téměř rovnocenná, jenže nepodepsaná, zůstala na 445 korunách. U pražských obchodníků s obrazy najdete originály i se zlatým rámem za 80–100 K; odečtete-li rám a zisk obchodníkův, zbývá na umělce nejvýše 40 K. Přitom není otázkou, kolik takových dvacetizlatových obrázků je s to malíř zhotovit za týden, nýbrž kolik je s to jich prodat. Znáám u nás umělce, kteří prodávali své obrazy po 20 korunách, a ručím za to, že jich faktická, dnešní cena byla aspoň 600 korun. Van Gogh prodával své obrazy po dvacetifrancích, Monticelli je dával za večeri. Jakmile se v obraze neplatí notorické jméno, nastává v cenách úžasný zmatek nebo přímo znehodnocení umění.

Není vskutku měřítka pro ceny uměleckých děl. U starých obrazů byla zřejma víceméně minuciózní, svědomitá technická práce umělce, a aspoň tuto práci byl laik s to oceniti. Ale dnes, pod vlivem impresionismu, částečně špatně chápaného, namázne se obrázek poměrně snadnou a rychlou manýrou; jsou krajináři, kteří hravě napekrou za den tři čtyři obrázky a nabízejí je pak od dvaceti korun výše; to ovšem strašně znehodnocuje práci umělců tvořících tíže a svědomitěji. K této anarchii cen ještě přičtete, že se u nás kupuje uměleckých děl svrchovaně málo. Na velikých výstavách najdete stěží u tří nebo čtyř obrazů cedulku „Prodáno“. Je-li to zčásti proto, že sami umělci své výstavní kusy předražují, je to z větší části proto, že leckterý přítel umění vyhledává umělce v jeho soukromém životě, aby z něho vydřel dílo za cenu neslýchaně nízkou.

A to vše platí o umělcích, jejichž dílo se nerozchází se vkusem publika. Stokrát hůře je novotářům. Výstavy je odmítají, takže jediná brána

do veřejnosti je jim zavírána. A i kdyby si chtěli sami uspořádat výstavu, – už výlohy za rámy převyšují jejich veškeré příjmy. Mállokterí najdou šlechetného cukráře či hostinského, který by jim odkupovával jejich díla, jako kdysi impresionistům v Paříži; nebo chudého pana Chocqueta, jenž udržel na životě Renoira, nebo pana hraběte Schacka nebo pana substituta Graniéa; u nás je půda jaksi kupodivu neplodná na tyto obětavé, trochu podivínské mecenáše, kteří ve vývoji umění hrají neskonale větší roli než Akademie a nadace se svými tučnými cenami. Mohl bych vám vypravovati pestré anekdoty o bídě těch umělců, kteří se nepodrobili běžnému vkusu; připomnělo by vám to Murgerovu Bohému, ale je to mnohem méně veselé. Lehko je býti bohémem mladému hochu, který bez rozpaků vyždímá nějaký groš z otce či tety; ale dospělý muž už cítí trochu trpčeji naprostou nemožnost vydělat si aspoň na jídlo a studený byt, a tu mu nezbývá než kompromis nebo zoufalá záchrana. Zním takového umělce, který se stal obchodním agentem. Jiný se dal dobrovolně na vojnu a jiný se stal písařem. Vskutku mezi výtvarníky se najde krajní bída, o které nemá dělník potuchy.

A tu si postavte v duchu proti této anarchii cen a hmotné nouzi ve výtvarném umění pohádkové ceny za díla – umělců druhdy až legendárně chudých. Miliony za Rembrandta. Státisíce za Milleta a Degase. Desetitisíce za Renoira, Sisleye, van Gogha. V tom je strašná paradoxie hmotné stránky umění.

*Národní listy 7. 11.*

## Výstava obrazů Boženy Nevolové

Slečna Nevolová vyvrací do jisté míry, co jsem nedávno poznamenal o souborné výstavě českých umělkyní. Sličná ženská tvář, kus feminin-ní elegance, bryskní, a přece nyvý pohyb, zátiší, květiny – to jsou hlavní její předměty; je-li malba její chladná, často naučená a ne docela přirozená, přece vždy cítíte lehký úmysl dáti věcem šťastný obrat, nenásilný a vypočítavě náhodný vzhled, jisté uspořádání, jež neznamená ještě obrazovou kompozici. Naopak, kde B. Nevolová skutečně komponuje, dostavuje se snadno jakási nucenost a prázdnota; představy ji zrazují, jsou neskutečné, nevěcné, jaksi hubené; mnohem lépe jest jí prostřed věcí, které ji obklopují svým důvěrným luxem.

Slečna Nevolová se učila v Paříži a naučila se mnohému. Nedala se unést žádným proudem; jen ten onen způsob, který se jí zalíbil, se ozve znovu v jejích obrazech. Její zátiší jsou malovaná jinak než její portréty; tu a tam připleťte se kontura k modelaci skoro školské; moderní harmonie barev tkví zcela volně na nenovém pojetí věcí. To jsou nesoudržnosti, jež ukazují, že přes svůj lehký a pružný talent dosud nedovede mladá umělkyně jednotně a neváhavě zmocit to, co si odnesla jako poučení z moderních obrazů; ale za druhé, což je poněkud vážnější námitka, že nedovede ještě vyvoditi z věcí samotných, z jejich charakteru a věčnosti, svůj ujednocený způsob malby. Mistři, ať už moderní, nebo staří, jsou dobrou školou umění; ale škola věcí je ještě lepší. Sebepatrnější malířská pohotovost nemůže nahradit ucelenost. Slečna Nevolová budí právě dojem, že časem zkouší svou uměleckou pohotovost na nejrůznějších předmětech, místo aby přezkoušela ji samotnou; a přece meze i mezery této temperamentní pohotovosti jsou časem dosti zjevný.

*Národní listy 13. 11.*

## Nové skládanie o velikém pobiti Tataróv

Na paměť stoletého výročí nálezů Královédvorského rukopisu vydala edice Veraikon tento nepodepsaný pamflet, patrně dílo současníka bojů o pravost Rukopisů, kteréžto boje toto „skládání“ archaicky opěvuje. Je to satira trochu těžce obutá, ale vtipná a barvitá. K ní pojí se karikatury Zd. Kratochvíla, dnes (vedle Boettingera) jediného karikaturisty českého, odečteme-li svěží zvířecí žánr J. Lady, jenž vyšel z Francouze Rabiera. Roku 1910 kreslil Kratochvíl ilustrace k Havlíčkovým Tyrolským elegiím; tehdy jeho karikatura byla daleko intimnější, vzdušnější, jaksi obrazovější nežli dnes; čára plynula skicovně, někdy až krasopisně; vlastní zkarikovanost neležela tehdy v přednesu, v jisté vehemenci a přehnanosti linie, nýbrž ve vyhledaném detailu, v drobné a pozorné invenci situační. I dnes zůstává u něho důraz na komický detail (oděvu, gesta atd.), jenže nyní jej sleduje s krutou, přehánějící pozorností; přitom linie sama ostře a řezavě karikuje. Krutost, ba ošklivost detailu spojuje Kratochvíla s karikaturou T. T. Heina; hlavní rozdíl je, že Kratochvíl si libuje v klikaté, divé, přímo fantastické siluety, jež mimovolně připomíná malajské stínohry. Jeho listy nabývají postupně rázu zmučeného a pochmurně těžkého; prvotní lyričnost ve vedení čáry i v koncepci ustupuje stále vyhrocenější pesimistické hořkosti. Lze si vzpomenouti na pohřešovaného Gellnera, jehož karikatury při vši nehorázné břitkosti uchovaly si jistou bujnost; nebylo to veselí ze světa, ale aspoň radost z útoku. Proti tomu lze říci, že karikatura Kratochvílova není vlastně tendenční, protože je náládově bezútěšná.

*Národní listy 14. 11.*

## **Emile Bernard:**

### **Vzpomínky na Paula Cézanna**

Ve svých Vzpomínkách zaznamenává malíř Bernard několik drobných rysů a příhod ze svého pobytu v Aix po boku starého již, nemocného a znaveného Cézanna; mladšího Cézanna, ještě plného bonhomie, vylíčil obchodník Vollard v několika vzpomínkách, které vyšly krátce před válkou v Mercure de France. Oba tyto prameny líčí velikého a zneuznaného mistra jako podivína a samotáře, zuřivého dobráka, trochu směšného, strašně zarytého do své práce, nesmírně těžkopádného a pomalého; věkem ostřeji vystupují bolestné, přímo manické rysy jeho povahy: umíněnost, chorobná dráždivost a jistá inkoherece; ale jeho úžasná pracovní poctivost a přímo mnišské zaujetí uměním obestírají tento vetší, vyšinutý osobní život s posvátnou velikostí. Cézannův vliv na dnešní umění není ani změřitelný; kdekdo vzal si příklad z jeho obrazů, přeladil podle nich barevné škály, rozvinul geometričtější plochy, zaujal se obrazovým prostorem a skladbou, vysvobodil se z impresionismu. Ale hlubší a těžší příklad dává tento umělcův život, život génia, který se stále a neoddělně učil od přírody, nemaje nikdy dosti na tom, co uskutečnil, energie starce, který si vždy sliboval další pokroky, pokora umělce před uměním starých; tato ryzí vášeň pro umění, jež horoucí a bádatvé třeba v Delacroixově Deníku, nabývá u Cézanna až šíleného soustředění. Bernard zjednal si zásluhu, vydav kus života Cézannova, i když mu snad šlo silně o to, aby některými výroky Cézannovými podepřel své vlastní výtvarnické teorie. Český překlad čte se pěkně a pečlivě hledí zmoci zvláštní poněkud výrazy Cézannovy.

*Národní listy 18. 11.*

# Auguste Rodin

*\* v Paříži 1840, † 16. listopadu 1917*

Smrt Rodinova jako by na okamžik – aspoň ve sloupcích tisku – dala utichnouti samotné válce; mezi bitevní telegramy a politické senzace vsunul se v novinách všeho světa černý rámec – Rodin zemřel. Proběhněte zrakem nedělní noviny; všude ta největší, nejprvnější, nejdůležitější zpráva dne – Rodin zemřel. Jako by zemřel král. Vskutku zesnul královský stařec. Od smrti Tolstojovy nebylo události podobné.

Měl bych mluvit o sochařském díle Rodinově, ale píši jen o jeho slávě. Nespadla mu do klína. Byla-li čí sláva zasloužena dlouhým a odříkavým zráním, nesmírnou prací a zuřivým odporem oficiálního i jiného davu, je to sláva Rodinova. A přece je podivuhodná, skoro zázračná. V králích ctí svět stát. V Tolstém ctil svěťce. V Rodinovi ctil umělce. A právě tato na světě jedinečná úcta k umělci, tato sláva umění je velikou a světovou událostí. Nemyslím na veřejné pocty, které se – už příliš pozdě – nahrnuly na jeho hlavu; myslím na bezespornou a hlubokou úctu, kterou mu ve svém srdci vzdával každý vzdělaný člověk. Jen on dovedl jí získati, a přece jeho sláva není jen jeho; v něm svět – jednou za staletí – uznal královskou slávu umění.

Rodin ztělesnil ji ve svém díle dokonale. Stvořil novou krásu a stvořil ji v takové šíři a plnosti jako nikdo před ním; líbezný a strašný, hluboký a lyrický, pátravý i vizionární, tragický, zamyšlený, smyslný i robustní nesl v sobě vskutku celý nesčíslný svět postav i bezednou nekonečnost lidského srdce a vyjádřil ji s plností a nevyčerpatelnou silou, jež nemá sobě rovné. Postavte vedle sebe jeho Občany calaiské nebo Balzaka, jeho Polibek či Věčné jaro a některý z jeho přísných, mužných portrétů; nazvete jej pak tragickým vizionářem, rozníceným čarodějem lyrismu nebo nejpronikavějším realistou plastiky; je tím vším, ale zároveň všude je to táž pružná, chvějivá, pohyblivá vlna života, která proudí těmito tvary a gesty bezpočtu. Rodin vyrval sochařství

z konvencionality a tím strhl hranice vyjádřitelnosti; tvoře svůj svět, tvořil svět nekonečný.

Pohlížejíce na předchůdce Rodinovy, na veliké sochaře Rudea nebo Carpeauxa, najdete mnohdy zášleh geniality neméně mocné, poryv života, rozmach pohybu či zachvění krásy stejně vysvobozené jako u Rodina. Avšak dílo Rodinovo oblévá světlo vyšší a tajemnější než ony dokonalé sochy; ozařuje je nimbus majestátu umění, jehož jediný Rodin dosáhl. Zříme je krásné a slavné zároveň; osvěcují se navzájem, na strašné tváři Balzakově hraje matně nudita Polibku; z každé sochy i kresby vane dech života široce a harmonicky rozvinutého, plně vyžitého, bohatého šťastnými uskutečněními, plodného v práci a zakončeného apoteózou slavného kmetství. A tato krása, ozařující krásu plastickou, zůstane navěky dílu Rodinovu.

*Národ 22. 11.*



## Émile Durkheim †

Dne 16. listopadu zemřel v Paříži vynikající sociální filozof, profesor na Sorbonně É. Durkheim, zakladatel sociologické školy, jež i u nás má své stoupence. Hlavní zásada Durkheimova učení je, že sociologie je věda zcela samostatná, jelikož její předmět, totiž sociální jev, je fakt naprosto původní, jiným nepodobný, objektivní, na jedinci nezávislý a jemu nadřazený; jedním slovem, každý sociální fakt je instituce nadaná nadosobní autoritou, jíž zavazuje jedince. Tato autorita sociálního faktu není nic jiného než autorita samy společnosti. Společnost proti jedinci je jednotou vyššího řádu; je nekonečně mocnější a významnější než jednotlivec, a proto její projevy, totiž řády, zvyky a instituce, jsou pro duši primitivního jedince výronem vyššího a mocného jsoucna, totiž božství. Sociální fakt zasáhá do žití jednotlivcova silou jemu nadřazenou; odtud bázeň a kultus této nadosobní moci, čili náboženství. V podstatě každý sociálně uznávaný bůh je symbol, pod nímž se tají reálná, ovšem nadsmyslná jednota, totiž kolektivita. Všechny přívlastky boha, moc, autorita, nadsmyslnost, nadřícená moudrost, jsou vlastně přívlastky společnosti. Zároveň všechny vyšší, nadosobní hodnoty, ať logické, náboženské, nebo mravní, jsou výtvoř kolektivního vědomí; tyto jen prostupují vědomí individuální jakožto „vrozené“ ideje, „regulativní principy“, pojmy, ideály atd. Jedinec je tvor smyslný, subjektivní, nerozumný a odkázaný jenom na zkušenost; proti tomu sociálním výtvořem je vše, co je závazné, obecně platné, trvalé a logické. Kolektivní vědomí je nejvyšší formou duševního života. Sociální filozofie Durkheimova je zbožnění společnosti; u českého jeho žáka – příznačně ovšem – zbožnění národa. – Tyto názory uložil Durkheim hlavně ve velikém svém spise *Elementární formy náboženského života*; jiné jeho významné spisy jsou *Dělba sociální práce* a *Pravidla sociologické metody*, jakož i stati v *Anné sociologique*, kterou založil se Simmelem. Jeho soustavě nelze upřít velkorysost a krásné, jasně učleněné vypracování; jeho zbožnění společnosti ovšem se křížuje s uznáním hodnoty a svobody jedincovy, bez kteréhožto uznání nemůže být filozofie vskutku sociální.

*Národní listy 1. 12.*

## Kupci obrazů

Posledně (7. listopadu) dotkl jsem se hmotného postavení výtvarných umělců; řekl jsem, že je založeno na vratké a vrtkavé půdě soukromého zájmu, jenž přivádí krajní protivy blahobytu a bídy. Pohnutky, které oživují umělecký trh, jsou svrchovaně nahodilé; přednedávnem byla to reakce proti barvotiskům a společenská nutnost mít doma aspoň nějaký originál; dnes je to třeba snaha proměnit válečné zisky v jiné hmotné statky. Poměrně stálý, ale stejně neumělecký motiv je potřeba zařadit se; tato potřeba u nás žíví, když ne všechny umělce, tedy jistě všechny obchodníky v obrazech.

Někdo se žení či stěhuje, i shání nábytek pro podlahu i stěny; zařizuje si svou „klícku“ a hledá umění, které je pro ni dosti krotké. Ten obraz je příliš smutný, pestrý, nápadný; do ložnice se hodí něžné břízky, nad psací stůl lept, nade dveře slovácký talíř; tím je zařízení celkem hotovo. Posuďte sami, jak málo s tím má co činit umění. Pravda, mohlo by se stát, že skutečné umělecké dílo by bylo v této „klíčce“ něčím tak soustředěným nebo svobodným, tak zamyšleným a strašným, že by se vyčítavě a nezbadatelně odráželo od těch milých a skromných stěn, popřípadě i od milého štěstí rodiny teple zařízené. Ve skutečnosti umělecké dílo není nábytek; opravdu nehodí se k zařízení a ohraničení vašeho bytu, je průsekem ve stěně, oknem otevřeným do světa velmi odlišného, vskutku rozbíjí vám byt a nemůže se mu podřaditi; tak sobecky a intenzivně žije.

Není tomu dávno, co bylo vydáno heslo: Ne umění pro umění, nýbrž umění pro lid, pro všechny, pro denní a intimní život! Dobrá, ale považte jen, zda by denní a intimní život v každém případě snesl stálou konfrontaci s uměním! Ti, kteří se zařizují a ohraničují, jsou vedeni přirozeným pudem k obrázkům nebo k slováckému talíři; skoro nikdy k uměleckým dílům. Pravý kupec uměleckého díla je jiný a nemůže jím býti kdokoli; tento kupec, čtenáři, je trochu podivín a zajisté případ vzácný, totiž milovník umění.

Na celé historii umění mají podíl tito velicí nebo menší amatéři a mnoho našemu srdci může říci fakt, že královští mecenové minulých dob jsou modernímu umění nahrazeni nadšenými milovníky, kteří mají zpravidla více porozumění nežli peněz. Dějiny impresionismu nemohou pomlčet o Chocquetovi, Rouartovi či Durand-Ruelovi, historie německého umění o hraběti Schackovi; ve vývoji českého umění nebylo takových jmen. Pravý milovník umění je spíše přítel nežli kupec; je hmotnou a zároveň morální oporou umělci v jeho těžkých dobách, je součinitelem jeho osobní historie a tichým spojencem jeho práce.

Amatér umění nepokládá obraz za nábytek, za dekorativní prostředek, nýbrž za něco, co je bytu nadřazeno. Pro něho není stěn, jež dlužno zdobiti, nýbrž obrazy, zázračné průhledy, do kterých se ponořuje. Hledá ta nejosobnější a nejhlubší díla; je veden spíše srdcem než vkusem, a věrte, že hodnoty srdce jsou trvalejší než hodnoty vkusu. Milovník umění není jen kupec, nýbrž složka dějin umění a činitel jeho života.

A druhým typem kupce, jenž může být umění samotnému nekonečně užitečný, je sběratel. Méně osobní než milovník, je obzíravější a soustavnější; ať sbírá určité umění jako Duret japonérie, nebo sestavuje bez mezer vývoj určité doby jako Moreau-Nelaton, pracuje poněkud jako historik; není tak objevitelský jako milovník, ale připravuje budoucí muzea, zatímco oficiální svět muzeí a galerií slepě přezírá skutečný, přítomný vývoj umění. Není to náhoda, že nejlepší galerijní sbírky moderního umění, jako sál Caillebottův v Luxemburku, odkaz Moreau-Nelatonův a Camondův v Louvru, Schackova galerie v Mnichově, Folkwangmuseum v Hagenu a Ščukinova galerie v Moskvě, jsou veskrze výsledky soukromého sběratelství. I u nás máme pět nebo šest zasloužilých sběratelů: český Louvre, jakého bychom si přáli, je dosud hodně rozptýlen.

Pravý umělec nerad prodává. Je mu líto obrazu, jenž odchází. Kdyby mohl voliti, přenechal by své dílo jen tomu, kdo je miluje. Nebo celému národu.

*Národní listy 4. 12.*

## **Dr. Emanuel Rádl: F. X. Šaldova filozofie**

Dr. E. Rádl psával studie o přírodovědcích a vědě samotné; všude – a bylo to zvláštním kouzlem těchto monografií – pronikal pod psanou literu k člověku, k osobnímu životu, k živoucímu, niternému, konkrétnímu subjektu té které vědecké práce – zdánlivě neosobní a abstraktní. Bylo možno mluvit o umělecké metodě jeho nazírání. Nyní studuje přímo osobnost uměleckou, bohatě rozvinutou a blízkou; osvětluje ji z různých stran a vystihuje na ní s neobyčejnou bystrostí a životností mnohé rysy, jako v kapitole o protestech, o konkrétnosti, o činu atd., ale zůstává jenom při těchto jednotlivých, ostrých rysech. Dr. Rádl není práv F. X. Šaldovi jako povaze především umělecké. Diví se, jak je možno spojit v tomtéž obdivu třeba francouzskou literaturu a Novalise; diví se, proč „romanopisec a literární kritik“ nepronesl soudu o důležitých zjevech veřejného života; diví se, proč odmítá zobecnění jednotlivých složek a prvků svého díla. Z hlediska uměleckého nejsou to mezery ani slabosti; nechci říci, že umění není z tohoto světa, ale jistě má v tomto světě své výlučné postavení a „nelze ho nalézt na žádné jiné cestě než na jeho vlastní“, jak praví tuším Konrád Fiedler. Ovšem Rádl obral si za předmět svého pozorování jen filozofii Šaldovu; ale tato filozofie je filozofií ad hoc, filozofií umělce, kritika, polemika, esejisty, zaujatého formou a leskem slov, pojmů, idejí a hodnot – tak dalece zaujatého, že dokonce v začátcích války vyslovil jisté estetické uspokojení nad krásou hromadné uzákoněnosti válečné... Kdyby byl dr. Rádl ve své studii mohl přistoupiti na toto zvláštní a důsledné stanovisko, byl by jeho obraz Šaldova myšlení dopadl organičtěji a – při všem nesouhlasu – i lidštěji.

Dr. Rádl píše o F. X. Šaldovi, že „žije v jiném světě, našemu světu docela, docela cizím“; tímto „naším světem“ míní svět „prostých lidí“, kteří si beze všeho navzájem rozumějí. Avšak dr. Rádl není prostý člověk.

Rozumím-li mu a rozuměl-li jsem mu kdy, tedy i on říká ve slovech „svět, člověk, život“ něco jiného než tolik jiných lidí. Tato slova mají pro něho přívětivý a hodnotný smysl. Neohlíží se po vyšších slovech; pro něho je dosti hloubky a významu ve všem, co je nám nejbližší. „Strom, květ, člověk, jitro, báseň, štěstí uskutečňují ideu, podstatu, plán, smysl čehosi, co přemýšlením tu hůře, tam lépe zachycujeme;... žijem ve světě idejí.“ Rádl věří, „že tento svět zde má svůj smysl, že lidi, živé bytosti, celý svět spojuje jedna pravda, kterou hledali všichni filozofové“. „Každá travička, tvořící své tělo, květ a plod, bojuje za myšlenku; nemluví-li lidskou řečí, káže tvarem těla, barvou, volbou místa, celým živobytím.“ Není-li tohle idealismus, pak nevím už co; ale jistě není to jen tak prostě stanovisko kohokoliv z „našeho světa“. A tak i jeho brožura není nic méně než konflikt názoru s názorem; implicate, ale určitě budují se v ní kladné položky jeho vlastní filozofie, takže čtenář v ní najde více, než mu je titulem slíbeno: Rádlův lidský a filozofický idealismus, přirozeně odporující jinému idealismu, který jsem už jinde označoval jako platonský.

*Národní listy 18. 12.*

# Fjodor Michajlovič Dostojevskij

*Cyklus 30 kreseb Vlastislava Hofmana*

Z třiceti velikých listů vyzírají tyto tváře: vskutku jen tváře, podtržené leda gestem ruky, hlavy podepsané jmény z románů Dostojevského; sám Dostojevskij, zamyšlený, umírající nebo trpící v Sibiři; Raskolnikov, Soňa, Svidrigajlov, Goljadkin a jeho dvojník, Stavrogin, Šatov, Myškin, Karamazové, Veliký inkvizitor... Všechny tyto tváře tak známých jmen tu míjejí s nekonečnou fyziognomickou rozličností; jejich podoby jsou řezány široce, ostře, až znetvořeně, a přece tkví na nich něco letmého a nevypočitatelného: mžik pohybu, křečovitě trhnutí bolesti, zachvění pod maskou líce. Rty se těsně zamykají, zkřivují se hořkostí nebo se hnusně odvalují. Ruka zdánlivě bezpříčinně zajíždí k hrdlu nebo píše do prázdna pohyb vzrušení. Hlavy se sklánějí ve všech úhlech smutku, podlomení a pádu: jen „boží poutník“ Makar smí vyhlížeti klidným, kolmým pohledem zpředu. Nekonečná je mluva očí; ty hledí úzkou štěrbinou, ty zapadají pod cudnými víčky, ty zastíňuje odbojné čelo; bělmo zalévá oči fanatiků, široké zornice světélkují, jsou oči, které jsou cele pohledem, a jiné zdají se slepé. Klenba čela vyjadřuje charakter osudný, svévolný nebo plný pokory. Měkká, plynulá čára obepisuje povahu obojetnou a démonickou, jakou je Stavrogin neb Versilov; tvrdé a neohebné jsou plochy, jež ořezávají vzdornou hmotu planoucích a příkrých charakterů, jakým je Verchovenskij, Šatov či Mít'a. Světlost nebo temno obestírá tváře znakem spásy či zavržení. Pováží-li se, jak zjednodušená, ekonomická a v jistém smyslu abstraktní je kresba Hofmanova, jak málo usiluje o reálnou mnohost rysů, lze pochopiti důraz, se kterým jsou tyto značky podány; vskutku, někdy jsou to u něho skoro jen oči, někdy skoro jen čelo, co nese jméno některého hrdiny Dostojevského.

Čtenář Dostojevského stěží potká ve své fantazii takovéto tváře. Kdybych mohl vyjádřiti dojem z díla Dostojevského zrakovými představami, hledal bych termíny vyslovující temnou a horečnou atmosféru,

jež obestírá nikoliv jednu postavu, nýbrž klubko lidí těžce spolu zápasící a ještě tíže spojené; hmotné a zjitřené klubko, jakousi chaotickou hroudu, kterou snad ruka boží tiskne a mučí. Zkrátka román Dostojevského lze si představit jako strašné a osudné utkání lidí, kteří jsou k sobě vázáni daleko hlouběji než náhodou děje. Tu je vidno, jakou abstrakci od románu Dostojevského musel vykonati jeho ilustrátor, ostatně stejně jako vykladač Dostojevského hrdin J. Bartoš. Musel vyjmouti tváře a podoby z nekonečné konkrescence Dostojevského; kde by jiný (jako německý ilustrátor Dvojníka Kubin) usiloval o zachycení samotného prostředí, v němž jsou nevykoupeně ponořeny postavy románu, staví je Hofman mimo veškero ovzduší, v čirost a průhlednost ideového názoru. Nepodává obrazů k Dostojevskému, nýbrž ideogramy.

Ale tímto činem vydobyl si zároveň plné svobody kreslířského výrazu. Není již vázán Dostojevského románem jinak než předmětně. Proto není násilím na Dostojevském, podává-li jeho osoby svým formovým, britkým, zkratkovým způsobem. Volně, ve velikých plochách, s rychlou jistotou konstruuje a (nevyhnutelně) typizuje tyto hlavy; nic nelíčí a nepopisuje, nýbrž hledá přesný kreslířský výraz pro myšlenku, kterou si odnesl v tom či onom člověku Dostojevského. Ale ani v těchto myšlenkách se nepoddává básníkovi, nýbrž zůstává člověkem jiného pokolení a zaujetí; jsou to myšlenky bystré, sumární, neúprosné. Jeho dílo je i vůči Dostojevskému něčím zcela novým a původním. Nemůže býti sporu, že Dostojevskij Vlastislava Hofmana je u nás jedno z nejceněnějších děl mladého, moderního umění.

*Národní listy 19. 12.*

# Opomenutý referát

*Inž. Jindřich Fleischner: Technická kultura*

Fleischnerova obsáhlá kniha o dějinách a kulturních cílech inženýrské techniky kladě si dvojí úkol: chce mluvit k laikům řečí faktů a být zároveň technikům povzbuzením a výzvou.

Před laiky nepředstupuje s honosnou pýchou inženýrského titanismu a neuchází se o naivní obdiv vůči novým divům světa, jež tvoří velicí konstruktéři; zdůrazňuje spíše úkoly techniky než její výkony. Ne náhodou je nejdelší kapitola celého díla věnována dobývání dusíku: zde neokázale se usiluje o záchranu světa, zde technik bojuje proti vyčerpání života, proti úbytku a vysílení samotných základů života. Veliká otázka hospodaření se světovou energií je rovněž otázkou bytí; i zde hrozí nenahraditelné ztráty, ani zde nejde jen o vládu nad přírodou, nýbrž o ovládnutí přirozené negace, úbytku a věčného odečítání sil. Tak Fleischnerova kniha mimoděk ukazuje jako první úkol techniky úchovu světa; nikoliv tvoření nových zázraků, nikoliv dobrodružné rozšíření lidských možností a schopností donekonečna, nýbrž usilovnou péči o udržení života.

Určitěji poukazuje inž. Fleischner na druhý úkol moderní techniky. Přese všechno kapitalistické a militaristické zneužití inženýrských vynálezů, přes strašlivou škodlivost těch kterých technických vymožeností je vlastním smyslem technické činnosti spolupráce na vyšší a lidštější kultuře. Nelze-li si představit nejvyšších a absolutních cílů lidského vývoje, lze aspoň pevně věřit v dosažení jistých vyšších kulturních a sociálních cílů, totiž „co nejúčelnější a nejúspornější technické organizace sil lidstvo obklopujících a tvořících za cílem a v zájmu absolutní volnosti a štěstí jedincova, plného uplatnění jeho lidské povahy a osobních schopností“ Jest úkolem techniky spolupracovati na tomto utváření lepšího a žádoucího světa a nejvyšším jejím cílem jest „dobýti lidskou prací volnosti lidstva v přírodě a učiniti jeho práci požitkem“.



Toto osvobození člověka technikou a zrušení lidského otroctví otroctvím strojů ukazuje Fleischner na historickém vývoji techniky.

Konečně do třetice snaží se inž. Fleischner přiblížiti dílo inženýrovo laikovi i lidsky. Stěžuje-li si na přecenění práce třeba umělecké proti práci technické, činí to jistě právem; ale nesmí zapomenouti, že umělecké dílo působí bezprostředně plností života a osobnosti, kdežto lidský život inženýrův mizí za jeho dílem. Inž. Fleischner ukazuje aspoň na velikém umělci a inženýrovi Leonardovi da Vinci, jak i technické dílo se rodí z osobní geniality, vnitřní bohatosti a životní náplně svého původce; avšak tato kapitola by potřebovala doplnění osobní historií jiných technických vynálezců, šťastných dobytavatelů nebo mučedníků; není pochyby, že pod zorným úhlem osobního lidského života velikých inženýrů by technické dílo nabylo hlubší srozumitelnosti.

Posléze spis Fleischnerův se obrací důtklivě k mladým technikům, a to snad leželo autorovi nejvíce na srdci: probuditi v mladé generaci inženýrské smysl pro význam jejich práce, podnítiti je, aby v ní nehledali výnosnou službu hmotářským zájmům, nýbrž úkol kulturní a sociální. Každý technik, praví, je povinen rozvíjeti dále svůj obor ve směru kulturního smyslu dosavadního vývoje technického a spolupřítvorní tak na dalším vývoji kultury, v níž technika byla a bude stále důležitějším činitelem. Technika sama o sobě je mravně naprosto neutrální; může stejně pracovati k nejtěžší škodě, jako k nejvyššímu prospěchu lidstva. A tu záleží na vůli techniků rozhodnouti se pro tu či onu stranu. Proto je třeba důrazně ukázati na vývojovou a ideální hodnotu technické práce proti běžnému (zejména u techniků) cenění utilitárnímu.

Nehledě již k obecné tendenci Technické kultury, dává Fleischnerova kniha i netechnikovi mnoho podnětů k přemýšlení. Zde jen několik laických poznámek, jež se navazují k četbě jeho díla.

Historický přehled inženýrské techniky, jak jej rýsuje Technická kultura v řadě kapitol, svádí k vytčení jistých obecných rysů:

1. Starověká technika byla královská (Čína, Mezopotámie, Egypt); ohromná inženýrská díla starověku nesla jména králů, svědčila o jejich

moci a budila k nim úctu. Při nedostatku technických nástrojů bylo vše pořizováno lidskou silou, bylo tedy třeba nesmírných dělnických armád, jež dovedla zjednatí jen neomezená panovnická moc. Proto byla technická díla starověku symbolem panovnické neomezenosti (césarský individualismus).

2. Středověká technika měla ráz magie. Stavitelské hutě, dílny a řemeslné cechy žárlivě střežily svá technická tajemství; dílo bylo mystériem, jehož řešení odnášel mistr do hrobu (mistr Hanuš); osoby techniků jsou obestřeny legendami, jež jistě mají věcný základ v tehdejší hodnocení technické práce. Typem tohoto středověkého, kouzelnického individualismu je ještě sám Leonardo.

3. Teprve moderní technika se svým naprostým zprůmyslověním stvořila typ utilitární; avšak právě její užítkovost umožňuje nové pojetí sociálního úkolu techniky.

„Vítězství strojní práce nad ruční jest možno pokládati za počátek vysvobození člověka z posledních pout otroctví.“ Ano, avšak jen v jediném smyslu: že vysvobozuje člověka z nejhrušší a nejhmotnější práce. Ale také jej zbavuje svobody práce. Není pochyby, že rukodílné, řemeslné mistrovství je svobodnější a lidštější než dělnictví; že ten, kdo zpracovával sám surovinu v hotový předmět o sterých podrobnostech invence a dovednosti, byl méně otrokem své funkce než dělník, jenž obsluhuje třeba stroj na miliony stále stejných hřebíků; že strojová technika zrušila osobní účast pracovníka na tovaru.

Fleischner vychází z krajního pesimismu o povaze lidské: „Člověk jest v podstatě hrůzně divoké zvíře.“ Ale právě ve vědecké technice vidí „možnost kultivování lidské šelmy“. – Nezáleží na tom, jak dalece je tento pesimismus oprávněn; připomínám jen, že četní jiní – a nejsou to zrovna jen romantikové – vidí v technickém pokroku jen zdivočení dobrého lidského zvířete. Nepochybně řemeslný společenský řád byl patriarchálnější a vlídnější než řád industriální. („Stroj: jak nenávidíme toto hovado, tuto chladnou, železnou tlamu vraždy! Pryč s technikou, pryč s mašinou! Nechceme nic už vědět o vašich proklatých pekelných vynálezech, vašich proudech, plynech, kyselinách, prachu, kolech

a bateriích! Kletba vám, vynálezci, domýšliví, dětinsky vražední konstruktéři!“ Tak píše v těchto dnech války mladý německý básník Karel Otten.) Technika sama o sobě nemůže spasit svět; naopak je třeba činného idealismu techniků, aby se sama nestala nebezpečím stále těžším.

Nejdůraznější slova Technické kultury jsou myslím tato: „Ve století dvacátém bude technika rozhodovati o bytí a nebytí národů a bude činitelem státotvorným; pokrok technických objevů bude podkladem státních převratů. – Technik jako výslovný původce moderních ‚sociálních nemocí‘ musí cítiti za ně plnou zodpovědnost.“ – Moderní technika uvádí v život strašlivé hmotné síly; tyto síly mohou založiti nesmírnou moc kapitalistickou nebo militaristickou, která je s to ohroziti veškerou svobodu světa. Toto nebezpečí nelze odvrátit jen sociální výchovou inženýrů a otázka nemůže býti nechána na starosti jen technikům; je to otázka, je-li vůbec ještě možno humánní lidskostí podrobiti si – nikoliv svět pomocí techniky, nýbrž techniku samu.

*Národní listy 20. 12. 1917 a 5. 1. 1918*

## Lepší titul nežli jméno

V poslední době se podivně rozmáhá zvyk označovati umělecká díla nejenom jménem, nýbrž i titulem umělcovým: maloval profesor XY; tuhle si vyzdobil provazník svůj výklad polodiletantským obrazem, ale i tento bídňý obraz maloval profesor NN. Publiku, které patrně velmi touží po dílech profesorů – neboť bez poptávky není nabídky –, dlužno říci tolik: předně že titul „profesora“ neznamená hodnotu nebo dokonce nadání, nýbrž toliko zaměstnání; a za druhé že tímto titulem podepisují svá díla ne snad jen profesori Akademie umění nebo Umělecko-průmyslové školy, nýbrž středoškolští učitelé kreslení, kteří – mimochodem – absolvují obyčejně jen čtyři léta na umělecké škole, zatímco takzvaný akademický malíř na Akademii umění a průmyslový kreslič na Umělecko-průmyslové škole absolvuje celých šest let. To jen mimochodem, neboť i učitel kreslení, i samouk může býti dobrým umělcem; špatné jenom je házet demokratickému národu do očí písek titulů po německé módě a klásti titul tam, kde má mluvit jen dílo. Dílo Mysl-bekovo, Suchardovo atd. nepotřebuje ověření jejich společenským titulem. Jejich jméno je více nežli jejich titul. Slovo „malíř“ nebo „sochař“ je krásnější a slavnější než kterékoli názvisko.

*Národní listy 23. 12.*

**1918**

## Gustave Flaubert: Citová výchova

Román, který se zde dostává poprvé do rukou českého čtenáře, je dílo čtyřiašedesátiletého autora o dvacetiletém mládí. K témuž předmětu pod tímž názvem vrací se Gustave Flaubert ještě jednou, po čtvrtstolětí, kdy měl již za sebou životní a uměleckou zkoušku Paní Bovaryové a Salambo. První Výchova sentimentální zůstala ležeti v neuveřejněných papírech mládí Flaubertova; druhá prošla definitivně strašným soudem autorovy sebekritiky a setkala se po svém vyjití jen s chladným nepochopením či dokonce s odporem. Dnes, kdy srovnáváme oba texty největšího románu Flaubertova, se nám zdá, že by snad tehdy, roku 1869, nalezlo mladistvé dílo Flaubertovo vděčnější čtenáře než dílo jeho zralého mužství. Široký proud citové exaltace, jenž nezadržitelně proudí stránkami první Výchovy, by snad byl dal zapomenouti na nekonečnou hořkost, která prosycovala duši dvacetiletého básníka. První Výchova ještě nezná než lásku a umění, dva romantické sny, které čtenář ne bez životního souhlasu vidí zrazeně odkvéstat. Avšak ve druhé Výchově se kruh životního zklamání bezmezne rozšiřuje; zahrnuje společenský a politický život Francie před rokem 1848 a před druhým císařstvím, a nyní není to již láska, která podléhá; naopak, láska Frédéricova a paní Arnouxové jediná přetrvává v kruté „výchově“, která podrývá víru v politické ideály, v činy, v úspěch, v přítele, v člověka, v sám život. Tato druhá Výchova podrobuje čtenáře nejtěžší zkoušce; není lehké snést tento román, a v té zkoušce francouzská veřejnost po vyjití knihy vskutku neobstála. Bylo třeba delší doby, aby se tomuto románu dostalo spravedlnosti..., a časové odlehlosti, v níž její smutek přestává palčivě boleti.

\* \* \*

V první Výchově vypravuje Flaubert o černochovi, který pluje zpět do Ameriky, zdarma, slouže opilému kapitánovi a spě z celé duše, kde jen mohl. „Jeho otec prodal ho za balíček hřebíků; přišel do Francie jako sluha, ukradl šátek pro panskou, již miloval, byl dán na pět let na galeje; vrátil se z Toulonu do Havru pěšky, aby uzřel opět svou milenku, nenalezl ji, vracel se opět do černošské země. On také prodělal svou citovou výchovu.“

To tedy je smysl „citové výchovy“: neúprosná lekce života, surové nedorozumění mezi skutečností a tím, co v člověku je vysoce vypjatého, ženerózního a mladistvého; ubohá ztráta snů, zklamání v lásce a v sobě, ovšednění životem, vpád hlouposti a špatnosti do květnice entuziastického mládí, bolest, lež, deziluze a neúkoj, ponížení a poplennění, vše to, co se rodí z romantické krize skutečnosti a snu. Mnoho romanopisců a básníků vyslovalo tento rozpor, ale jediný Flaubert dal mu výraz životně osudný a neodvolatelný. Každý z nás snad prošel nebo projde podobnou „citovou výchovou“, ale posléze, když už je zkouška odbyta, řekne: „Ano, byl jsem tehdy mlád, pln přehnaných nadějí, víry a optimismu, nečinného snění a planého zápalu; ale díky-bohu život mi otevřel oči a zbavil mne zbytečných iluzí.“

Tedy toto „díkybohu“ nikdy by nepřešlo přese rty Flaubertovy. Není zač děkovati. Ztratili-li jste šlechetnou důvěru a optimismus mládí, ztratili jste nenavratitelně to nejlepší, co jste s sebou do života nesli. Je to skutečná ztráta a neodčinitelné ochuzení. Od této chvíle je vaše životní hodnota navěky snížena, a pro fatalismus Flaubertův není již jiného východiska než to: buď utonouti ve všedním chytráctví, pohodlí, omezenosti a nečistotě praktického života, nebo se navěky poustevnický a nečinně uzavřítí ve svém zklamaném snu, bez naděje a bez vykoupení. Jak vidíte, není to radostný výhled, ale to nejtrudnější je, že právě ti nejlepší a nejčistší, že právě srdce nejplnější entuziasmu a lásky jsou odsouzena k tomu, aby prošla „citovou výchovou“. Omezenci, padouši, arivisti, malí a vypasení sobci, podlé, služebné duše bez hrdosti a zápalu, požívatí rutiněři života, čilí praktikové bez skrupulí, celý ten rod malosti a špatnosti, jež Flaubert kreslí s tak palčivou a hořkou si-

lou, ti všichni mohou být šťastni v tomto světě, který jim, ale jim jediným, ušetřuje zkoušku „citové výchovy“. Jen vrozeně bohatým jsou souzeny nejtěžší ztráty.

Již první Výchova vyjadřuje Flaubertův pesimismus. Nekonečné touhy a sny společného mládí pojí dva přátele, Jindřicha a Julia, ale život je rozloučí. Šťastnější Jindřich přijde do Paříže, miluje, je milován, dochází nejpříněšího úkoje; avšak samo splnění touhy je „výchova“; nastává nuda, neklid, hmotná tíseň a posléze Jindřich vyjde ze své první lásky dokonale „vychován“: rozumí světu, svému požitku, pohodlí a úspěchu; „počestný ve svých mravech, lidský ke svým bližním, poctivý ve svých společenských stycích, snažil se nicméně spát se všemi ženami, vykořistiti všechny muže a shrábnouti všechny zlatáky“; byl to zkrátka „velmi hodný hoch“. Zato Julius, předčasně zklamán v lásce i ctižádosti, nedošel úkoje, zůstal věren svým uměleckým snům, o jichž provedení mu již nejde, žije „v zdrželivosti a cudnosti, sně o lásce, rozkoši a orgii; nepřije si právě tak zemřít, jako si nepřije žít. Jeho největšími radostmi jsou západ slunce, šeleštění větru v lese, skřivánčí zpěv za rosy; uspořádání věty, zvučný rým, skloněný profil, stará socha, záhyb šatu vyvolávají v něm dlouhá vytržení.“ Přes tyto extáze je život jeho opuštěný a smutný; je to umělecká oblomovština, bezcílná a nekonečná tkáň snů, kterou prožívá jen pro sebe. Ať je to úkoj či neúkoj: obě je nevyhléditelným zklamáním života. Tak cítil čtyřicetiletý Flaubert.

Tento fatalistický cit neopouští Flauberta, když blíže se padesátce píše svou druhou, pravou a vrcholnou Citovou výchovu. Pravda, jako umělec uzrál; již není pro něho umění bez hlubokého, zevrubného studia látky, bez nejusilovnější objektivace, bez přísné kázně realisty a formalisty zároveň. Avšak romantická rána jeho mládí není přinejmenším zacelena. Naopak. – Také nyní přichází mladý člověk, Frédéric, do Paříže, nechávaje za sebou v provincii mládí plné snů a soudruha svých životních plánů. Také jemu stane se láska osudem, nikoli však ukojením; krásná, ctnostná, milující a posléze stárnoucí paní Arnouxová zůstane mu navždy jen touhou, ideálem životního štěstí, nesplně-



ným snem. Marně hledá úkoje nebo ohlušení v náručí jiné milenky, v politice, v kariéře, v bohatství; odevšad odnáší si jen bezmezné zklamání a zrušení vlastního života. Zatím jeho přítel Deslauriers, advokát, snící zprvu o vědecké dráze, pak o socialismu, stokrát zklamán, zkrácen a roztrpčen, vyvíjí se v typ muže činu; zrazuje sebe, své zásady, svého přítele, řítí se do výše rychlou kariérou, ale jako je marný sen a ideál, je marný i čin, marna je zrada, marný je úspěch; klesaje opět stupeň po stupni, opotřebován, o vše připraven, nalézá aktivista Deslauriers svou poslední radost v tom, oživovat si s oblomovským Frédéricem společné naivní chlapectví, věk iluze.

Muž činu ztroskotává, Frédéric stane se malým měšťákem, sociální utopista končí jako policejní agent, reformátor umění jako fotograf, revoluce jako druhé císařství; lupen po lupenu opadávají iluze a končí se naděje, jako by celá generace, celá Francie a celý svět procházely zničující zkouškou citové výchovy. Nic neobstojí před nihilizujícím zorem Flaubertovým; a přece když píší toto „nic“, váhám. Snad, když nic jiného, aspoň nesmírné odříkání lásky Frédéricovy a paní Arnouxové obstálo; aspoň slepá obětavost hodného hrdiny Dussardiera obstála. Ano, tedy aspoň odříkání a sebeobětování zůstaly ušetřeny, tyto dvě podivné ctnosti prosycené dobrovolným záporem života – a i to je příznačné pro Flaubertův pesimismus. A po všem zbývají ještě vzpomínky na nějaký hloupý sen mládí. „Ano, snad to je to, co jsme kdy měli nejlepšího.“ Strašný to účet prožitého života.

\* \* \*

Nemělo by rozumného smyslu souditi se dnes s tímto Flaubertovým pesimismem. Skutečná, prožitá bolest neodčiní se žádnou filipikou. Nicméně je-li pravda, že dnešní svět není k nám o nic milostivější než ke generaci Citové výchovy, je-li pravda, že i my jsme vystaveni neméně zklamáním a vystřízlivěním, pak zbývá ptáti se vlastního srdce, zda bezútešné výhledy Flaubertovy platí i pro naši každodenní citovou výchovu. Tu otázku předkládám svědomí moderního člověka.

Tu dlužno si všimnouti aspoň dvou bodů. Hrdinové Flaubertovi vstupují do života nejen s velikými sny, nýbrž i s velikými nároky na život. Jsou to konečně děti romantismu, snící o nekonečných možnostech, o vrcholných vášních, o sardanapalských úkojích. Cítí se dědici staré, přebohaté kultury, která zmnožuje jejich očekávání a potřeby. Toto vnitřní bohatství daleko přesahuje možnost činného užití; budiž jak budiž, jejich vnitřní život, rozpalený uměním, historií, ctižádostí, tisícerými stimulanty rozkoše, úspěchu a skvělosti, všemi těmi sultánskými, napoleonskými a politickými sny, naráží prudce na meze skutečného a praktického života. Jsou ještě z rodiny Stendhalova Julia Sorela a Balzakova Rastignaca, avšak svět je již dalek toho, aby na jejich romantické impulzy odpovídal velkými událostmi. Tato neúměrnost nitra a skutečnosti je první bod, jež dlužno zvláště vytknouti.

Druhý bod, na kterém se může přezkoušeti moderní svědomí, je osobní poměr k světu a k lidem. Již první, ale dvojnásob silně druhá Výchova ukazuje nemilosrdný pohled Flaubertův. Pravím „pohled“, a nikoliv „posudek“, neboť jakýkoliv vášnivý posudek, jakékoliv odsouzení by bylo méně drtivé než trapná, neúprosná, přímo odborná pozornost, se kterou Flaubert odhaluje každou malost, surovost, zbabělost a sobectví lidí. V tomto románě je to měšťácký salon otce Renauda, zmoudření Jindřichovo, pán a paní Gossélinovi, scéna opuštěného Renauda s Kateřinou; druhá Výchova je skoro celá řadou takových průhledů do života lidí. Flaubert neodsuzuje ani nelituje, jen konstatuje; ale je mu až podivným požitkem nenechat si ujít jedinou příležitost, kde by mohl demonstrovati nízkost a pokrytectví člověka. Činí tak bez moralismu, ale také bez soucitu, bez výčitky, ale také bez ospravedlnění. Je to prostě stav věcí, holá, nevývratná a nezměnitelná skutečnost.

Tu tedy je otázka, zda jsme vlastní citovou výchovou, novými ideály, které nás ovládají, i novými zkušenostmi, kterými život odpovídá na tyto ideály, nedošli jiných nároků na život a jiného pohledu na svět, a tedy také jiných vyhlídek z nutné krize pesimismu. Na tuto otázku není ovšem odpovědi ve slovech jistoty, nýbrž nejspíše ve slovech možnosti a důvěry. Je možno, že se pomalu učíme očekávati od života

mnohem méně, méně po stránce splendoru úkojů, nesmírných darů a vášní, ale mnohem více po stránce skutečných činů, aspoň částečných úlev a praktických uspokojení. Je možno, že již nesníme o vrcholném okamžiku, který by se sardanapalskou plností rázem uskutečnil veškerou naše štěstí, nýbrž o dlouhém životě, kde bychom krok za krokem, postupující od překážek k úspěchům a od úspěchů k novým protivenstvím, docházeli vždy hlubší jistoty, že tento život jsme nežili nadarmo. Ne nadarmo! Jestliže si ze své citové výchovy odnášíme toto jediné slovo, bude román našeho života končiti zcela jinak než *Výchova Flaubertova*. Pak nevstupujeme do života s nárokem, aby on sám uskutečnil naše touhy, nýbrž abychom my sami něco uskutečnili, něco dali životu; tehdy, potkáme-li se s nezdarem, nejsme jenom my zklamáni životem, nýbrž i život je zklamán námi, a tu jest vždy ještě možno znovu a znovu se pokoušeti, aby aspoň toto druhé zklamání bylo odčiněno. Jedná-li se o to, abychom nežili nadarmo, není žádná ztráta definitivní a žádné zklamání neodvolatelné.

Dále je možno, že i ve svém pohledu na svět se pomalu učíme jiné pozornosti. Pravda, neoddáváme se klamu, že člověk dnes je lepší, čistší a větší, než býval, naopak, právě dnes vrcholí bestiální, otrocké, strážnické<sup>85</sup> rysy lidské povahy tak, že je těžko nezoufati nad člověkem. A přece je možno, že i v nás ožívá cit, který vnukl Waltu Whitmanovi slova řečená „Vám“:

Nikdo vám nerozuměl, já však vám rozumím:  
nikdo vám nebyl práv – vy sám jste nebyl práv sobě;  
každý vás shledal nedokonalým – jen já nenacházím  
ve vás nedokonalosti.  
Není nadání v muži ni v ženě, jež nesrovnávalo by se  
s vámi,  
není ctnosti ni krásy, v muži ni v ženě, již nebylo by  
stejně ve vás,

---

<sup>85</sup> Chamtivý, hrabivý. *Pozn. red.*

není odvahy ani vytrvalosti v jiných, již nebylo by  
stejně ve vás,  
ani rozkoše na jiné čekající, aby stejná nečekala  
na vás.

Je možno, že se učíme dívati se na člověka nejen podle jeho skutků, nýbrž i podle jeho možností; není pro nás naprosté predestinace, není možností zcela ztracených. I kdyby špatnost a hloupost byla tisíckrát v převaze, není to důvod k definitivnímu odsudku, nežijeme-li svou myslí v imaginárním ráji dokonale vysněného štěstí a romantické čistoty. Je možno spatřovati dokonalost i tam, kde je smíšena s nedostatky, a radost i tam, kde by romantik zaplakal; ale je k tomu ovšem třeba pozornosti, soucitu a skutečné účasti.

Srážka člověka se světem čili „citová výchova“ je věčný a neodbytný konflikt. Ale i když je nutný a nezávisí na naší vůli, jeho výsledek přece leží do jisté míry v našich rukou. Záleží na tom, co chceme od života a jak se k němu sami chováme. Román, ježž čtete, podává jedno řešení; váš život může však podati řešení zcela jiné a bohdá světlejší.

*Předmluva*

## Dramaturgie filmu

Chytrost sice nejsou čáry, ale je jim velmi blízko. Kdo se v těchto dnech podíval na americkou frašku v Lucerně, byl překvapen nesmírným průvodem sufražetek, který v jednom aktu plní děj. Tisíce žen se standardy a prapory, ženy nesoucí plachty s nápisy pro čtenáře v oknech mrakodrapů, vojensky ukázněné, elegantní, uniformované armády bojovnic, kapely, velkolepý pouliční manévr – opravdu americká podívaná. Není to čistě americké, sehnat tak ohromnou komparzérii pro pouhou frašku? Ne, nýbrž čistě americké je sehnat frašku pro předem hotovou komparzérii. V jednom americkém filmovém dramatu potřebuje muž odejít z divadla před koncem produkce, aby překvapil někoho u své ženy. Proč odejde Američan předčasně z divadla? Protože divadlo hoří. A tento požár je skutečný! Americký filmový dramaturg má tedy předem připravené filmy velkých přírodních úkazů, jako jsou katastrofy nebo manifestace sufražetek; jednou, ve volné chvíli, k nim přikomponuje děj. Pomalu zachytí všechny veliké úkazy světa – výbuchy sopek, korunovace, zátopy, války, sám konec světa; a vše to jen proto, aby se snad dva milenci našli či ztratili! Svět jako filmový motiv: to je americká dramaturgie.

*Národní listy 2. 1.*

## Ještě jednou RKZ?

Dalo se čekat, že v jubilejním roce nalezení Rukopisu královédvorského budou slyšány i hlasy těch, kdo – jako zesnulý prof. Píč – odnesli z rukopisného boje neotřesenu svou víru v pravost Hankových nálezů. Vskutku vynořili se zejména v krajinském tisku obhájcové Rukopisu a nyní rozesíláno jest veřejné svolání k národu, podepsané inž. Barešem z Českých Budějovic, jménem „mužů praktického, střízlivého života“. „Pravost nejslavnějších památek,“ praví se tu, „nade vši pochybnost rozhodnuta ve prospěch obou Rukopisů.“ Kým nebo čím? Především majorem Žunkovičem proti českým filologům, a za druhé chemickou analýzou pergamenu a písma. „Řešení otázky rukopisné ve své podstatě jest vlastně výhradně technického rázu... Technice jest lhostejno, co jest na pergamenu napsáno: Je-li pergamen a písmo staré, pak nesporně jest Rukopis pravý. Technické zkoušky vesměs dopadly k prospěchu obou Rukopisů, avšak nepřátelé jich nedbali...“ Filologie a literární historie nemá tedy s otázkou pravosti co činiti; zato svolání volá po soudu praktiků a kriminalistů, kteří by vyšetřili děj a okolnosti Hankova nálezů, a stratégů, kteří by posoudili válečnictví v Rukopisech (!). Mimoto dovolává se leták vlasteneckých citů – zcela jako v dobách bojů o RKZ – podezírá české učence a osočuje celou politickou stranu (realistů) vášnivě a přinejmenším nemístně; neschází ani výzva k hmotnému přispění na připravené publikace o Rukopisech. – K tomu jen poznámka: Rozpor mezi nálezem filologickým (resp. literárněhistorickým) a chemickým v otázce RKZ nedá se odstraniti jednoduše tím, že se popře kompetence jazykozpytu. Jen pro diletantské oči je zkouška mrtvého materiálu průkaznější než důkazy založené na soustavě a organismu historické mluvnice české. Jazyk je, či spíše ve své prvotní čistotě byl stejně uzákoněný a neporušitelný jako příroda. Filologické důkazy Gebauerovy a ostatních byly by vyvratitelné opět jen filologií; žádná chemie, strategie a kriminalistika jich nemůže zrušiti, a proto každý pokus z této strany je námahou předem ztracenou. Dovolávají se

Žunkoviče proti českým jazykozpytcům, to této snaze nepřidá serióznosti; a vlastenecká výzva nemá ani býti vměšována do věci, která – ať už zůstane při starém, či bude někdy revidována – je otázkou odborné vědy.

*Národní listy 3. 1.*

# Kritika slov I.

## My versus já

Existuje kritika knížek, a bůh posud', je-li dobrem či zlem; jisto jenom je, že přechoasto bolí a že je k tomu třeba vpravdě trpělivého ducha, abys, udeří-li tě někdo do jedné knihy, nastavil druhou.

Knihá se těžko píše, ale slovo se lehce vypouští z úst; knihá je tvá, ale slovo patří všem; proto kritika slov, i když nebude velkým dobrem, nebude nikoho bolet.

\* \* \*

„My říká se v pohnutých dobách a též pohnutým hlasem; je to družné, sociální a posilující slovo, zatímco „já“ je nedružné, osobní, samolibé a sobecké. Tak se aspoň zdá. Ale slovo „my“ má svůj defekt. Je pohodlné a nezávazné. Lehko se například řekne „My, národ holubičí“, ale těžší je říci „Já, člověk holubičí“. Každý může říci: „V nás žije veliký odkaz Husův,“ – ale kdo z vás může říci: „Ve mně žije veliký odkaz Husův?“ „My“ jsme obětovali krev a svobodu za věc národa, ale promiňte mi, „já“ jsem jí neobětoval; když „my“ jsme trpěli to a ono, „já“ jsem seděl doma. „My“ jsme veskrze hrdinové, mučenníci a bratří, „my“ jsme velkodušnost a obětavost sama, „my“ bojujeme, „my“ žádáme; opravdu, mohu se pochlubit velmi krásným „my“, velmi statečným, slavným a záslužným „my“, ale běda, nemám-li „já“ nic, pranic z těchto „našich“ předností! Sebedokonalejší „my“ nepřidá ani palce mé postavě, ani závažíčka mým zásluhám; žádné „my“ mne nespasí, nedal-li jsem „já“ aspoň cibuli almužnou. „Já“ je slovo praktické, zavazující a činné; je nekonečně skromnější než „my“, znepokojivé a těžké; „já“ je zároveň slovo svědomí i slovo činu.

*Národní listy 6. 1.*



## Výstava českých výtvarníků v Obecním domě

Přítomnou „podpůrnou“ výstavu vyznačuje dvojí nepřítomnost. Předně scházejí tu skoro bez výjimky ti, které si obecnstvo zvyklo považovati za představitele českého umění, tedy umělci nejvýše uznání, populární, a jak se říká, vůdčí. Nemyslím, že u nás a kdekoliv na světě se popularita neomylně shoduje se skutečnou hodnotou; naopak nejvyšší hodnoty jsou poměrně nebo aspoň dlouho neuznávány. Populární umění je nejčastěji to, které shrnuje vkus širších vrstev a zároveň je úhrnem rozptýlených výtvarných snah současných. Takoví umělci jsou spíše představiteli své doby než reprezentanty uměleckého vývoje. Proto jejich nepřítomnost je znatelným minus na jednotě výstavy; vskutku tato výstava působí spíše dojmem skladiště než manifestace, schází tu duch publika, který oživuje sály výstav okázalejších.

Druhá – a křiklavější – je absence mladých. Jury, jež se uvolila zorganizovati výstavu ve prospěch strádajících umělců, uzavřela její brány těm z mladých umělců, kteří nejtrpčeji strádají nedostatkem publicity. Jury nebyla příliš přísná – naopak; obrazy tak ubohé úrovně, jak vidíme zde, netroufala si před válkou ukázati žádná výstava. Přijímala-li podle toho porota jen to, co se jí líbilo, vystavila velmi špatné vysvědčení svým zálibám; přijímala-li však věci, které sama pokládala za slabé, pak se usvědčila z neloajlnosti, odmítajíc díla umělců, která se jí nelíbila pro svou modernost. Nebyla to díla umělců neznámých; všichni zde odmítání jsou činni pět osm let na veřejnosti a něčím jsou i přes hrozný tlak poměrů, jichž ukázkou je právě praktika dobročinné povahy přítomné. Takto jednajíc překročila porota trojí právo: nárok vážných umělců na publicitu; právo obecnstva seznámiti se se všemi směry českého umění; požadavek kritiky poznati a podrobiti soudu skutečný stav uměleckého života u nás. Mezispolková jury může třídit zaslaná

díla, ale nikoliv je podle směrů potlačovati; tím překračuje zásadně svou kompetenci.

Mluviti o výstavě v podrobnostech je těžko; vystavuje zde na sto umělců díla, jež jenom z menší části jsou tak dalece průkazná, aby se o nich mohlo souditi. Poměrně jednoduše představuje se Umělecká beseda; ale i zde nutno vyjmouti Jareše a zčásti Rabase ze zátopy obrazů, kde rychlá, široká temperamentnost přednesu stává se snadnou rutinou, v níž se ztrácí struktura krajiny i věcnost názoru. Dlužno pamatovati, že přednes má význam jen služebný. Václav Špála je vděkuplnou oázou pohledu unavenému třeba tučnou, beztvarem malbou Hrskovou nebo těžkým impresionismem Prahy Kohoutovy. Mnoho mladých umělců ubírá se po stopách Ot. Nejedlého; nestruktivní skvrna, odstíněné plochy a silný barevný nátěr určité škály stává se skoro manýrou. V plastice novým pro mne jménem je Pokorný s dobře pozorovanou, ale běžným dnes způsobem řezanou sádrovou podobiznou. V grafice jsou to opět mladí, kteří nejspíše upoutají: Špála, Hofman a Čapek. V katalogu neuvedeny jsou malby Muchovy, jež ukazují, že vlastní oblastí Muchovou byl přece jenom plakát. Vše ostatní, jak řečeno, drobí se v množství jmen, ve kterém by více třídění nebylo bývalo na škodu.

*Národní listy 9. 1.*

## Kritika slov II.

### My, národ něčí

Rádo se u nás říká: My, národ Husův, Žižkův, Smetanův; my, národ Komenského. Stejně však Němci říkají: My, národ Goethův, Kantův, Bismarckův a nevímčí ještě. My, národ Goethův! Jsi ty, který to píšeš nebo říkáš, člověk Goethův? Máš něco jemu podobného, jsi moudrý a lidský, miluješ Francii, píšeš básně a dáváš světu příklad? My, národ Schillerův! Ale voláš se Schillerem „In tyrannos“, žádáš s ním „*Sir, geben Sie Gedankenfreiheit*<sup>86</sup>„? My, národ Kantův! Ale vidíš jako Kant v člověku cíl, a nikoliv prostředek? Byl Goethe, byl Kant, byl nevím kdo ještě; ale je to tvá přednost a zásluha, jsi ty tím o něco více nebo něco lepšího? Jsi kulturní, veliký, lidský a světový proto, že někdo před tebou byl takový? Jsi Wolfův nebo Goethův, šmokův či Kantův? Co jsi ty? – Čtenáři, podle toho, co jsme čítali, byli to samí Goethové a Kantové, kteří mašírovali poraženou Belgií; na každou inkriminaci ciziny se odpovídalo velikými jmény; čtenáři, i ty jsi měl dojem, že se tím prokazuje velikým jménům služba. – Lépe by bylo, aby vůbec nebylo Žižky, než aby žili zbabělci v národě Žižkově. Nezáleží na tom, čím jsme, nýbrž na tom, čím jsi ty. Národ sám potřebuje spíše lidí nežli jmen.

*Národní listy 13. 1.*

---

<sup>86</sup> Sire, dejte svobodu myšlení. Pozn. red.

## Obchodníci s obrazy<sup>87</sup>

Přirozeným prostředníkem mezi umělci a obecnstvem je obchodník. Je dvojí, nejvýše trojí typ obchodníků s obrazy: obchodník s obrazovým zbožím, obchodník-spekulant a třetí, nejčistší typ, obchodník-amatér, abych užil slova s dobrou tradicí, „otec“.

Obchodník s obrazovým zbožím pracuje v umělecké branži asi tak jako jiný v krajkách, v uhlí nebo v pleteném zboží. Kupuje zboží, které je přítomně hledáno, a má tedy svůj stálý odbyt, a prodává je s normálním a bezpečným ziskem. Většina našich pražských obchodů s obrazy, které se tak nápadně za války rozmnožily, stojí na této úrovni. Proto se v nich nedohledíte zvláštního překvapení ani velké rozmanitosti. Všude se vedou skoro tytéž věci; směr a vedoucí záliba je všude stejná, protože vyhovuje poptávce stejného odběratelstva; jen úroveň poněkud kolísá, aniž by kdy dosáhla úrovně například uměleckých výstav. Nejlepší z uznávaných umělců obyčejně scházejí; zčásti proto, že mají své soukromé kupce, ale hlavně asi proto, že obecnstvo kupující v krámech s obrazy se spokojí levnější náhražkou, jež není sice podepsána slavným jménem, ale na stěně pokoje, ve zlatém rámu, působí dosti bohatě a akademicky. Počítá se s průměrným vkusem, přítomnou módou, vládnoucí konvencí a jistým sentimentálním poměrem, jež má k umění špatný divák. Pro vývoj umění a pozdvižení uměleckého života nemají tyto obchody nejmenšího významu; spíše jsou škodlivé v tomtéž směru jako operetní divadla, románové knihovny, kavárenské koncerty a zkrátka vše, co je založeno na neomylném obchodním kalkulu sloužiti čile, ochotně, bez další ctižádosti a vlastní iniciativy vkusu a přání platicího davu.

Vzácnější typ, jenž neschází ani u nás, je obchodník-spekulant, který počítá s budoucí hodnotou obrazů určitého umělce nebo směru; proto skupuje jeho díla a schovává je, až dorostou ceny, na niž počítal. Počítá-

---

<sup>87</sup> Viz fejetony Umění a bída a Kupci obrazů.

te-li, že dobré a zvláště průkopné nové umění bývá zpočátku přímo bezcenné, že se takové obrazy prodávají za desítky nebo stovky a obra-tem let, vítězstvím nového směru, úmrtím umělce, dražební politikou atd. jejich hodnota se zesteronásobí a ztisícínásobí, pochopíte, že tento druh obchodu vábí podnikavější duchy. Ovšem je potřeba dvojího: 1. znalosti umění, schopnosti nalézt uměleckou hodnotu v dílech dočasně zneuznávaných, soudnosti, předvídavosti a optimismu; 2. schopnosti vésti uměleckou politiku a mítí přímý i nepřímý vliv na vítězství směru, na úspěch umělce a vývoj veřejného hodnocení. – Takový spekulant si „svého“ umělce někdy přímo najme; vysadí mu roční plat a odebírá všechna jeho díla. Dá obraz do dražby a sám jej koupí zpět, když jeho agenti vyhnali cenu výše. Má spojení s kritikou a s mezinárodním trhem; obchodníci celého světa si pracují do ruky a dovedou si nekaziti navzájem cen. Často obchodník-spekulant vystupuje jako sběratel; po celém světě shání umělecká díla, buduje si soukromou galerii, přijímá návštěvy a prodá nakonec vše i se svou sběratelskou slávou: tak třeba – ve velkém – Marcel de Nêmes, maďarský „amatér“. – Vliv obchodníka-spekulanta na umělecký život je veliký, pokud mu jde o žijící, nové, bojující umění. Jindy, jako u nás, kde se „pracuje“ především ve starém umění, zůstává jeho význam omezen na umělecký trh a netýká se umění sama.

Konečně obchodník-amatér je případ nejvzácnější. „Otec“ Durand-Ruel, dnes největší pařížský obchodník s obrazy, budiž jeho příkladem, byť jeho boj o umění, jež vedl proti státu a veřejnosti až k zoufalé vlastní bídě, už překročuje kapitolu o obchodnictví. Paul Durand-Ruel, sám syn papírníka, jenž prodával i Boningtonovy a Constableovy obrazy, chtěl býti důstojníkem; ale nemoc ho donutila převzít otcův obchod. Záhy vede impresionisty, tehdy vděčný předmět výsměchu: Maneta, Moneta, Sisleye, Pissarra, Degase i Puvise de Chavannes... Platil jim málo, ale sám prodával se ztrátou; byl tehdy nucen například zbavit se pěti Manetů za 100 franků. Roku 1872 podařilo se mu prodati Manetův obraz za 800 franků; dnes týž obraz se cení nejméně na 200 000 franků. Pořádal výstavy impresionistů v „domě oběšeného“ a u Nadara, kde roku 1875 mu-

sela zakročiti policie proti zuřícímu publiku. Na dražbě obrazů Milletových a Daubignyho prodělal; roku 1878 dražba ve prospěch velikého Daumiera, jenž umíral o hladu, nevynesla ničeho. Téhož roku juroři světové výstavy odmítli Delacroixe, Rousseaua, Troyona, Milleta, Courbeta, Barye; tu uspořádal Duran-Ruel vzdorovýstavu, jež přes veliký morální úspěch mu vynesla těžký deficit. Ani v těchto krušných dobách „otec“ nepolevil; obrátil se se svými milovanými obrazy do Ameriky, a hle, tento rok (1885) mu přinesl první úspěch.

Nedaleko od galerie Durand-Ruelovy je malý černý krámek. Před dlouhými lety přišel odněkud z Martiniku či Guadeloupu do Paříže mladý právník; láska ho však vedla k umění a instinkt k mladým malířům, hlavně k Cézannovi. Přijdete-li do jeho krámku, neuvidíte skoro nic než starého, nevlídného pána a obrazy bez rámců, přiklopené ke zdi rubem ven. Zhlédnete-li v příznivém okamžiku dva nebo tři obrazy, poznáte v nich díla z nejkrásnějších, jež nedávná doba vytvořila. Je to krámek obchodníka a „otce“ Vollarda.

*Národní listy 15. 1.*

## Večer Otakara Theera

Když Otokar Fischer promlouval úvodní slovo o zesnulém básníkovi, o jeho přísné, bojující osobnosti, jež všemu navzdory, proti nicotě, proti světu, proti vlastní slabosti a úzkosti znala jediný imperativ: „sám sobě vlást, sám měřit se se svým bohem, sám potýkat se s andělem, který zkřížil mu cestu, sám vyvzdorovat si svůj úděl Héliova synovství,“ – když rýsoval tento hrdý, zvědavý a žízňivý život samotáře, který vše, i svou poetiku, i svou mravní kázeň, i svou zbožnost stavěl na jediném základě, na své vůli, na stálém napětí svého já, – tu těm, kteří naslouchali této pohrobní řeči tísňice se ve dveřích Grégrova sálu, zaznívala odněkud přes chodby Obecního domu jásavá árie pěvkyně. A vskutku nic v té chvíli nezdálo se mi bližší památce Theerově než tento bezohledný a triumfální zpěv života. Kdyby tak Theer v té chvíli ožil a stál v poslední řadě, soustředěný a bádavý, jako stával, tu tento dvojhlas, zde slova přítele a smutek mnoha vzpomínajících přátel, blízkost a hrůza smrti, a tam silný, vzlétající trysk radostné písně života, by byl býval v podivné shodě s jeho vkusem. – Když Rudolf Deyl pak přednášel Theerovu lyriku, tu bylo jasno, že tyto básně dovede vysloviti, zašeptati, vyzpívati toliko mužský hlas. Deyl velmi šťastně podložil svůj přednes jistou drsností; nebylo pasivní, bezděčné, nenapjaté noty v jeho recitaci, ale ovšem bezpočtu tónů hřmících, tvrdých a útočných nebo těžce zamyšlených a udušených: přebohatá škála síly. Konečně přednes z Faethonta oživil přesvědčení, že toto drama není a nesmí býti něčím pro českou scénu odbytým.

*Národní listy 24. 1.*

## Kritika slov III.

### Cizí vlivy

Setká-li se náš člověk ve své vlasti s něčím novým, je jeho první reakce, že je to cizí import. Slovo „cizí vlivy“ obsahuje dvojí zásadu: 1. že vše, co je starousedlé a vžilé, je samozřejmě „naše“, české, domácí a původní; 2. že u nás nemůže vzniknout samo od sebe nic nového. Co se týče prvního, poukazují na naši národní švestku, jež pochází z Persie, na slovo „kudla“, které máme z Francie, a na deset tisíc věcí od kouření tabáku až po univerzitní řády, kterými bych mohl doložit, že náš život je přinejmenším tak světový, pestrý a exotický jako etnografické muzeum. Přitom švestka nás nezměnila v Peršany ani tabák v indiány; naopak, oboje nás učinilo více sebou samými. Pro „původnost“ nezáleží tolik na původu jako na intimitě zažití. Dejte českému člověku čísti Husa nebo pro mne Žižkův traktát o vojenství; odvodí-li si z toho jen povrchní, konvenční a neosobní dojem, pak si odnáší ze sebečeštější věci jen „cizí vliv“. Ale dejte mu čísti Lao-c'e nebo třeba leták Armády spásy; zvolá-li potom: „Ano, bože, to je slovo, na které jsem čekal po celý život,“ a jde-li pak, ne sice aby si koupil cop a uniformu Armády, nýbrž aby žil šťastněji a volněji než dosud, tu, nepochybujte o tom, tento český člověk nežije cizím způsobem. Vřelost a hloubka zažití není nikdy cizí, nýbrž původní; štěstí, ukojení a cit svobody nejsou ničím cizím, ba řekl bych, že ani kult operety není cizí import, nýbrž národní neřest. Cizí je jen to, co je nám lhostejné, do čeho se nutíme a na čem nemáme vnitřní účasti. Z toho hlediska je velmi mnoho národních hesel, domácích produktů a českých idejí, které jsou jenom „cizím vlivem“: vše záleží na tom, jaký kdo je ve svém prožití.

*Národní listy 27. 1.*



## Muž vědy

Profesora Jakuba Hrona pamatují přemnozí, jež jako žáčky učíval na gymnáziu hradeckém, a četní mladší, kteří se stali jeho kolegy, když – stařec „výslužník“ – vynořil se opět v Praze na medicíně a právech jako věčný student. Kudy prošel, zanechal v lidské paměti bizarní a ostrou stopu nesčetných anekdot. Ve všech objevuje se týž podivínský, pro lidi nesmírně žertovný typ výstředního profesora, vynálezce, brusiče, nového Pohla, diletanta ve všem a všudy; typ žertovný, budiž, ale ne všední ani malý, ne malicherný, ne náhodný; typ, který – abych to řekl přímo – mimoděk přerůstá své anekdotáře, jako Don Quijote vyrůstá nad svého magistra či faráře.

Don Quijote byl, jak se říká, dítě své doby. Důraz náleží na „dítě“. Každá doba má své syny a dcery, ale ne každá má své veliké Dítě. Doba si vytvoří své ideály a fikce a pojímá je vážně, totiž s jistou praktickou rezervou; veliké dítě si hraje s těmi ideály a přitom v ně naprosto a životně věří. Don Quijote si hraje s rytířstvím a věří v ně; hraje si s princeznami a obry a věří v ně. Tato okouzlená, manická hravost je duší jeho příhod.

Jakub Hron je Don Quijote devatenáctého století. I on vyčetl a vysnil svůj svět z knížek, ale byly to už jiné knihy; učebnice vystřídala rytířský román. Doba se s pýchou jmenovala stoletím vědy; zdálo se obecně, že zkušenost a věda jsou konečně povolány řídit svět a určovat jeho běh. Vědecké nálezy měly tolik vlivu na lidskou fantazii i na úpravu světa, že bylo nasnadě očekávat nadál, že věda upraví i lidský život. Budeme vědecky žít, jíst a množit se, šatit se a mluvit; věda reguluje řeky a modeluje svět – proč by nemohla řídit i lidské osudy? Může nás učinit neočekávaně mocnými, zdravými a šťastnými; je nástrojem silnějším a kouzelnějším než Durandal, magická hůl, Aladinův prsten a tajemné zaklínadlo.

Století vědy, ano; ale nikoliv střízlivé století. Víra ve vědu a v pokrok může konečně býti stejně dobrodružná i romantická jako víra v duchy

nebo v princezny; věří-li ve vědu Homais, profesor Jäger nebo profesor Stoklasa, věří v ni také Jules Verne, Edison a Jakub Hron. Jakub Hron věří ve vědecké zákony jako Don Quijote v obry; pro něho nejsou to ideální konstrukce, nýbrž skutečnosti; ne fikce, nýbrž věci. Jeho svět je upředen ze smyšlených, knižních předmětů jako svět rytíře z Manchy; a jeho bizarnost je ta, že s nimi a v nich žije, jako by byly skutečné. Nebo naopak: žije uprostřed obyčejných věcí v ustavičné iluzi, že jsou to vědecké fakty. Jako posedlý vidí d'ábla v každém stínu, tak Hron vidí v každé samozřejmosti vědecký fakt. A právě tato ošálenost činí z něj oběť a typ vědeckého století.

Sám byl vlastně matematikem a hojně se zabýval teorií hranatin; ale znovu a znovu se vracíval k fyzickým vynálezům, filologii a hvězdářství; kdysi, ve spise Libomudravna neboli Put myselby ze Stagiry do Metánova, pustil se i filozofickou stopou Aristotelovou. Všude jej poháněl svatý idealismus teoretika. „Klam, mam, podskok, bázlivost jsou vymýšleny; leskuchtivost, lichotivost, vysokánskost nemají místa: čistá láska ku pravdě, pevný směr jistoty, platnost obecnoty jsou vodítkem, přesvědčeností, odměnou.“ Láska ku pravdě, to jest u něho láska k vědě, k vědeckým pokusům a vědeckým metodám. Hron je vědou přímo okouzlen, což je – mimochodem – důkaz, že věda je nejenom chladná, nýbrž i krásná.

Avšak pravý ideál devatenáctého století je vědecká úprava života. Proto Hron sestrojil vědecký klobouk, velmi těžký, homolovitý a opatřený ventilem, který by svou vypočítanou formou rušil tíhu atmosférického tlaku na hlavu. Proto po léta měřil zapíchanými kolíky výšku bláta v různých ročních dobách, vypočítal průměrnou výšku bláta u nás a dal si podle ní dělat přiměřeně tlusté podešve. Jestliže tyto boty byly strašlivě těžké, je to vina našeho podnebí, a nikoliv jeho metody. Protože, jak známo, teplý vzduch stoupá ke stropu a chladný spolu s otravnými plyny se drží při zemi, zařídil si postel tak, že se v ní mohl řetězem vytáhnout až ke stropu, spojuje takto úsporu s hygienou. Já sám píši tento článek z kalamáře, jež vynalezl Hron. Je to hranatá nestvůra jménem Buňát, kde hladina inkoustu je udržována atmosférickým tla-

kem vždy ve stejné výši. Nevím, kolik je všech vynálezů Hronových, ale jistě jsou všechny podloženy názorem, že kterýkoliv obor života lze reformovati vědou.

Přemnoho anekdot se vypravuje o jeho jazykovém novotaření. „Budou nalezeny,“ píše nám v Čujbě, „mnohé zvláštnoty slohové, slovné, i novoty, kterým není možno ujíti, má-li dílo uhájiti světovost.“ Je-li rozum povolán k správě světa, pak se nezastaví ani před zvyky a tradicemi; jako věda tvoří nové hmoty a nástroje, může tvořiti nový jazyk, nové pojmy, nové přípony, jen když „robí zákonavsky“. A tak Hron vymýšlí novou gramatiku, která se shrnuje například v podivuhodné větě: „Myslivlai, robivlai a připravenauf dává muhu člověku.“ Každý ostatně zná jeho „školzpytáky“ a „zkušebáky“; méně však je těch, kteří vyhledali v jeho spisech i šťastně tvořená slova, jako „vrobava“ za energii (v-robiti), „bezdlí“ za atom, „žíživo“ za éter nebo „jacháda“ (od jachati) za metodu. Ani jeho vokalizace slov, jako „darusný“ místo drsný, „karok“ místo krk, „chart“ místo chrt, nejsou přímo ošklivé. „Jako palác,“ píše Hron programově, „je tvarem umělecky dokonalým a krásným, taktéž musí slovo řeči lidské, tento tvar chlouby národní, býti utvořeno umělecky a mistrovsky ve stupni dokonalosti nejvyšší, by našlo oblibu u každého občana.“ Ale tu zase mluví scientifista: k mistrovství řeči není povolán básník, nýbrž vědec, „mluvišťan“, jenž studuje kořeny slovné. „Znalost kořenů slovných je měřítkem dokonalosti osvětové,“ a dokonce „taková je moc kořene slovného, že zasahá až na blahobyt a blaženotu samu.“ I v tomto – častém ostatně – přecenění svého předmětu ukazuje se naivita odborníka. Píše-li Hron třeba pojednání o prostoře, vypočítává na něm osmapadesát kvalit, mezi nimi i tak lichotivé, jako že prostor je „nejtrvanlivější, přesný, neposkvritelný“, a končí abecedním výčtem všeho, co je v prostoru a prostorem možno. „Ctnota jako skutek je možna toliko v prostoře. Cvak jakožto děj zvukový jest možen jen prostorně. Déšť jako pád vody kápějitě z oblak jest možen jedině průnikem a rozlehlou prostornou. Dobro jakožto jev mravní jest možno v prostoře rozsáhlém.“ A tak dále. Tak pro teoretika mívá jeho předmět krajní význam a hodnotu.

Bylo by možno kupit anekdoty a citáty, ale nezáleží na podrobnostech. Nechci mluvit neuctivě o lidech, kteří se někdy snad ohlédli za Hronem s pochopitelným úsměvem praktického rozumu; jistě však už samy boty Jakuba Hrona jsou pamětihodnější než boty jejich, ať nosili sebevyleštěnější nebo vyběhali si v nich hodnotu a peníze; a jistě klobouk Hronův zaslouží spíše památky než mnohé hedvábné klobouky, jimiž jiní zdravívali ve všech odstínech pýchy a pokory. Nevím, jaká byla pokora Hronova; ale jeho pýcha propukla jednou skoro v apotheóze, hrdost rytíře vědy, jenž okem astronoma měří „hvězdné nebe nad námi“: „Naukou Koperníkovou jest učiněn každý uvědomělý člověk jezduzem. Jezdun, světojezdun je osoba, která jezdí na světě nejvýborněji. Známoť jest ze hvězdouky, že Země projede za jednu vteřinu dráhu čtyř mil zeměpisných.“ A oceňuje tento sportovní výkon, končí Hron uspokojeně: „Jezdun je lepší, výtečnější jezdec nežli latinský eques neb německý Ritter, Reiter.“

Těm pak, kteří mi namítnou: „To vše je snad zajímavé, ale koneckonců je to jenom podivínství,“ odpovím: ano, podivínství; a symbol. Jsou lidé zcela nepodivní a velmi užiteční, kteří, dělej co dělej, neznamení nic více než sebe samy; a naopak jsou lidé marní, po kterých nezůstává žádné užitečné dílo, žádný pozitivní zisk, a přece... Ano, myslím na Don Quijota; myslím též na vynálezce, kteří se po léta pachtí s perpetuem mobile, na básníky, kteří nikdy nic nenapsali, na politiky, kteří sami sobě deklamují Dantonovy řeči, ač nikdy se nedočkají revoluce, na ty četné marné a podivné lidi, kteří z hlediska lidské ekonomie a praxe jsou jen poblouzením; nevím vskutku proč, ale každá taková mánie, marná práce a podivínské vzepětí nese veliký rys idealismu.

*Národní listy 30. 1.*

## Kritika slov IV.

### Novota

Pro většinu čtenářů leží v tomto slově představa něčeho nepřirozeného, umělého a násilného, kdežto vše staré a prapůvodní je eo ipso přirozené. Například není pochyby, že telefon je nepřirozený. Dnes toho už necítíte; ale připomeňte si své první utkání a zápas s ním: bylo to děsné. Chrčel a neslyšel; marně jste křičeli a tloukli do skříňky; čím více jste křičeli, tím hůře se věc utvářila. Konečně jste jej opustili, zlomeni na duchu i na těle. Je tomu dávno. Od té doby jste vynalezli, jak s ním jednati. Byla to řada drobných vynálezů, na které jste byli skoro tak pyšní jako Bell a Edison na svoje. I vy jste vynalezli telefon. – Věci se mohou zdát nepřirozené, ale vynalézání není nepřirozené; naopak, vynalézání je sama příroda v člověku, sama spontánnost a energie života. Novota, nová věc je ovšem něco nepřirozeného; ale vynalézati, spolutvořiti, spoluobjevovati novotu, tato činnost je nekonečně přirozená. A já, čtenáři, jsem nemyslel na telefon; myslel jsem na nové myšlenky, nové proudy a nové umění. I tu, čtenáři, je zbytečno křičeti a tlouci pěstí na tyto pro tebe tak cizí, nepřirozené a nepoddajné věci. Čím více křičíš, tím hůře se věc utváří. Novoty je možno jen vynalézati. Novota se obrací na tvou činnou a spontánní stránku. Není pouhou věcí, nýbrž činností. Na tobě jest, abys se jí chopil; pak pocítíš, že je stejně přirozená jako tep srdce, růst květiny, práce na poli a hra dítěte.

*Národní listy 2. 2.*

## Kritika slov V.

### Příliš

Toto oblíbené slovo vyjadřuje lidskou nedůvěru k vyloženým a silným případům. Řeknete-li, že nějaké sukno je „příliš“ černé, je (patrně) prostě a docela černé; je-li méně černé, není vlastně už černé, ale šedivé. „Příliš“ optimistický vám je, kdo věří, že budoucnost uskuteční něco dobrého; ale myslíte, že by byl vůbec ještě optimistou, kdyby věřil méně pevně a v budoucnost méně dobrou? „Příliš“ důsledný je obyčejně ten, kdo je jednoduše důsledný; „příliš“ vážně bere věc ten, kdo ji vůbec bere vážně, a „příliš“ ji přehlíží ten, kdo ji skutečně přehlíží. Setká-li se Petr s Pavlem, rozhodne se Petr, že Pavel je příliš úzkostlivý, příliš zbabělý, příliš škarohlídny a úhrnem příliš hloupý; a Pavel si odnáší přesvědčení, že Petr je příliš povrchní, příliš neopatrný, příliš bujný a jedním slovem příliš hloupý. Shakespeare je příliš neklasický, Corneille příliš klasický, Hugo příliš romantický, Zola příliš realistický, ten příliš vědecký, onen příliš básnický, verš je příliš krátký, román příliš dlouhý, den příliš dlouhý, život příliš krátký, zkrátka: je to sice kruté poznání, ale je tomu už tak, že takzvaná „zlatá střední cesta“ nás zavádí mezi samé krajnosti a přílišnosti. Stojíte-li na ní, je vám všechno nalevo příliš levé a všechno napravo příliš pravé; opravdu hrozný pohled. – Vám je Nero „příliš“ ukrutný; podle toho byste mu odpustili, kdyby byl méně ukrutný. Král Zikmund byl „příliš“ falešný; kdyby byl trochu méně falešný, bylo by dobře. A tak dále. To je morálka „příliš“.

*Národní listy 10. 2.*

## Kritika slov VI.

### Šedý

Říkává se „šedý“ nebo „šerý dávnověk“, jako by dávnověk byl opravdu méně pestrý než přítomnost. Zdá se však, že minulost je nesmírně pestrá a zábavná; proto se na ni chodíme dívat do muzeí a proto si s úctou prohlížíme kamenné sekery a popelnice, kdežto nikdo se nejde zvědavě podívat do továrny nebo do dílny, a najde-li hřebík či rozbitou plechovku, nedovede si k nim vymyslet nic dobrodružného a epického. Pro většinu očí je šedá jenom přítomnost. – Říkává se též „šedá teorie“. Jako by praxe byla poezie a barvitost sama! Jsou teorie, které jsou hotové zázraky kolorismu proti praxi, a bývá praxe tak šedá, tak bezbarvá a nezajímavá, že proti ní je třeba atomová teorie nebo Laplaceova teorie přímo románovou skladbou. Rozhodně je teorie Brownových pohybů poutavější než vyměřování daní, nebo teorie indoevropských kořenů zábavnější než dělání korektur. Není konečně pochyby, že daleko krutěji se trpí šedou praxí než šedou teorií.

*Národní listy 17. 2.*

## Kritika slov VII.

### Horečný

Rádo se mluví o horečném chvatu a zmatku velkoměsta; jsou iluzionisté, kteří horečný kvap a zmatek nalézají dokonce v Praze, – stačí jim k tomu patrně tramvaj, obchodní sluha s vozíkem, drožka a hrst lidí. Ale kdyby to byl sám Londýn, Brooklyn nebo Paříž: nikde na světě nejedí tramvaj horečnou rychlostí a její řidič netočí klikou v horečném zmatku. Kdyby to dělal, přišel by hned toho dne o místo. Naopak, jede tak klidně a solidně, jako by vyorával brázdu na polabském lánu. Ani šofér nejede horečně a netočí volantem v šílené panice, naštěstí pro svět. Ani chodci neběží horečně; jdou zdravýma nohama a bez divého zmatku. A kdyby bankovní ředitel, politik, prodavač ve velkoobchodu nebo šéf novinové plantáže pracoval horečně, ukázalo by se záhy, že vlastní životní nerv velkoměsta je klid, co nejvíce jistoty, rozvahy, pohodlí a hladkosti. Jediný horečný, chvátající a zmatený živel velkoměsta jsou ženy a venkované.

*Národní listy 24. 2.*



## Kritika slov VIII.

### Žádné „vy“

Úřední čeština má svá tajemství, podobně jako církevní řeč nebo zlodějská hantýrka. „Tohoto nařízení budiž dbáno“ je obrat čistě úřední; jeho pasivum vyjadřuje neradostnou a neosobní povinnost a stanoví naprostou, skoro metafyzickou nutnost, která se k nikomu přímo a důvěrně neobrací. „Dbejte tohoto nařízení“ je naproti tomu zcela neúřední; je to osobní, živá výzva k činnému dbaní, k činnému životu, výzva, jež s vámi mluví, na vás se obrací a s vámi počítá. „Nebudiž pliváno na podlahu“ je výron čiré autority, visící v absolutnu. „Nenahýbati se z oken“ je příkaz neuznávající vaší individuality. „Psi buďtež voděni na šňůře“, „nebudiž prodléváno na kolejích“, „tato rubrika budiž náležitě vyplněna“ – to vše posílá vaše „já“ do oblasti věcí neexistujících. Oč dramatičtější by bylo „neprodlévejte na kolejích“! Jakou demokratickou účast by projevila rada „vyplňte náležitě tuto rubriku“! Ale jaké by to bylo porušení ducha zákonů! Zákon vyžaduje slepé poslušnosti, kdežto každé „vy“ je ne-li osobní srážka, tedy aspoň osobní styk. Ale z neznámé příčiny přenášíme tuto slepou poslušnost i do soukromého života. Každá lékárnická nálepka vám ji přikazuje, praví-li „lahvičkou budiž před použitím zatřepáno“.

Slepá poslušnost se na vás žádá, čtete-li „kostka budiž vhozena do vařící vody“, a tak dále. Duch zákonů je patrně na postupu.

*Národní listy 3. 3.*

## Ještě RKZ

Z kruhu čtenářů došla redakci řada dopisů, jež ukazují, že otázka Rukopisů nepřestala být palčivou pro mnohé srdce. Jeden pisatel žádá o uveřejnění faktu, že na Zelené Hoře jsou staré fresky, prý ze 17. století, jež se s obsahem (boj s Tatary) i podrobnostmi shodují s RK; z toho vyvozuje, že malíř těchto fresek musil znáti Rukopisy dávno před jich objevením, ač ovšem existuje-li vsutku tato nápadná shoda, mohl naopak autor RK znáti tyto malby a řídit se jimi. Jiný dopis, ujišťující „pocitivou dobrou vůlí a věrností příchýlného čtenáře“, si předně stěžuje na Společnost Českého muzea, že „se namáhá Rukopisy ze sbírek muzejních zcela odstraniti“, – zcela omylem; neboť přes výtky vídeňských kruhů Muzeum chová RKZ v oddělení starých rukopisů. Dále praví: „O nepravosti Rukopisů nepadlo ještě slovo poslední a staromilci nevymrou, naopak v inteligentní mládeži rostou právě nyní velké řady odhodlaných obhájců Rukopisů.“

K tomu jen poznamenáváme: diskuse o Rukopisech není věcí novin, nýbrž má býti s důvěrou všech stran přenechána české vědě.

Věda zaslouží si této důvěry ne proto, že by obsahovala samé definitivní poznatky a věčné pravdy, nýbrž naopak proto, že je nekonečně pružná a pohyblivá. Žádná vědecká pravda ani vědecký omyl není ničím strnulým; pravdy rostou a obohacují se, kdežto omyl vede dříve či později k dalekosáhlé opravě názorů; „poslední“ slovo není řečeno nikdy. A tak je jenom na místě zbytečně nerozčilovati mysl novým „bojem“ rukopisným a klidně počkati, jestli se někde vynoří podivuhodný vědecký důkaz, který by otřásl člověkem nevěřícím (jako je pisatel těchto řádků), nebo naopak (a tíže) člověkem věřícím, jako je leckterý z čtenářů. Pocitivým úkolem novin jest zaznamenati významné vědecké fakty na tomto poli a bdíti nad tím, aby sebelepší snaha nezabočila na nesprávné cesty.

*Národní listy 9. 3.*

## Kritika slov IX.

### Návrat k někomu

Přes tu chvíli bývá slyšeti po národech: „Zpět k veliké minulosti! Vraťme se k otcům!“ Francie má své návraty ke klasicismu, Němci se vracejí jednou ke Kantovi, jindy k romantice a zase jindy k Tacitovým Germánům, a my sami, jelikož nejsme o nic horší než ostatní, se vracíme k Smetanovi, Alšovi, Nerudovi a nevímkomu ještě. Tato nostalgie je typická pro chvíle slabosti. Máme snad jít kupředu? Co tam? V budoucnu není jediného pevného bodu, jediné zaručené hodnoty; všechny možnosti jsou snad už vyčerpány, vše nás zklamává a sami už si nedůvěřujeme. Ach, tedy raději zpět, k nepochybným a nesmrtelným hodnotám; raději zpět než jepicově žít kupředu! Zpět ke kořenům! – Avšak (máme-li už zůstatí při kořenech) nechceme-li „ke kořenům“ jako cizopasní červi, co s nimi chceme? Vrací se list nebo květ či větev ke kořenům? Naopak, spíše kořen se vrací ke květu, jímž kdysi býval. Jádru nevypouští nový kořínek z nostalgie, nýbrž proto, aby jeho očko se slepě hnalo vpřed. Heslo kořenů je „vpřed“ – jiného poučení příroda nedá. Nebo „návrat k tradici“: pod tím slovem se myslí, že tradice je něco hotového a neměnného. Ale což je-li tradice živá jako sám život? Co mi je platno toužiti „zpět k síle mého dlouhověkého dědečka“? Snad – mohu míti tu důvěru – žije ve mně jeho tradice dlouhověkosti; ale tu nezbývá než zkusit to a žít kupředu až do osmdesáti osmi let. Snad v nás žije bezpočtu národních tradic; musíme to zkusit tím, že budeme žít, tvořit a prospívat, – zdar je před námi, ale nikoliv za námi. Pravá důvěra v tradici je: „Je s námi, vše je hotovo, spánembohem kupředu!“

*Národní listy 10. 3.*

## Kritika slov X.

### Povinnost

Je to kouzelné slovo, tak mocné, že kdyby ho nebylo, byl by ho musel Kant vymyslet. Dejme tomu, že nijak se vám nelíbí dostat ránu holí; že byste však obdržel z vysokého místa rozkaz pod nevímjakým trestem postavit se na rohu Můstku a každého kolemjdoucího uhodit holí, učinil byste tak patrně s dětsky čistým svědomím a po každé pořádné ráně, kterou byste uštědřil, měl téměř příjemný pocit: „Plním jen svou povinnost.“ Dejme tomu, že byste to ani nedělal pod trestem smrti, nýbrž pod radovským platem s postupem a penzí; i pak byste „plnil jen svou povinnost“. Nemusí to ovšem být primitivní a nedokonalé vraždění holí; jsou povinnosti krutější, elegantnější a méně namáhavé než tato, povinnosti, které splníte škrtem pera, slovem nebo kývnutím hlavy. Jsou tedy dvě možnosti v mravní oblasti: „svědomí“, které mnohého nedovoluje, a „povinnost“, která dovoluje, čeho nedovoluje svědomí; tím je vyplněna palčivá mezera, kterou svědomí nechává ve světě činů. Povinnost je mocné a uklidňující slovo, jež uvádí do světa pořádek. Mistr popravčí není osobně zlý a nepřívětivý člověk, ó nikoliv; plní jen svou povinnost a jeho svědomí je čisté. Velmi, převelmi mnoho lidí má svědomí stejně čisté – co chcete? Plnili jen svou povinnost! Snad vám jejich škrt pera, jediné jejich slovo, jediné kývnutí hlavy přineslo nesmírnou bolest; ale činili to jen proto, že plnili – A je k tomu třeba Shawovy špatnosti, aby jeho „pekelník“ Richard Dudgeon před svou popravou přerušil uklidňující výklad hrdelního soudce: „Mr. Dudgeone, upozorňuji vás, že to činíme jen proto –,“ nefilozofickými slovy: „... že jsme za to placeni.“

*Národní listy 17. 3.*

# Výstava obrazů

## Emanuela Krescence Lišky

Emanuel Krescens Liška (1852–1903) nepatřil v dobách své umělecké činnosti, v níž se záhy odmlčel, k duchům průbojným. Přítomná výstava sice netřídí jeho práce podle doby vzniku; nicméně zdá se i zde, že Liška rostl od lineárního, kresebného idealismu školských romantiků nazarénských k romantismu malířskému, barevnému a světelnému, který splývá s vlnou realismu, se ustavil v historický, veliký, eklektický akademismus, jež u nás reprezentuje právě Liška vedle Hynaise, Pirnera a Brožíka. Nazarénskou čistotu a lyričnost linie vykazují četné vystavené kresby, snad návrhy pro kartony; je tu táž záliba pro sličnost a melodičnost čáry, která nám v Mánesovi a Alšovi dala nejkrásnější české kresby. Ovšem Liška zůstává spíše úzkostným a střízlivým žákem; jeho jasná linie nikde se nerozpoutá životem a pohybem, je chladná, divadelní a přitom řekl bych německy sentimentální.

Pobyt v Mnichově uvedl Lišku na dráhu „realismu“, jak se mu tehdy rozumělo: na dráhu historických a žánrových kompozicí, idealizovaných ve slohu, ale založených na pečlivém studiu detailů. Typické jsou tu třeba jeho studie k Mučedníkům nebo Dětem Maximiliánovým. Linie ztrácí už svou samobytnost a hudebnost, umělec obrací se plně k modelaci a látkovému vystižení předmětu; nazarénský formalismus ustupuje naprosto hmotnému imitování skutečnosti. Rozhodl tu asi vliv Pilotyho školy, která tolika českým umělcům pomohla „osvoboditi se“ od úzké tradice pražské Akademie; ale snad už tehdy působil na Lišku Gabriel Max podivností a duchovostí námětů, takže záhy nalézá Liška svou uměleckou specialitu: tak třeba vdovec, jenž v měsíční záři spatřuje vidinu své ženy, Michelangelo, kterému se svitem luny se zjevuje jeho Mojžíš, Madona, jež oblita měsícem klesá pod křížem, vodník, bludičky – tento lunatický, fantazmagorický svět snů a pohádek se pojí pro nás neodlučně se jménem Liškovým. Považovati jeho lunární obrazy za

luministické studie by bylo omylem; umělci je měsíční světlo jen literárním, poetickým předmětem – základní koncepce je hmotně realistická.

Přítomná výstava přináší ve větším počtu krajinářské studie Liškovy z římské cesty. Zde, kde jeho malba není individualizována zvláštním námětem, se ukazuje, že Liška v žádném směru nerozmnožil umění své doby novým a nebývalým názorem. Jsou to nadmíru solidní studie slunných koutů, ale neubráníte se u nich pocitu jakési prázdnoty. Schází tu lidská stafáž s žánrovým nebo vůbec literárním obsahem, kolem kterého se točil tehdejší realismus. Již to poukazuje k hlavnímu nedostatku, jenž není vlastní jen Liškovi, nýbrž celému tehdejšímu souběžnému umění u nás i za hranicemi: že totiž toto vysoce školené, eklektické, realistické umění nemělo tolik slohové samostatnosti, aby mohlo působiti životně a hluboce bez ohledu k literárnímu, epickému námětu díla.

*Národní listy 19. 3.*

## Kritika slov XI.

### Psí počasí

V tomto slově leží nesmyslná představa, že počasí příliš špatné pro člověka, tedy orkán, plískanice, čtyřicetidenní déšť a krupobití, je snad zvlášť vhodné pro psa a jemu důvěrně blízké. Nemůže býti větší zvrácenosti. Právě „psí počasí“ by bylo krásnější, než si vy sami dovedete představit: červen po celý rok, na dvorku teplé výsluní a chladivý stín, krátký rosný déšť, mnoho zajímavých vůní, vlhká vysoká tráva, žádný úplněk, žádný klavír, žádní žebráci, žádná nerovnost, mnoho dětí a dost masa pro každého. – Stejně falešně však říkáte o věcech přespříliš špatných, že „to je pro kočku“. Ve skutečnosti a z oprávněného hlediska kočky „pro kočku“ je polštář, mlíčko, nepozorný vrabec, tajemné půdy a seníky, ženský klín, měkká ruka, kutálivé klubko, měsíční noci, tichý dům a zahrada – tedy věci veskrze milé, přirozené a intimní. – Tato úsloví ukazují s politováníhodnou jasností lidský předsudek, že zvířecí tabule hodnot je zvrácená a neutěšená. Je však dosti důvodů mysliti si, že kdyby zvířatům byla dána moc upravit nebo dokonce stvořiti svět podle jejich vkusu, byl by to – přes mnohé krutosti a nedůslednosti – svět, který by nebyl nejnešťastnějším ze všech. Jmenovitě člověk v tomto světě by byl zvířetem nekonečně mírným a hodným, svatým jako láma a vlídným jako Dionýsos.

*Národní listy 24. 3.*



VÝSTAVA NĚKOLIKA TVRDOŠÍJNÝCH S HESLEM „A PŘECE!“ – bude otevřena v nejbližších dnech. Jen skutečný boj dává právo na heslo, a dokonce na heslo tak trochu vzdorovité, jako je „A přece!“ A přece (jak snad je tomu rozuměti) trváme na svém, i když celý svět se láme v nejistotách; přece jsme se nepoddali útlaku doby, odporu a odmítání. Jedná se o výstavu mladých individualit spojených ne školou nebo směrem, nýbrž společným osudem býti volky nevolky frondou českého uměleckého života. Proto nečekejte, že tuto výstavu bude zdobiti jakýkoliv oficiální rys; ale také nečekejte společný směrový program, není-li jím program svobody pro každého, důslednosti, čistoty a vytrvání. Koneckonců jen s tímto programem možno vydobýti umění skutečně nového. – Každé vystoupení mladých dlužno měřiti dvojím měřítkem: první je otázka vkusu, přísný soud, kterému se novotáři podrobují již svým vystoupením; druhým a důležitým měřítkem je však zpytování, co toto mládí přináší, jakou mravní změnu znamená, jakou budoucnost připravuje svým dílem. Žijeme svou dobu optimismu, věříme přes všechny krize ve svou budoucnost; ale rádi si odpouštíme námahu vyhledati tuto budoucnost in statu nascendi<sup>88</sup>, v tom, co se již dnes rodí nového, počátečního a pílícího dopředu. Tomuto druhému zřeteli už neodpovídají prostě hodnoty líbivosti a nelíbivosti, nýbrž významnější hodnoty samostatnosti, nekompromisnosti, odvahy a ryzosti. – Předstoupí-li před vás mladý umělec s dílem, které vás až vyděsí svou nezvyklostí, budete snad na něj reagovati slovy „svévole, anarchie, bluf“ – ale již tato slova skrývají (byť nedobrovolně) vyznání obzvláštní čilosti, svěžesti a intenzity; jistě nadějnější je svévole než nedostatek vůle, anarchie než bezmoc, bluf než koženost, nedíváme-li se na to z hlediska přítomného uspokojení, nýbrž příštích a svobodných možností. Zájem, to jest to první, čeho se musí domáhat každá nová myšlenka; a zájem, nepochybujte o tom, je již první stupeň souhlasu a lásky.

*Národní listy 26. 3.*

---

<sup>88</sup> Ve stavu zrodu. Pozn. red.



## Kritika slov XII.

### Svéráz

Koupí-li si například pražská dívka kus továrně vyrobené lidové výšivky a dá-li si ji u své švadleny přišít na svou halenku, říká se tomu „svéráz“. Je ovšem pravda, že lidový кроj je svérázný. Neméně pravda je, že je vyšívaný. Ale největší pravda je, že lidová dívka si jej vyrobila sama, aspoň prvotně a v hlavních částech. Sama především plela len a „nevěděla, proč ji srdce bolí“. Pak jej přadla, zpívala při tom, naslouchala starým babám, měla sto pověr; připomeňte si, že kolovrat je stejně obestřen pohádkami jako svatý grál. Když přišlo plátno od tkalce, sama je bílila, sama vyšívala; a i když hedvábné přádénko, kterým vyšívala, nebylo jejím dílem, musilo nicméně projít posvěcujícím, předepsaným, praslovanským obřadem lidového jarmarku a smlouvání. Vskutku, lidová výšivka není celý svéráz; tím je onen nekonečně osobní, intimní, činný život, který je v ní vetkán. Tento ubohý kousek vyšívané látky je jenom mrtvý a hmotný zbytek práce a lásky, písní, přástek, zvyků a invencí. Žijeme ze zbytků. Je ovšem těžko žádati, aby pražská dívka plela len, přadla, bílila nebo dokonce zpívala; stejně těžko je žádati, aby pražský domácí pán, stavě svou svéráznou vilu, sám porážel strom, přitesával trámy a vozil je vlastními koni na své staveniště. Ale přesto pravý „svéráz“ není v tom, aby výrobek byl „náš“, etnický a jarý, nýbrž aby práce, kterou vzniká, byla naše, etnická a jará. Naše košile budou svérázné tehdy, bude-li krkonošským tkalcům tak dobře a vesele na světě, aby si při práci zpívali a vykládali sny. I naše domy budou snad trochu více naše, budou-li cihláři šlapati hlínu s větším uspokojením než doposud. „Svéráz“ začíná životem, a ne hmotnými produkty.

*Národní listy 31. 3.*

# Miroslav Rutte:

## Zjasněné oči

Ve vstupní básni loučí se autor se svou duší:

„Dosti, má duše, soužití neplodného!  
Léta má s tebou byla jen čekání.  
Já v světě mám nějaké skryté poslání,  
jak nesl bych komusi radostnou zvěst.  
... Vím, moudrá jsi, do dna znáš nicotu chvílí:  
však radši mám srdce, jež z lásky se mýlí...“

Tak, skoro slavnostně, dává básní sbohem útlému a moudrému životu vnitřnímu, nedůvěřivé samotě ducha, a „tož na cesty půjdu!“ – na cesty k novému, prudšímu a prostšímu životu, aby o něm přinesl komusi „radostnou zvěst“. A zde je tato vita nuova: je před námi, na dohled očí, ale očí zjasněných radostí a důvěrou; je to sama silná, horká země kvetoucí mezi dubnem a srpnem, země hlinitá, láskyplná a vášnivá, země-žena, mladá a plodná, zároveň hmotná a božská. Tu v úžasu se zastavuje objevitel a volá: „Vzhůru, bratří, před námi je zem!“ Radostná zvěst se splňuje.

Ano, žítí na zemi a s ní, „sbratřit se s trávou a květy“, „všemu se divit, po všem se touhou chvěť“; cítit se dětský dětstvím přírody a silný silou země, být chodícím stromkem, kamenem, jenž zpívá, ratolestí zelenou, jež v přívalu lásky se kývá, též plodů čekajíc, – a přitom a nadevše milovat ženu, „zvířátko plavé“, teplé a poddané síle jako hlína – komu z nás někdy nezatanul tento ideál, věčný ideál bukolik, zmodernizovaný leda změněnou smyslností a prudším neklidem lásky? Kdo by neza toužil někdy, v těžkých chvílích, aby celý svůj život, nepokoj lásky, zjitření smyslů, hrot prázdnoty a nicoty ve své duši naplnil neobyčejnou hutností a jistotou hmotného bytí tam venku? Existuje jarý a harmonický materialismus, který se nám zdává lůnem zdraví a života; i po

něm dovedeme zatoužit vší silou, ale je to právě touha a nikdy plná skutečnost. Nebo je to jen šťastný, zpěvný okamžik, a není to jistě náhoda, že nejúsměvnější básně Zjasněných očí dechnou na vás kouzlem šťastné procházky. Nikoliv cesta života, to, co naplňuje a řídí po dni den: ale právě jen procházka, okamžik, který se divem podařil, krásná pohoda, jež spadla nám do klína.

Ve Zjasněných očích jsou čísla, ve kterých – po všem tom širém úsměvu Arkádie – tím ostřeji zaryje krize úzkosti a rozvratu. Nemyslím, že by tyto básně rozdvajovaly náladu knížky. Naopak, vyplývá z nich tichý motiv usmíření se životem, ve kterém se prohloubeně vrací druhdy bouřlivá radost bukolika. „Zanikáš v moři jak krůpěj, jež není.“ I toto odevzdání je zjasněno radostí, ale již zamyšlenou, reflexivní, jež vkrádá se utichlému Arkád'anovi do úst slovy díkuvzdání. Díky, Pane, aspoň za to, žes na nivách života dovolil lásce mé pokorně kvést!

... má duše se nad propast skloní  
a k Bohu, jenž bdí, se pomodlí  
za vše, co mívá a voní.

Za vše, co mívá a voní! Nic více nebyly ony radosti, ony objevy světa než svěží vůně okamžiku, jenž pomívá. Domnělý materialismus se rozplynul v krásné, prchavé jevy. Trvalé štěstí, vita nuova, konečné zakotvení se ukázalo iluzí. Rozjásané srdce velkého děťátka božího se znovu potkává se svou moudrou duší, jež „do dna zná nicotu chvílí“. Radostná zvěst, tak hlaholně začatá, končí až tesklivě skromně: Díky za vše, co mívá!

Ale zůstává tu aspoň knížka zpěvných veršů, plných sličnosti, pietních ve vypracování, přirozených v toku volného rytmu; jen místy je báseň přetížena obrazem a slovní splendorostí, z přílišné bázně, aby výraz nedopadl chudě. Ale tu opět zatřpytí se neočekávaně obrat nebo obraz rosným půvabem, jenž jakoby náhodou zazrcadlí v několika slovech ducha a náladu celé knihy: náladu líbezného, náhodného okamžiku, šťastného doteku a harmonie, která je vlídnou událostí osamělého života.

*Národ 4. 4.*

## Gamma: Brázda

Předem: Gammova Brázda je kniha silná a úctyhodná, ale taková, že sama sebou nepočítá se snadným souhlasem; tvrdá je řeč její, jelikož je to řeč horlitele, ducha bezohledného v obdivu i odporu. Je to kniha českého realisty a už v tom slově jsou zahrnuty určité známky, jako racionalismus, snaha zlepšiti svět, sklon k didaxi a tak dále. Tento rozumový, tendenční, kárný duch realismu se předem nezdá být skleníkem uměleckých požitků; a přece tu vyrostla kniha tak vášnivého poměru k umění, že svou žitou vřelostí je snad jediná v české umělecké literatuře. Pravím „vášnivý poměr“ a „vřelost“, ale nemohu již tak dobře říci „láska“. Slovo „láska“ skoro vůbec chybí v této knize nebo vystupuje ostýchavě vedle mocnějšího slova „víra“ – a jistě není to jen náhoda. Živý oheň této knihy je oheň přesvědčení a víry. Svě klady i své zápory metá autor stejnou dělovou silou. Ať obdivuje, či odmítá, je nabit stejně příkrou a nemilosrdnou energií.

V předmluvě praví Gamma, že jeho kniha chce býti službou životu. Chápu zcela dobře, že životem myslí něco zvláště zdravého, silného a svobodného; vidím však, že s tím, co bylo a co je, se skoro na každé stránce vadí a potýká, jako by nedostatky, slabosti, chvíle pochyb a tak dále – nebyly také životem! Autor slouží životu asi tak jako nevlídný a osamělý reformátor veškerenstvu: slouží mu svým hněvem, svým bičujícím patosem, svou planoucí věrou v jiný a lepší život, která ho činí krutým a škarohlídným k tomuto životu přítomnému. Ve druhém díle (Životem) uvidíte, že jeho horlení ho zbavuje časem měřítko pro věci velké a malé; v prvním díle však (Uměním) zjasňuje se jeho příkrost skutečným nadšením pro umění.

„Hlavní věcí“ v umění pro něho je: „Co mi dává umělcovo dílo pro zvýšení, zušlechtění, zkrásnění mého nitra? Co je v něm pro mne, bych tím sílil svou víru v život, přemáhal svou nevěru a malověrnost, v sobě rozněcoval úsilí žít krásně, zdravě, čistě, svobodně, spravedlivě?“ „Rádce života hledám! Světlo dobré dráhy k vyššímu člověctví hledám!...

Proto se blížím umělcovu dílu, abych se odtud naučil žít krásněji, ne pouze esteticky krásněji, ale eticky.“ „Umění je na to mezi lidmi, aby ukazujíc jim krásu, přesvědčovalo je o ideovosti bytí rozvíjejícího se v linii zdraví, svobody, čistoty, spravedlnosti... k vyšším formacím, a tím dávalo jim víru v život. Úkolem umělcovým je krásným dílem... budit i utvrzovat v nich stále tuto víru v život.“ Víra v život! Což je možno a což je třeba věřit v život, který sám žije? Mám věřit v dýchání, hlad a spánek, v radost a práci a v ostatní evidence života? „Véra v život“ znamená nepochybně víru v jiný život, v příchod „budoucího vyššího člověka“, znamená evoluční optimismus, ideové přesvědčení o příštím vývoji podle „linie boží“. Ale tu je záležejícím faktem, jak neradostně, jak deterministicky je založen tento Gammův mystický eugenismus.

Všechno zlo, veškerá slabost a bída je Gammovi dílem a vinou člověka; ale jakmile se člověk vyšine velikým uměleckým dílem na vyšší a dokonalejší stupeň života, pak už nejedná svobodně, pak je předurčeným nástrojem kosmického Ducha, který skrze něho uskutečňuje své vznešené záměry. „Vývoj všech nutných, velkých, život dál sunoucích činů je řadou obětí a obětovaných, kteří v tragickém zaslepení běsně a fanaticky spatřují výlučně věc svou, smysl svého života, kde vskutku běží o zájem vyššího subjektu nad životem.“ „Je-li v umělci naléhavé nutkání díla nezrozeného,... je díla jeho nějak životu třeba, a ovšem v prvé řadě životu národa; o potřebě té nerozhoduje on, nýbrž vyšší zámysly Ducha.“ „Umělecké dílo není samo sobě účelem, ale prostředkem a kusem služby, nesoucími se za uskutečňováním velikého kosmického ideálu Ducha.“ Umělec, který zradí dílo mu uložené, vydává se „na soud Ducha života, nikoli bez pokuty“. Ale i vražedný kritik, znásilňující vývoj umělce, je snad „bezděčně a nevědomky jen nástrojem v ruce Ducha“; snad „národ náš je založen slabě umělecky z vůle Ducha proto právě, že jeho spolupráce v díle kosmickém je třeba v jiné oblasti duchové“. Snad „i v tom byl tajemný projev osudu na ochranu Ducha národního“, když husitismus a švédské války ztroskotaly u nás tolik památek umění nám národně cizího! Tak ze všeho vyzírá tvrdé vladařství Ducha; život je tu jen pro něj, ale autor se nikde neptá, smýš-

lí-li tento Duch také vždy a ve všem dobře s námi a se životem; o tom je nábožensky přesvědčen.

Svým přesvědčením, že veškero umění, dobro i pokrok splňuje absolutní příkazy Ducha, ukazuje se Gamma jako typ autoritativního moralisty. Principem dobra je mu metafyzický příkaz, zcela jako katolíkovi či moslemínovi. Toto příkazné dobro je „zdraví, krása, svoboda, čistota, spravedlnost“ – nikoliv láska, obětavost a tak dále. Ale cílem je pozemské štěstí, ráj na zemi. Tento ideál štěstí rýsuje Gamma v eseji Ovoce a strom; a tu mohu se jen osobně přiznati, že by mne málo lákal jeho hygienický, kotážový, eugenický eden, kde „není nemocných ani nešťastných“, skeptiků ani dobrodruhů, ani dobrodružství, ani nezdarů, ani zla, jež má býti překonáváno; kde vše je splněno v harmonii práce a radosti bez dalšího nebezpečí a úsilí; kde i žurnalista by podával jen „eternity a perpetuality“, tisíc let staré zprávy o dokonalosti a kráse lidské. Jsem přesvědčen, že v lidském životě jsou mnohem hlubší zdroje uspokojení, než může vysníti sebejemnější eudaimonismus. Je jen kupodivu, že útočný duch Gammův dovede se uspokojiti tímto estetickým ideálem života. Ještě více je kupodivu, v čem vidí prvky nápravy pro těžká zla přítomnosti: v slunečních koupelích například, v gymnastice, ve vegetarianismu. Horuje-li třeba proti masité výživě, dostupuje až k tvrzení, že „všechny útisky a křivdy sociální, politické, hospodářské, národnostní dají se bez obtíží vysledovat odtud“. Slovem je kupodivu, jak podstatně hmotná je u Gammy náprava života. Umění a hygiena: to jsou jediné Gammovy klady a lze si položit otázku, zda to dvoje stačí vyvážit všechno to zlé a zvrácené, co autor tak horlivě nalézá v dnešku.

Příznačné je jeho stanovisko k sociální bídě. Gamma ji vidí a vyslovuje s nebývalou silou; ale jeho závěr není: „Budiž, tedy boj nebo aktivní soustava vědomé sociální práce“ – nýbrž čistě moralistická výzva: „Ty sám, člověče, si uvědom svůj hřích a vrať se ke zdravé chudobě.“ Opět lze se ptáti, zda tato diogenovská výzva je v nějakém poměru k velikosti a složitosti zla, jež chce odstraňovat. Nikde Gammovi nevytane na mysli soustava sociální spolupráce ke zvýšení a zlepšení života.

Je to vskutku, jako by jeho moralismus se vyčerpával sebezáchranou jednotlivce morálně trpícího přemírou zla v životě. Všechno u něho vyústí koneckonců ve vnitřní čin, v osobní mravní reakci; zda tím se vskutku vyčerpává povinná „služba života“, je více než pochybno.

I když však Gammovu „brázdu životem“ nelze sledovat bez vážných pochyb, poskytne jeho „brázda uměním“ mnohé potěšení těm, kdo s bolestí cítí českou indolenci vůči výtvarnému umění. Gamma dovede o výtvarných dílech říci slova jednoduchá, živá a získávající srdce. Rád zahrne celé dílo umělcovo pod jedno širé heslo, ale je to heslo opravdu životní; nejšťastnější ze všech je jeho souhrn díla Alšova v jediný cit, v žízeň po svobodě. Podobně shrnuje dílo Miloše Jiráka v neurastenické rozkolísání, dílo Schwaigrovo v humorný, ale hluboký cit solidarity lidské, jež nehledí na kabát, dílo Meunierovo ve zjevení sociálního soucitu, obdivu a spravedlnosti. Už z těch několika hesel je zjevno, že obsah uměleckého díla je mu vším. Mravní a lidský obsah uměleckého díla není ovšem spolehlivým vůdcem vkusu, ale zato vůdcem intimním; tak i Gammovi náleží zásluha, že dovede získati srdce čtenáře alespoň pro některé umění živěji a hlouběji než mnoho krasoduchých výkladů.

*Národní listy 6. 4.*

## Kritika slov XIII.

### Pověra

Chtěl jsem již psáti o jiném slově, ale když jsem nadepsal třináctku, napadlo mi nešťastné, hanlivé slovo „pověra“. Ano, překonali jsme věk pověr; jedu-li třináctkou do redakce, nemyslím na hrozné a osudné následky, které mi toto číslo může přinést, a nikdo z chodců nepovažuje za zvláštní neohroženost mé odhodlání jeti zrovna třináctkou. Není pochyby, že žijeme pohodlněji, není-li nešťastných třináctek, neblahých pátků, osudem znamenáných míst a tisícerych předzvěstí. Ale je pochybnost, je-li tím život o něco bohatší a zajímavější. Nevím vskutku, je-li lépe, aby pavouček na stěně byl znamením budoucnosti nebo jen znamením toho, že jsou kouty nevysmýčeny. Nevím, je-li důležitější vzpomínouti si při náhlém zastavení hodin s neklidem lásky na vzdálené příbuzné nebo bez takového neklidu na nejbližšího hodináře. Zisk z pohodlí a jistoty je jenom relativní; něco se vždy při něm ztrácí, čeho nelze snadno nahradit. „Pověry“ propůjčovaly věcem hlubší význam a větší rozmanitost; překonáním pověr vytěžili jsme pro sebe co největší lhostejnost k věcem. Zdá se, že se nám věci za to mstí dokonalou lhostejností k nám; pavouček přeběhne stěnu nemysle na naši budoucnost, nýbrž na tučný neřád nějakého kouta; blecha vám skočí na ruku a nepřiláká listonoše s dopisem, jež čekáte; obloha vám neposílá znamení komet, duhy míru ani krvavých mečů, jako činívala při jiných válkách; hodiny se zastaví tvrdošijně a hloupě, a zní-li vám v uších, nemyslí na vás nikdo, stejně jako vy na nikoho nemyslíte. Poměr věcí k člověku je právě takový jako poměr člověka k věcem.

*Národní listy 7. 4.*



## Kritika slov XIV.

### Zobák

Tímto slovem je míněno něco obzvlášť samorostlého a osobního. Proto říkají hudebníci, že skládají, jak jim zobák narostl, a malíři, že malují, jak jim právě zobák narostl; a vám, kterým nenarostl žádný domýšlivý, veliký, osobní zobák, nezbyvá než se popřípadě podiviti hříčkám přírody, že zatímco tomuto hudebnímu originálu vyrostl zobák Smetanův, onomu malířskému géniu vypučel zobák jaksi připomínající dejme tomu Slavíčkův. Příroda je mocná a podivínská. – Kdybych se však mohl dohovoreti s ptáčkem, který mi občas zpívá před oknem, myslím, že by mi sdělil: „Zpívám, ano, ale ne proto, že mi narostl zobák, nýbrž proto, že mne strašně plní láska. Umění, pane, není věc zobáku, nýbrž věc srdce a dar boží. Bůh je tík tík tiuití, tio tio trrr to to to nétia tík. Toto jest veliké tajemství, nezávislé na zobáku, nýbrž na duši.“ Nemohu se však tak dobře s tímto ptáčkem dorozuměti, a proto jen naslouchám, jak zpívá. Zdá se mi opravdu, že svým zpěvem nemíní nic bůhví jak osobního a originálního. Že se sice velmi těší ze své písničky, ale nikoliv z velikosti a osobní podivuhodnosti svého zobáku. Jeho umělecké poslání je zpívat, a nikoliv mítí zobák. Osobní zobák je výsadou lidských umělců.

*Národní listy 14. 4.*

## Kritika slov XV.

### Úkol

V nynější „vážné a kritické“ době vystupuje jednou nebo dvakrát denně před naše svědomité oči nějaký „úkol“; kdekerý temný kout v novinách a revuích se náhle zjasní novým „úkolem“, jenž nám ukazuje cestu k lepšímu zítřku. Nevím již, co vše je národním úkolem: míti zdravé děti, býti členem Muzea, koupiti si Zlatou knihu V. B. Třebízského, vstoupiti do strany, býti eugenikem, pamatovati na hladové, podporovati steré účely, stavěti nové divadlo, zřídit nové školy a tak dále. Nemluvím probůh proti dobrým a užitečným věcem, které tu na nás vystupují jako Úkoly, nýbrž jen – a dokonce nesměle – proti tomu, abychom z nich dělali pouze úkoly. Mohou přece býti ještě ledačím jiným: libostí, potěšením, zábavou, pýchou, úlevou, láskou, ztřeštěností. Táži se, nebylo-li by v Čechách veseleji, kdyby bylo lidem rozkoší, a nikoliv úkolem býti třeba členem Muzea; kdyby bylo národní zábavou, a nikoliv národním úkolem stavěti nové a pěkné školy; kdybychom dávali chudým jísti, protože nás to ukrutně těší, a ne proto, že v tom vidíme úkol; kdyby naše zlaté měšce se otvíraly z nezkrtného dobročinného temperamentu, kdybychom dělali „vše pro dítě“, protože máme děti rádi, a vše pro dospělého, vše pro vědu, vše pro umění, vše pro budoucnost jen z jarých a účastných osobních pohnutek. „Úkoly vedou a opravují život, kdežto osobní pohnutky jej žijí. Z úkolu máme humanitu, ale ze srdce ji žijeme. Slovo „úkol“ je protiva k slovu „přirozenost“; nevím přesně, co je národní přirozenost, ale přál bych jí, aby v ní byla aspoň větší část toho, co dnes jmenujeme „národními úkoly“.

*Národní listy 21. 4.*

## **Dr. Servác Heller: Jubileum velké doby**

Letos slavíme sedmdesáté výročí revolučního roku 1848 a zároveň padesáté výročí prudké vlny národního sebevědomí kulturního a politického, která se převalila zeměmi českoslovanskými památného roku 1868. Pravím „převalila“, protože vskutku následovaly opět doby útisku i ochabnutí, politických úspěchů a zase politického rozčarování, takže teprve letos, právě po padesáti letech, je situace analogická oné „velké době“. Je tomu právě padesát let, kdy vydali čeští poslanci první státoprávní deklaraci, padesát let, kdy promluveny byly v Praze ústy slovanských zástupců projevy slovanské solidarity, kdy účastníci žofínského banketu přísahali na slova dr. Riegra boj i smrt za korunu svatováclavskou. Dnes, kdy žijeme události tak podobné tehdejší, nemůžeme čísti bez pohnutí současné referáty ze schůzí a táborů, slova, která jen zčásti se stala historií, řeči, kterými probleskuje přemnoho z toho, co mluvíme a čím žijeme právě dnes. Pravda, rok 1868 byl rok ve svých počátcích radostný; krásný květen přinesl tehdy slavnosti založení Národního divadla, na jichž podrobnostech Servác Heller s důvodnou zálibou prodlévá. V podstatě však byl to rok boje; střídaly se demonstrace a tábory, úřední zákazy a procesní perzekuce, ale celé toto politické zčeření vrcholí jen státoprávní deklarací z 22. srpna. Následuje krásný tábor na Pankráci a výjimečný stav generála Kollera. Veliká doba roku 1868 končí v dusném tichu. Kniha dr. Hellera nepřináší než soudobý a vzpomínkový materiál na toto politické období; ale již sám materiál mluví přemnoho a nepotřebuje ničeho k svému oživení. Samy dějiny dnešku činí z toho kusu historie živou a blízkou skutečnost.

*Národní listy 21. 4.*

## Z výstav

Nově upravený Topičův salon je zahájen výstavou Al. Kalvody a sochaře Franty Úprky. Čtyřicet krajin Kalvodových ukazuje znenáhlou změnu proti Kalvodově minulosti. Vídávali jsme od něho krajiny lehce malované, lyrické, jarně rozevláté; jejich jistý manýrismus, měkkost a dekorativní plynulost linie, láska k severské poezii bříz, k útlému jaru, k zasněné náladovosti, to vše mělo význačnou, téměř slohovou příchuť soudobé literatury. Dnes z toho nezbývá téměř nic; Kalvoda naučil se sušeji pozorovati, ale také sušeji, bezcílněji, nezaujatěji malovati; někdejší lyrik až překvapuje tím, jak hole, tvrdě a chladně popisuje krajinu, s větší jistotou, ale daleko menší citovou plností než druhdý. – Franta Úprka slavil nedávno své padesátiny, a tak přítomná výstava měla by podati rozhled po jeho životním díle; není tak obsáhlá, ale zato dosti jednolitá, aby aspoň zběžně charakterizovala práci moravského sochaře. I tu dostavuje se s lety větší hladkost a vypracovanost, nikoliv na škodu jeho plastikám. Když si Fr. Úprka umínil býti sochařem slovenského lidu i kroje, neunikl nijak nebezpečí, které tu hrozí; lidový kroj poskytl mu malebnou siluetu, ale zastřel živé a hybné tělo. Proto ty široké pláště, suknice a fábory zůstávaly mrtvou a strohou draperií; Úprka široce řeže své figury, ale sříznuté plochy spadají těžce a nehybně, dusíce plastický pohyb svou masivní hmotností. Na přítomné výstavě je řada takových prací, ale vedle nich také několik soch, zejména mramorových, kde ruka úzkostněji sleduje lidské tělo i pod šatem; jsou to díla méně osobní, ale plasticky bohatší. Zato široká a zběžná manýra Úprkova, dosahující hybné, pitoreskní a ostré siluety, dobře se hodí na návrhy pro porculán; nevím ovšem, snesou-li jeho hranaté plošky změkčující porculánový polev; o sobě jsou však tyto návrhy veselá a živá dílka. – V Rubešově salonu vystavuje malíř Rudolf Bém. Nemohu se nadchnouti hřebem výstavy, ukrutně plastickým, přímo panoptikálním Žižkou; nepovažuji za vrchol umění takové hmotně z plátna lezoucí tváře, klamavé imitace hmot, černé pozadí

ochotně zdůrazňující hmatavou modelaci; děsí mne to spíše, než přesvědčuje. Zato zcela jinak dovedly mne upoutati Bémovy krajiny. I zde zájem malířův táhne se podstatně k modelaci. Neznám u nás krajináře, který by tak pozorně dovedl studovati i vystihnouti plastické vlnění půdy, krabatost, modelaci pahorků, ubíhání cest a lánů do hloubky. I tu vzniká panoptikální dojem, podává-li Bém pohled zblízka; jedná-li se však o široce otevřené, mírně zvlněné dálky, tu podává klidný, nezvykle pevný, obzvláště přesvědčivý pohled do kraje. Vzpomínám si tak na některé dny časného podzimu, kdy krajina se otevírá jakoby beze vzduchu, bez atmosférické hloubky, a přece jasná, daleká, nesmírně zřetelná ve svém zemitém složení, ve své pevné a hmotné struktuře. Takový den – a bývají to krásné, tiché, skoro slavnostní dny – mi připomínají některé krajiny Bémovy.

*Národní listy 25. 4.*

## Kritika slov XVI.

### Smrt

Nečiním zde námitek proti smrti samotné, nýbrž toliko proti jejímu zneužití. Nikoliv zneužití skutkem (každý umírá jen jednou, těžce a s bolestí), nýbrž strašné zneužití slovem a písmem. Je to úžasné, jak snadno a ochotně se umírá v literatuře. Kdyby se založila statistika mortality v beletrii, byly by to děsivé číslice; zde puká srdce hořem s dochvilnou jistotou pekelného stroje, každá sebevražda se poštěstí, každá nemoc vede vítězně a předčasně k cíli. Umírá se škrtem pera, pro rozuzlení, pro efektní konec. Člověk se zastřelí z osudného důvodu, že dohrál svůj románový part, oběsí se z nutkavého přesvědčení, že povídka musí mít finále, umírá v pravý čas, aby zachránil osnovu děje. A tu věru nedovedu uznati, že třeba dramatický spád je dostatečným mravním motivem, aby autor usmrtil hrdinu. Popírám bezuzdné právo autorů na lidskou smrt. Ve většině případů spisovatel usmrcuje hrdinu, aby zakryl slabost a děravost vlastní koncepce. Dejme tomu, že hrdinka něco deklamuje o lásce a zklamání, a pak se zastřelí. Kdyby se nezastřelila, tu by vyšlo se strašnou jasností najevo, že její deklamace byla falešná. Jindy hrdina musí zahynout, protože osudově není pro něho jiného východiska; kdyby však nezahynul, ukázalo by se, že tu vskutku bylo jiné východisko, totiž žít. I žít je gradace, děj a drama; většina krizí a osudů nejen začíná, nýbrž i končí se životem, a více než to, řeší se životem. Koneckonců, známkou pravosti v literatuře není smrt, nýbrž život.

*Národní listy 28. 4.*



OBNOVA SGRAFIT NA MÍČOVNĚ v císařské zahradě na Hradčanech, prováděná od loňského roku, dospěla vzornou a obezřetnou prací sochaře Jindřicha Čapka k odkrytí předposledního pole. Již nyní oživilo chmurné jinak, těžce monumentální průčelí staré renesanční budovy lehkým, hravým dekorem pietně odhalených sgrafit, jež pokrývají celou fasádu od půdy po hlavní římsu se všemi pilíři, oblouky a klínovými poli vskutku jako krajkový přehoz. Teprve po válce bude však možno dokončiti obnovu Míčovny, totiž probourati zdi, které dosud barbarsky zastavují otevřenou arkádu staré Míčovny, nyní skladiště a vojenské dílny, v minulosti však, a doufejme i v budoucnosti, otevřené zahradní lodžie, provívané vůní a teplem kouzelné zahrady nad Jelením příkopem. Zatím jsou zachráněna aspoň původní sgrafita, rozmarné dílo beze stylu a kázně, avšak pravé rudolfské dekorativní plnosti a šťavnatosti. Alegorie živlů, ctností a uměn, fauni a faunky, nahá těla, maskaroni a putti, festony, emblémy a trofeje, textilní brokátové vzory, medailony, vše to je tu rozvinuto po stěnách bez zvláštní učeněné a architektonické kompozice v matoucí bohatosti polí a motivů; vše lehce a měkce kresleno, skoro jen črtáno do měkké omítky, takže místy zbývá jen nádech. Mezi figurami jsou některé těžkopádné a řemeslné, jiné kupodivu sličné, hravě přirozené v pohybu, plné půvabu a živosti, že nemyslíme už na renesanci ani na barok. Celek je svým způsobem unikum, a přece každá z těch nesčíslných dekorativních podrobností musela býti přímo objevena pod nánosem prachu, barvy a erárního zpusťování. Jaké mistrné a trpělivé restaurátorské práce bylo k tomu třeba, dovede oceniti jenom ten, kdo viděl původní stav Míčovny s její omítkou, rozsypávající se v prach a písek pod nejlehčím dotekem. Zůstávají tu ovšem místa ztracená a zničená; zde restaurátor řídil se nej-správnější zásadou: zachrániti, co lze, ale ničeho nedoplňovati. – Současně a týmž vedením restauruje se plastická výzdoba císařské zahrady a zabezpečují se reliéfy a římsy na Belvedéru. Bude-li jednou císařská

zahrada vydána veřejnosti, získá Praha souvislý zahradní pás neskonalé krásy: Jelení příkop, Chotkovy sady s Belvedérem, císařská zahrada s Jarošovou fontánou a Míčovnou a odtud park až za Prašný most, s mohutným, slavným panorámatem Hradčan nade vším.

*Národní listy 28. 4.*



## Jan Preisler

Jan Preisler, vynikající český malíř, právě zemřel v mužném věku 46 let. Narodil se 17. února 1872 v Popovicích u Berouna, vystudoval Uměleckoprůmyslovou školu, na níž se později stal profesorem večerního aktu, byl z prvních členů a činovníků Mánesa, jehož někdejšími výstavám vtiskovalo umění onen mladý, sličný ráz, kterého podnes vzpomínáme. Posledních šest nebo sedm let se veřejně odmlčel; nedočkavě čekali jsme na ovoce těchto jeho tichých let, a zatím dochází zpráva o jeho smrti.

Umění Jana Preislera nebylo z nejpobulárnějších, a přece málokteré obrazy jsou tak hodny toho, aby byly milovány, jako jeho. Kdo je jednou viděl, lehko si opět vyvolá ony útlé, jakoby dubnové krajiny s rozkvetlými stromy, s panenskými břízami a jedlemi, kde se procházejí a víjí věnce panny ve splývajícíh řízách, nahý mladík jede na bílém koni, milenci usedají v hovor, dívky se svlékají do koupele; nic se tu neděje, a přece měli jste dojem tiché, nevyslovené alegorie, jako by malíř chtěl sdělit nějaké tajemství, tajemnou a smutnou pohádku. Bylo to proto, že Preisler jako nikdo jiný měl dar poezie, rozený lyrismus duše, který se rozechvívá v každém jeho díle. Byl kreslířem neobyčejné jistoty; ale již jeho tužkové studie oživují tesklivou něhou, dechem touhy, sličností snu a smutku. Když pak maloval, tu jako by odkládal všechnu reálnou jistotu svého kreslířského zoru; plynutou, křehkou linií jen taktak že nadechl tyto netělesné, nesvětské postavy věčného, ale neukojeného mládí v zeleném a kvetoucím ráji věčného, ale bezeslunně zasněného jara. Chladná, světlá, stříbřitá harmonie těchto obrazů sugerovala nevímjaký severský sen; je to harmonie týchž strun, které okouzlovaly naše mládí v současných verších, ale zde, u Preislera, zcela vykoupená z erotického neklidu a odboje. Tuto nekonečnou náladu preislerovskou lze nazvatí pohodou smutku. Teprve v roce 1909, kdy posledně vystavoval, překvapil nás Preisler žhavější, skoro exotickou harmonií plavých a slunných tónů. Zdálo se, že tu začíná nová epocha jeho lyrismu; než následuje jenom mlčení.

Není pochyby, že formový i představový svět Preislerův v mnohém se blížil německým idealistům, Hansi von Marées a Ludvíku von Hoffmannovi. Než u obou Němců byl to při všem moderním a romantickém prodchnutí ztracený a subtilizovaný svět antiky, kdežto féerie Preislerova je plně severská. Už jeho kompozice, ladná, a přece vyšinutá, nepředvídaná a nespoutaná, dýchá zcela moderním, ano až vyhroceně moderním životem; a slovo „moderní“ má právě u něho obzvláště čistý, duchový význam dobové nálady, citového přerodu, ba přímo krize doby. Preislerem počíná se v našem novém umění reakce proti naturalismu; byť Preisler sám odpovídá na vládnoucí naturalismus jen únikem ve svůj snový, poetický svět, zdravili v něm mladší, nové cesty hledající umělci svého staršího bratra. Tak jako jiným způsobem Bílek, nesl i Preisler tendenci idealismu do našeho života.

Umělecká obec ztrácí v něm tichého a čestného druha, generace příštích umělců učitele nad jiné schopného a nabádavého.

*Národní listy 28. 4.*

## Jednota umělců výtvarných

Myslím si někdy: velmi příjemný prožitek z výstav musí mít divák, který se dovede zastavit před obrazem v panenském údivu jako turista, jenž vidí něco poprvé; který se zaraduje z pouhého faktu, že vidí na obraze strom nebo chaloupku, ženský akt či Nové Město nad Metují, a tak projde pln zájmu výstavou jako veselou sbírkou věcí a pohledů. Tato nevinnost však dlouho netrvá; po dvacáté nebo třicáté výstavě, kterou jste navštívili, už ochabuje vaše radost z viděných věcí; tu chcete již vidět malbu, obraz, koncepci, techniku, individuální rozmanitost. Ale běda, prodělali-li jste již kus světa a v něm na sto výstav; jak mnoho individuálního se vám nyní vytratilo, jak málo váhy má pro vás bohatství předmětů, technik, osobních zajímavostí a zvláštních koncepcí! Tu nehledáte už na výstavách radost z viděných věcí ani radost z obrazů samotných, nýbrž radost z umění, požitek hluboký a řídký.

Chtěl bych tedy býti takovým turistou výstav, procházeje se třeba posmrtnou kolekcí nedávno zesnulého malíře *O. Fialy*. Věru bych se potom potěšil jeho českými, intimními krajinami, které zčásti poznávám, ve kterých jsem někdy žil; krajinami naivně oslavenými jasnou, veselou barvou, která jen živě koloruje a zpestřuje pitoreskní kresbu, cele věnovanou malebnému detailu a romantickému pohledu na skály a zámky, na stará města a staré stromy. Jak bych se nepotěšil, neboť v ustavičné pohodě Fialových krajin se nepotkám s ničím, co by nebylo vděčnou partií. Žádná roční změna, mlha ani déšť, mraky ani šero nezastírají zde pohledovou jednoduchost oku, které si neřádá více než naléztí svůj malebný motiv. – A jinde prodíral bych se suchým houštím věčných podrobností na krajinách *Trskových*; bylo by mi, jako bych leže na zemi se ponořoval očima do zprahlé travní spleti, nepřehledné, ale ukrutně plné. Po holé a prosté objektivnosti Fialově bych našel něco jiného, ale ještě blízkého v krajinách *Cíny Jelínka*, kde již trochu nálady a proměnlivého přírodního dění se rozlévá vděčným motivem, a docela už v krajinách *Oty Bubeníčka*, a zejména *F. Holana*, kde nálada a nikoliv

přírodní motiv je vlastním předmětem obrazu; kde malíř nemíní podati jen stromy a pole, nýbrž večer, tání, březem, rašení. Méně uspokojen stál bych před krajinnými výseky *Konst. Stuchlíka*, neladnými, příkrě osvětlenými a jakoby hrubými. Jako takovýto turista stál bych bezradně před krajinami *A. A. Zahela*; neboť zde vskutku se mi nenabízí kukátko světa, nýbrž něco více, něco tajemnějšího a silnějšího, zápas malíře o novou, vnitřnou harmonii, o subjektivní přetlumočení světa; zápas ne vždy šťastný, ale vskutku původní. Zato bych zděšen prchl před erotickými obrazy *J. T. Blažka*, a nejen z prudérie; a rychle zachránil bych se k batikovým šálám a poduškáům *Heleny Michalcové*, cítě s povděkem: není to sice mnoho, ale je to aspoň dobře barvené a nevinné.

Kdybych však, nejsem takovým důvěřivým optickým turistou, byl aspoň společenským habitué našich výstav, našel bych si požitky jiné a složitější. Především odebral bych se bez prodlení do kolekce *A. Muchy*; připomněl bych si jeho pařížanství, jeho dekorativní práce, které nám kdysi sugerovaly nekonečnou eleganci a vybranou harmonii; shledával bych, že místo plakátů jsou na řadě malby, ale jaksi ani ne malby, nýbrž napohled spíše návrhy na ozdobné, tlumené, šedě laděné goblény. Podivil bych se naprosto převládající bílé dominantě, bělí lomené v polostínech a modravých tónech a vykládal bych si tento neobvyklý monochromatismus malby jako zjevné doznání převážně kreslířské povahy Muchovy. Našel bych potvrzení toho v jeho ženských aktech, v nichž malba Muchova tak velmi ochabuje. Potom, marně se ohlížeje po nahých ženských tělech Obrovského, našel bych jakous takous náhradu v plátnech *F. Naskeho*; tu přisoudil bych nepřítomnému více tepla a intimnosti v nahotách, Naskemu více okázalé elegance i akademismu přes jeho těžkou, neplynulou malbu; viděl bych tu oživen ideál splendidního, salonního obrazu, jež vývoj už tolikrát pochovával. Jakže, salonní obraz! Není jím do poslední hladkosti a retuše velická podobizna *B. Marečka*? Nejsou salonní plastiky *J. V. Buška* a dekorativní práce *A. S. Boudové*? Pomínám řadu jmen a menších obrazů; nezáleží na

plném výčtu vystavujících, již proto, že přítomná výstava již tak, jak je, nepodává plný obraz JUV a její výtvarné práce.

Nyní však doznávám, že nejsem ani tím, ani oním typem diváka, neoddával jsem se takovým citům a zájmům, jaké jsem výše líčil. Uznávám ovšem, že jest a musí být umění pro obecnost, umění líbivé, pohodlné, konvenienční a úslužné. Je a musí být umění obecně uznaných jmen, celebrit a publikem ctěného mistrovství. Toto umění neznamena nikdy boj a odboj, a proto také ne vývoj; každý vývoj, i umělecký, se děje konfliktem. Jsem už tak bojovná povaha, že jsem věnoval svou lásku jen tomu, co kdy v minulosti či přítomně neslo a řešilo konflikt života. Ale současně vím a chápu, že obecnost, jež chce svůj požitek, nechce konfliktu. Potřebuje tedy umění jiného než já sám a než všichni ti, jimž vývoj a boj je životem umění. Budiž tedy umění pro obecnost, ale nebudiž aspoň nízké, všední, kluzké a hrubé, podrž aspoň dobrou úroveň duševní a technickou. Tu dlužno přítomné výstavě vcelku přiznati, ba i snahu zvýšiti interní spolkové měřítko v jurování. I v tom lze jíti ještě dále. Konečně aspoň v jednom případě mohl jsem mluvit také o úsilné snaze po nové koncepci. Není tedy tento obraz spolkové práce naprosto uzavřený.

*Národní listy 30. 4.*

## Kritika slov XVII.

### Stanovisko

Říká se s oblibou „zaujmouti stanovisko“. „K této věci jsem ještě nezaujal stanoviska.“ „Každý musí zaujmouti stanovisko.“ Podle tohoto příznačného rčení „stanovisko“ je něco, co leží vně člověka; nikdo neřekne „zaujal“ jsem mínění nebo víru, „zaujal“ jsem souhlas nebo odpor; vše vniterné naopak „zaujme“ nás. Proti tomu však zaujal jste stanovisko souhlasné nebo vyčkávací, blahovlnné, stavovské, odmítavé; zcela tak, jako byste zaujal místo, lavičku, postoj, něco s vámi skoro nesouvisejícího a z vás nevyrostlého. Právem se říká: „ze stanoviska socialismu“ má se věc tak, „ze stanoviska konzervativního“ onak, poněvadž obě stanoviska mohou mně být cizí, mohu se na ně zkusmo odebrat jako na Letnou nebo do Riegrových sadů, abych se pokochal pohledem na svět z vyhlídek velmi různých. Na každém stanovisku mohu, ale nemusím být; mohu vidět svět z vysokého stanoviska, ale nemusím přitom být vysoký člověk. Ani ve snu vám nenapadne říci, že jste zaujal ke kousavému psu stanovisko odmítavé nebo k horké polévce stanovisko vyčkávací; vaše reakce na psy a polévky je příliš přirozená, než abyste jí dávali jméno „stanoviska“. Ale zato ve věcech veřejných a lidských známe už jenom stanoviska. Místo abychom přetékali souhlasem nebo byli strženi odporem, trpěli nejistotou či nevěděli kudy kam, „zaujímáme stanovisko“ souhlasné či odmítavé vyčkávací nebo neutrální, a to doslovně a doopravdy. Na „zaujetí stanoviska“ není nejhorší to, že je říkáme, nýbrž že je skutečně děláme.

*Národní listy 5. 5.*

## Z literatury poučné

Jako 2. svazek Topičovy sbírky *Doby, postavy a díla* vyšla historická studie dr. *F. X. Harlasa Rudolf II., milovník umění a sběratel* (9 K). Spisovatel vskutku živě a poutavě kreslí spíše život kolem Rudolfa II. než sama krále podivína. Dobu, kterou líčí, rádi nazýváme „zlatou dobou rudolfinskou“; rádi přisuzujeme jí zvláštní uměleckou vyspělost a hledáme v ní druhý vrchol uměleckého života u nás po době lucemburské. Dojem, který si odnesete z knihy Harlasovy, může silně otřásti tímto důvěřivým hodnocením. Bez výslovného důrazu, ale přece zřetelně odhaluje spisovatel umělecké zdivočení této „zlaté doby“. Architektura nemá velikých úkolů. Umění i řemeslo jsou vytrženy z národních a lidových kořenů; cechovní umění, které ještě v 16. století vydalo například rozkvět českého miniátorství, je odplaveno přílivem romanizujících cizinců, rutinérů a technikářů, dobrodružných vagantů umění a řemesel znehodnocených v dekorativní virtuóznost. Umělec přejímá skoro roli kouzelníka; osobní nikoli v cítění, nýbrž v dovednosti hledí ohromiti kuriozitou, technikou, bohatostí svého díla; tak podává si ruku s alchymisty a divotvorci své temné, bezcílné doby. Uprostřed všech těchto mágů, dobrodruhů, umělců a plíživé dvorské holoty pohybuje se opuštěný stín slaboduchého amatéra a erotika, jenž nalézá podivné ukojení uprostřed těch nesčetných obrazů a soch, šperků, bibelotů, mandragor, bezoárových kamenů, umělůstek a podivnůstek, jež nasbíral sám pro sebe. Tu věru těžko je mluvit o „zlaté době“. Kdybychom vedle živého, pěkně ilustrovaného obrazu Harlasova mohli konečně jednou postavit umělecký obraz doby lucemburské, bylo by aspoň zjevno, kde máme hledati vrchol uměleckého života českého; zda v anonymním umění 14. věku, nebo v cizinecké době rudolfinské, nebo ve stejně cizím rozkvětu barokním.

Sv. 106 knihovny Za vzděláním přináší zajímavé pojednání dr. *L. Matiegkové Jak vzniklo písmo* (90 h). Autorka ukazuje tu pěkně vznik písma jednak z mnemotechnických značek, jednak z primitivních kre-

seb, jednak z náboženského čarodějství. Podrobněji sleduje vývoj písma od typu obrázkového k typu abecednímu v kulturní oblasti egyptsko-asyrské; všímá si vlivu psacích pomůcek na tvar písma a uvádí metody, často nekonečně složité a obtížné, kterými se řeší starověké písmo. Výklad je všude jasný a zajímavý. Podotkl bych jen mimochodem, že autorka předpokládá u primitivního, předhistorického člověka velikou manuální a formovou neumělost. Tím pomíjí, jako mnoho prehistoriků, rozpačitě fakt, že nejstarší umělecké památky lidské (z jeskyň Altamirských a Dordogneských) vykazují divuplnou uměleckou jistotu a pohotovost. Piktogramy pozdějších dolmenů jsou dětským žvatláním proti tomuto umění jeskynního člověka.

*Národní listy 5. 5.*



# Tedy jsem

*Stanislav K. Neumann: Nové zpěvy*

Básník, jenž skládaje Nové zpěvy nazval se v programatických Slokách svých dní dělníkem a občanem ve světlé a vzdušné dílně a vylíčil se, jak tu „vzal do ruky nástroje těžkého métier a z prostého kovu tepe závažné věci“, by věru zasloužil, aby někdo lepší než já mu vděčně řekl: „Mistře, dokonalý dělníku, vytvořil jste dobré dílo; z ryzího materiálu krásné, panenské, přímo ze země těžené řeči tvořil jste obraz po obraze, každý nový a živý, a mnohý z nejkrásnějších, které znám. Tvořil jste je vlastní svou technikou, podivuhodně novou a výraznou; s novou řečí vznikala vám nová rytmika, s novou rytmikou nová vazba, avšak se smělostí vynálezce dovedl jste spojití přirozenost a samozřejmost nevyrovnatelnou. Jak jste toho docílil, je tajemstvím vaší dílny; největším tajemstvím je však ta nevyčerpatelně živá, jará síla, jejíž zvonivý úder bude navěky zvučet z každého kousku vašeho díla.“

Nemohu si však pomoci; pročítaje Nové zpěvy, nevidím Neumanna v básnické dílně, a dokonce ne s nástroji v rukou, nýbrž nejvýše s rybářským prutem, ale jinak sama, mezi stráněmi a v lese, na břehu mladé říčky, v úzké uličce, nejstarší z dědiny, v jarním dešti a za jitřní mlhy, ve středu všech těch věcí, které zde vytvořil a učinil obrazem tak živým, že není na nich stopy „nástroje“. Ač sám, je vždy obklopen bezpočetnými věcmi, ano, až mrhavě obklopen; je to věru jeho nejosobitější a divá radost, aby vše kolem něho přímo praskalo plností věcí. Zde vidí dub; ale již nevidí strom, vidí „dřevo jeho jak ramena sedláků tvrdé, hnědé“, zří keřík žvatlající dětsky, stromisko rozpráhlé jako kučeravý atlet řecký; a opět vidí „dřevo jeho krásné, snědé a ryzí, hoblík stolařův odsakuje od něho jak od zvonoviny“, a tu již vidí křesla, stoly s čísemi medoviny, dlouhonohé selské legátky, trámy a fošny, v krbech polena a dobrý plamen, koly ve vodách mění se v kámen – „zatímco tu datel do kůry buší, mlád'ata v hnízdě piští“, a tak donekonečna. Tu jest říčka-dívčina, písnička, slavnost, uličnice s upřímnýma očima a jindy tichá,

unylá panna v pavučinových poutech touhy, zasněná žena, jež ve svém nitru naslouchá němým pohybům; ale básník, zahleděný do čirých očí říčky krasavice, miluje i věci, které jsou „s ní a v ní“; miluje ty tučné byliny, šedé larvy, hady, hraboše a vydry, konipasy a drahokamové ledňáčky, pentle rdestů a řas, raky a ryby, ryby nejvíce – ale hledejte konečně, čeho nemiluje! Miluje skřivánka i zámořské koráby, elektrické dráhy i zahradní slavnost, rotačku i cirkus, posvátné noční ticho i hlučnou rapsodii inženýrské války, vše, co jej obklopuje mocnou, nepochybnou, nekonečnou plností věcí. Jeho „miluji“ má čistotu nesmírně primitivní, znamená prostě a ryze „raduji se“. Jeho láska nemluví o stesku a sebemučení, nezná komplikací, je plně a nezmateně radostí; ale sotvaže zaznamenávám tuto básníkovu jednoduchou, nerozrůzněnou, neodstíněnou, skoro už neosobní reakci na svět, vidím, že podávám jen stín pravdy. Ano, „prostě“ radost, ale jak mnohotvárná! Radost z důvěrných, dobrých věcí je něha bez konce; radost ze síly a práce je síla; radost z velikých a posvátných věcí je nejhlubší zbožnost; záleží jen na tom, zmocnit se plně důvěrnosti, síly, svatosti, jež jsou ukryty ve věcech. Básníková radost je tak bohatá jako svět, který ji vzbudil; ale musí právě přijít básník, aby ve své radosti objevil bohatství světa.

„Vidím“ a „miluji“: to je zhruba vše, co Neumann říká o sobě; nepraví „trápím se“, „trpím“, „vzdoruji“, „věřím“ nebo jakkoliv „cítím se“. Nenalézá sebe sama v těch nesčíslných odstínech citu a reflexe, ve kterých básníci lyrikové zapisují svou osobní historii. Jeho osobní historie, to jest dub, říčka, cirkus, křídlovka, skřivánek; všechny věci, které viděl a miloval. Žítí, to jest žítí uprostřed toho všeho. Žítí tak hluboce a zmocněně, to jest prožívat tyto věci a děje na světě s láskou a radostí. Býtí upřímný, to znamená vidět věrně a původně. Každá nová věc, které se zmocní, každý nový děj síly nebo přírody, jež mocně rozvine, každá pozemská plnost, kterou se obklopí, činí básníka více sebou samým. Na nekonečných obrazech světa okouší vlastního života. Z živé přítomnosti a plnosti věcí tvoří si sílu vlastního bytí. Bez konce možno obměňovati karteziánské „myslím, tedy jsem“. Trpím, tedy jsem. Pracuji a usiluji,

tedy jsem. Avšak pokojně, primitivně a zároveň s nebyvalou silou praví nám Neumannovo dílo: „Všechno jest, tedy jsem.“

Dík básníkovi za toto „všechno jest“ a za jeho nevyčerpatelnou štedrost. Čehokoliv se dotkne, obrací se v obrazy; stromy jej obklopují, lesní a vodní zvěř se sbíhá, daleké země svádějí nás kouzelnými a tesklivými průhledy; telegrafní dráty zpívají o všem na světě, spoutaní leviatani strojů ryčí, lidský život se rozvíjí, tu hudebně šumný, tu vesky poklidný; dálka i blízkost, věci důvěrné i cizokrajné, hmyz i nebesa vedou tu své zřetelné, přesvědčivé bytí; a náhle otevře se uprostřed vší té jaré, nescíslné, obšírné skutečnosti okamžik neskonaleho ticha, teskná tůň nepřiznané zbožnosti, dojatý a neúmyslný verš: básník, zdá se, zde padá na kolena a já a snad ještě někdo s ním. Hlas světa mluví ke mně nikoli v sentencích a zákonech, nýbrž přímo; všechno jest, ale veliká, podivná je síla bytí. Neobejmeš jí smysly, nevyslovíš jí myšlenkou, neodhalíš jí hlubokomyslností meditace; jen básnivá síla, jež je více než toto vše, obejme, vysloví a objeví tuto nejhlubší samozřejmost. Učiniti skutečnost něčím novým a nebyvalým, to jest to největší, co může poezie vykonat, ať tou skutečností je nitro, bůh nebo svět; a tato novost je dána básníkovi Nových zpěvů jako málokomu.

*Národní listy 11. 5.*

## Kritika slov XVIII.

### Překonati

Nemohu vám ani vypočítati, co všechno jsme, jak se říká, „překonali“. Překonali jsme impresionismus a realismus, středověk a pověru, spekulativní filozofii a Darwina, Tolstého a secesi, skepsi, Ibsena, Wagnera a romantiku, zkrátka zdá se, že tolik toho překonavše, nemůžeme už ani jinak spát než na vavřínech. „Překonati“ znamená vždy překonati něco špatného; každý z vás už překonal kašel, ale nikdo kašlající neřekne, že už překonal dobu zdraví; nebo překonáme zimu, ale nikoli jaro. Jestliže jsme „překonali“ impresionismus, pravíme tím, že byl chorobný jako kašel nebo nepříjemný jako zima; ve skutečnosti však býval pro nás nadmíru zdravý a líbezný, že bychom měli říci: opustil nás. Překonali jsme romantiku, ale řekne někdo, že překonal své mládí? Překonali jsme Darwina, poněvadž... nás zrovna překonává vitalismus, a překonáme vitalismus, až budeme překonáni opět něčím novým. Ano, dovedeme překonati včerejšek; ale zítra, až překonáme dnešek, bude nám včerejšek nesmrtelnou historií. Dnes je nám včerejšek omylem; za rok bude nám dějinnou etapou. Naše „překonaná stanoviska“ budou za sto let posvátnými obětišti lidského ducha. Naše domnělá vítězství budou za sto let jen okamžiky přechodu. A až sami budeme definitivně překonáni, vstoupíme i my do dějin, důstojní a nesmrtelní jako sama minulost.

*Národní listy 12. 5.*

## **Nový projekt druhého českého divadla v Praze**

Ve 4. sešitě Architektonického obzoru podává stav. rada arch. Karel Skopec, technický správce Národního divadla, nový a nejpozornější úvahy hodný návrh na umístění nové opery, která by byla součástí Národního divadla pod společnou správou; neboť Národní divadlo nepostačuje již pro veliký aparát opery ani pro počet obecnstva. Tu ohlíží se architekt Skopec po místě co nejbližším budově dosavadní, aby se obě divadla mohla pohodlně dělit o rekvizity, dekorace i sborový personál. Takové místo nalézá v bloku domů po boku Národního divadla, mezi Divadelní ulicí a klášterem voršilek a mezi Ferdinandovou třídou a ulicí Smetanovou. Ulice Pštrossova byla by prodloužena až do Ferdinandovy třídy, takže ze všech stran volné stanoviště opery by měřilo 7600 m<sup>2</sup>. S Národním divadlem spojena by byla operní budova dvojím přemostěním Divadelní ulice; tím mohlo by se ulehčiti vnitřně stísněnému Národnímu divadlu, neboť některé činoherní prostory by se přenesly do nové budovy. Hlediště nové budovy pojalo by až 3000 diváků, jeviště bylo by zařízeno s třemi posuvnými pódii a svinovacím horizontem. Komunikace ovšem je, pokud v Praze možno, nejvýhodnější. Nelze popřít, že návrh arch. Skopce je jmenovitě z praktické stránky nadmíru pozoruhodný; i požadavku monumentálního prostředí by v této části Ferdinandovy třídy bylo plně vyhověno. Největší potíží by asi byl architektonický úkol, aby nové veliké průčelí neohrozilo malou uliční frontu Zítkovy budovy, a samo naopak nepodléhalo její soustředěné monumentalitě. Než právě tento nesnadný úkol může lákati přemýšlivé umělce. Redakce Architektonického obzoru současně zve k dalším iniciativním článkům a návrhům ve věci budoucího druhého českého divadla.

*Národní listy 14. 5.*

## Budova Národního divadla

Ve dnech, kdy slavíme padesáté výročí položení základů Národního divadla, sluší se vzpomenouti také budovatelů jeho, architektů Zítka a Schulze a celé umělecké „generace Národního divadla“, sochařů Schnircha, Myslbeka a Wagnera, malířů Alše, Ženíška, Tulky, Mařáka, Ad. Liebschera, Hynaise a Brožíka, všech těch, jichž společnou prací vyrostla tato budova vzácné a ušlechtilé umělecké jednotnosti.

Stavební historie Národního divadla od prvních plánů po druhou výstavbu po požáru, ba vlastně až po technické adaptace dnešních našich dnů by byla bohatá a samostatná kapitola; jejím hlavním obsahem by byl stálý boj o získání nutného prostoru, boj, o němž skoro nic neprozrazuje klidná a slavná silueta divadelní budovy. Teprve uvnitř, v bludišti komor a chodeb od kotelny po provaziště byste pochopili, jak za těmito harmonickými zdmi všechno přímo praská prostorovou tísní, kterou bylo architektovi přemáhati. Plné vítězství bylo předem nemožné; divadlo vnitřně roste, rostlo již za Zítka, a ani krajní výškové využití zastavěného prostoru nemohlo postačiti tomuto rychlému vnitřnímu vývoji. Proto stavební historie Národního divadla bude se končiti teprve druhou, novou a větší budovou českého divadla.

Jiná, nadevše utěšená dějinná kapitola by mluvila o podílu výstavby Národního divadla na historii českého umění výtvarného. Nejkrásnější období našeho umění nese jméno Národního divadla. Pohlédněte ještě jednou na Alšovy lunety v divadelním foyer; toto melodické kouzlo, lineární nápis hrdinný a lyrický zároveň, bohatýrství a něha, vznos a srdečnost, tu máte ryzí a čistě domácí dojmy, jež se vám vrátí u krajin Mařákových v královské lóži, které si snad oživíte v slavnostní, a přece intimní architektuře hlediště, a které konečně promítnete nejraději do Smetanovy hudby. A i když k nám jiné dekorace mluví snad méně důvěrně, přece s úctou a údivem v nich cítíme proud síly, který rázem dal českému umění zmoci tak veliké úkoly. A tato naráz vytrysklá síla je dějinné tajemství „generace Národního divadla“.

Dnes však myslím na jinou historii: na nezjevný děj, kterým v těchto padesáti letech budova Národního divadla vrostla do pražské půdy jako žádná jiná stavba. Jsou v Praze tři místa, která ztělesňují celé město, tři symboly, které velikou zkratkou obsáhnou veškeru krásu a slávu Prahy: Hradčany, Staroměstské náměstí a Národní divadlo. Nyní nemyslím na to, čím nám jsou a co nám historicky připomínají, nýbrž na jejich pohledovou hodnotu v rámci Prahy. Hradčany jsou vpojeny tak těsně v krajinný ráz města, že se zdají přímo výstavným výrazem naší půdy; současně se však tyčí ve své přísné samotě vodorovné i kolmé dominanty města, slučující takto nejvyšší samostatnost a jednotu ve splnění nekonečné krásy. Podobně Staroměstské náměstí se včleňuje nejtěsněji do města jako jeho uzavřený střed; ale již jeho pevná uzavřenost je stavebně osamocuje a činí z něho celek až příkré samostatnosti, jež vrcholí dvojím ostrým akcentem, Radnice a Týna.

Konečně Národní divadlo srůstá se svým krajinným prostředím tak šťastně jako žádná jiná budova v Praze. Jeho prostředí, to jest světelná, měkká Vltava se svými blaženými ostrovy, vzdušný, jasný koridor vltavského údolí, naproti zelená vlna Petřínu a daleké Hradčany. Není v Praze místa lyričtějšího nad toto. A tu vyrůstá, bohatě a líbezně spojena s půdou svou lodžii a podjezdem, bez těžkého podstavce, zlatošedá a měkká v tónu, divadelní budova; tíhu ulice přemáhá mocnými sloupy, neboť zde, v úzkém vjezdu uličním, musí se její vladařství uplatnit už od půdy vysunutým portikem a vítěznou sloupovou perspektivou. Zato směrem k řece není už třeba soustředěné plastické monumentality; volný prostor říční krajiny přikládá se jasně a čistě k širé ploše divadelního boku, budova se rozvíjí v siluetu, lehce a slavnostně klene se do výše oblá báň. Tak Národní divadlo, ovládající ulici plastickou monumentalitou a volný prostor vznosnou siluetou, se dvojnásob spojuje se svým krajinným prostředím; připočtete k tomu lahodnost a jistotu lombardské renesance, sličnou úměrnost členění, velikost bez tíhy, čistotu detailu a konečně nevímjak vyložitelný, vskutku poetický, vskutku důvěrný a slavný melodický vznos této budovy,

a pochopíte, proč mi Národní divadlo srůstá se svým prostředím hloubkou a čistotou svého architektonického lyrismu.

Srůstá, ale nesměšuje se. Ovládá své okolí se stejnou svrchovaností jako harmonií. Je monumentálním závěrem krajinně šťastného Františkova nábřeží, slavnostním vjezdem do Ferdinandovy třídy, klenotem pořádku pražské, ale zároveň tyčí se pro sebe s nesmírnou intenzitou a samostatností. Náhoda, která někdy tvoří divy, obklopila je budovami o průčelích zcela plošných a obrysech zcela přímkových. Nic nekonkuruje lineárně ani plošně s divadelním tělesem. Tak umělecké i krajinné podmínky se sloučily, aby vytvořily v Národním divadle monument nesmírné místní typičnosti. Proto Národní divadlo ztělesňuje spanilost Prahy, podobně jako Hradčany její vertikální a horizontální velikost a Staroměstské náměstí její uzavřený střed.

Jistě však i Říp je nejkrásnější česká hora; a přece teprve národní mýtus jej posvětil v symbol a představitele naší země. Nevyrovnatelná je krása Hradčan, ale tato krása je zároveň obrazem dějin a příslibem budoucnosti. Nemáme pohledově krásnějšího náměstí nad Staroměstské, ale teprve monument krve činí z něho střed království. Národní divadlo nemá takového mýtu ani takové historie, a přece vrostlo do naší půdy a duše stejně mocně jako ona místa pověstná nebo dějinná; a to je ten tajemný a neviditelný děj, kterým žila budova jeho po padesát let.

Zrozeno ze slavného lidového svátku, zůstalo jím Národní divadlo podnes. Dnes to cítíme: nejenom drama a opera, nýbrž slavnost, oslava, národní svátek je nám pravým smyslem a obsahem. Veliké a radostné sny je posvěcují. Mýtus radosti je obestírá. Nemůžeme si představit veliký národní svátek bez něho, návštěvy a slavnosti, sjezdy a radosti byly a budou jeho náplní. Proto nám tak v těch padesáti letech přirostlo k srdci, že zvučí nám celé zlatým hlasem velikého svátku. Proto je nám představitelem Prahy, radostné, oslavené a jásající. Je jím a bude jím.

*Národní listy 17. 5.*



## Kritika slov XIX.

### Zásada

Zásada, slovo tajemné a mocné. Vy ze zásady se procházíte před večerí; vaše teta ze zásady nechodí do divadla; váš moudrý bratranec ze zásady se vyhýbá demonstracím, zatímco váš nebožtík dědeček pil ze zásady pivo ohřívané. Kdybyste se procházel ze zvyku a dyspepsie, kdyby vaše teta trávila večery doma z pohodlnosti a lakoty, kdyby váš bratránek se demonstrací prostě bál a váš nebožtík dědeček si ohříval pivo z něžného ohledu k svým katarům, byl by svět nepochybně pestřejší a jazyk bohatší, ale život by patrně ztrácel na mravní závaznosti. Procházíte-li se ze zásady, plníte tím důležitě a věrně svou mravní povinnost; důležitější je ze zásady se vyvětrat než bez zásady navštívit nemocného přítele. Vykládá-li si vaše teta večer doma karty, jelikož zásadně neholduje světské marnosti hudby a jeviště, je to důstojný akt mravní vůle. Z každého zvyku, z každé lenosti, slabosti a setrvačnosti můžete udělat věc zásady; svět tím sice pranic nezíská, vy však ano; vyhovíte sami sobě a nádavkem se budete cítit charaktery.

*Národní listy 23. 5.*

# 1. výstava

## Sdružení českých umělců grafiků Hollar

V úvodním slově ke katalogu první výstavy Hollara padlo slovo „grafická kultura“. Není zvykem říkati „malířská kultura“ ani „sochařská kultura“: snad proto, že slovo „kultura“ nám v tomto spojení znamená jednak zvláštní specializaci práce, technickou odbornost a dokonalost, jednak – na straně obecenstva – specializaci zájmu a sběratelské zaujetí pro určitý obor umění. Jisto je, že takovou specializací vzniká „grafická kultura“ stejně jako „kultura knižní“; materiál a technika hrají tu nepoměrně větší roli pro umělce i sběratele než například v malířství a nezřídka i kritik mluví s odborným nadšením o „rydle“ a „jehle“, o technice a plotně, zapomínaje, že snižuje grafické umění, klade-li na ně měřítko jiná než obrazová.

Na přítomné výstavě Hollara lze si tuto otázku techniky ilustrovati protivou dřevorytů Bílkových a třeba Švabinského. *Bílek* ryteckou techniku v plném slova smyslu překonává; přeměňuje ji zcela ve světelný systém, v prostorné linutí chvějivých paprsků, v nichž zaniká hmota, její modelace i obrys, a zůstává jenom světelné, čistě obrazové zjevení. Zde věru nemyslíme na techniku, jež umělce váže a omezuje; prostředky jihnou v ruku rytcových a povolují bez mezí výrazu, který jim ukládá. Proti tomu *Švabinský*, chápe-li se dřevorytu, chápe se ho jako „pokorný dělník“, jak sám se na jednom listě nazývá: pokorný k dřevu a k jeho odbornému zpracování. Jeho rydlo jde po objektivní modelaci tak jako na starých dřevorytech; modeluje čarou, a nikoliv světlem, jeho rytba vyjadřuje tvrdost a solidnost dřeva, jeho dílo je uznáním a zároveň splněním mezí, jež klade technika. Daleko volněji vede si *Švabinský* ovšem v leptu; zde zůstává nejimpresionističtější a v tomto smyslu i nejmalířštější z našich grafiků. V drobných listech omezuje se na světelný záznam krajiny, na lehké zachycení volného, proudivého světla. Po té stránce je mu blížek *A. J. Alex* (Adolf Jelínek), třebaže místo krajinné intimnosti *Švabinského* miluje pohnutou, rozlo-

žitou kompozici tak trochu na způsob „stozlatového listu“ Rembrandtova; jeho kompozice je však nesouhrnná, světelná ohniska se mu rozptylují v neklidnou honbu přísvitů a stínů, impresionismus a šerosvit se navzájem rozbíjejí. Podobně *Vladimír Silovský* zůstává na letmém, světelném záznamu; avšak malířský zájem o bohatou hru světél u něho přechází v kreslířskou zběžnost, jež rychle a chladně popisuje motiv v jeho čistě předmětné bohatosti. V leptech *T. F. Šimona*, *Viktora Strettiho* a *Jaromíra Stretti-Zamponiho* převládá opět technické, speciální, nemalířské pojetí grafiky; vůdčí snahou je využití zvláštních mezí i výhod daných materiálem a technickými procedurami. Tak vznikají časem listy skutečné „grafické kultury“; jindy, jako v Šimonových Pramenech, se už neubráníte pocitu výtvarné chudoby. Čistou „grafickou kulturou“ jsou také knižní ilustrace *V. H. Brunnera* a *Frant. Kysely*; naprosto ostře je zde tažena hranice mezi malířstvím a dekorativním uměním. Vzpomeňte si namátkou na romantické ilustrátory, na Doréa a Delacroixe: u nich ilustrace přiléhá k živému slovu básníkovu, kdežto zde, v dílech grafické kultury, se přimyká k tisku, ke knize jakožto vytvoření typografickému; tak bez rozpaků se obětuje nekonečná pohrůzka a živost volné malířské kresby slohové čistotě a umělé dekorativní naivitě knižní kultury.

Kolísání mezi malířským a technickým pojmáním grafiky bylo by možno zaznamenati i u ostatních vystavujících členů Hollara. Uvádím *Karla Vika*, jenž využívá dřevorytu k obrázkovému, důrazně předmětnému podávání přírody viděné nikoli v nahodilém výseku, nýbrž v úhrnné, téměř symbolické uzavřenosti; *Jana Konůpka* a jeho baladické, příkré, jaksí naze výrazné lepty; dekorativní imagerie *Bohumíra Jaroňka*, tvrdé, ale malířsky cítěné listy *Ant. Majera*, zmučené, přehrocené karikatury *Kratochvílovy*, volné a měkké kresby *Rabasovy*. Vcelku výstava Hollara nepřinesla nového průhledu do české grafiky ani nových jmen ani nových cest; velmi značně však může přispěti k docenění grafické kultury u nás a k jasnému uvědomění umělecké situace, které jsem se zde mohl jen letmo dotknouti.

*Cesta 7. 6.*

\* \* \*

SOUBORNÁ VÝSTAVA FRANTIŠKA KOBLIHY, uspořádaná Krasoumnou jednotou v Rudolfinu, je důkladným přehledem mnohaleté práce pilného dřevorytce. Kobliha z prvních u nás obohatil dřevoryt po technické stránce, nahradiv rytbu v plochách po způsobu japonském rytinou provedenou v hustých bílých a černých liniích, čili v jádře starou xylografickou technikou reprodukční. Tím ovšem dřevoryt získává na možnosti podat a zobrazit cokoliv; ale přitom takto získané listy jsou až příliš cítiti práci a velikým vynaložením technické dovednosti, než aby mohly působit zcela bezprostředně svou hodnotou obrazovou. Tak u Koblihy technika rytecká přestává býti prostředkem a stává se účelem. Z jeho velikých pohledových listů ze staré Prahy cítíte, že méně jej zaměstnává sám motiv než způsob jeho převedení ve dřevo. Jeho baladistické listy jsou technicky prostší a vskutku také živější, třebaže až přetížené symbolickou náladovostí. Při všem dlužno uznati, že Kobliha vždy dovede využití černi a běli k bohatému, plnému a úhrnnému vyřešení svých listů.

*Cesta 14. 6.*

# Otomar Schiller:

## Poznámky k periodizaci dějin českého malířství

Práce, kterou si autor uložil, nepatří k nejvděčnějším. Především není snadno periodizovati dějiny umění tam, kde dějinný materiál je tak mezerovitý jako u nás; stačí vzpomenouti, jak posporu spojovacích článků se nám zachovalo mezi první dobou královskou a dobou lucemburskou, mezi touto a jagellonskou dobou atd. Zadruhé periodizace neznamena jen rozčlenění, nýbrž stanovení organizačních, vývojových etap; a tu opětovně býval vývoj českého umění křížen přísným zasažením cizího umění, jako v rudolfinské době a italizujícím baroku, takže nelze vždy mluviti o skutečném a souvislém vývoji. Tyto potíže hledí autor překonati dělením, jež lze nazvati kronikářským; hranicemi jsou mu například nástupy panovnických rodů, mezníky politických dějin apod. Že takováto periodizace vývoje umění může býti jenom přibližná a zevní, je ovšem samozřejmo. Tak například mezníkem nové doby je autorovi vznik soukromé Společnosti vlasteneckých přátel umění v roce 1796. Skutečným mezníkem je však u nás jako všude kulturní přerod spojený s Francouzskou revolucí a jejími duchovými předpoklady. Jde-li autorovi o organickou výstavbu českých dějin malířství, musel by voliti dělidla zcela jiná, hlubší, životnější a – upřímně řečeno – i evropštější. – Ještě poznámka: Autor zakládá románské umění jen ve „zbarbarizovaném a nepochopeném malířství antickém“. Tak odbývati veliký sloh románský přece už nelze, stejně jako nelze bezvýhradně s autorem pokládati skupinu vatislavských evangelistů za dílo čisté a církevně mezinárodní. Příbuznost miniátorské školy pražské s řezenskou nedokazuje mezinárodnost oné, umělecky rozhodně převyšující školu řezenskou.

*Cesta 21. 6.*

## Emil Edgar: Hřbitov

Je přirozeno, že s časovou dnes úlohou vojenských hřbitovů se oživila otázka po dokonalejším a zodpovědnějším vytváření hřbitovů vůbec. Autor ukazuje názorně, jak nízkému pojetí, jakému nevkusy, sprostotě, procovství a zároveň nepietnosti propadaly hřbitovy od doby poempírové. Důstojný a tklivý ráz starších náhrobků, jednotná úprava hřbitova, hlubší soulad s přírodním rámcem, to vše je za novějších, bezslohových dob utlačeno předekorovanými pomníky z kamenických skladů, hanebnými kombinacemi a nesprávným užitím materiálů, falešnou chloubností a levnou parádou, neúpravností, schematickým rozdělením hrobů a vůbec všeho druhem nevkusy, materialismem, jakým jen ve své střízlivosti, maloduchosti a ješitnosti dovedla doba znehodnotiti své umění. Autor pak uvádí něco dobrých příkladů a dává několik stručných rad, dle nichž by bylo při zakládání hřbitovů postupovati. – Knížka je psána velmi přístupně a může v mnohém prospěti, upozorniti na mnohé chyby a hříchy. Autor praví, že je si vědom, že nelze rázem naporoučeti, co může býti výsledkem dlouhé kulturní práce; radí zatím založiti odbornou radu a ústředí, jež by se postaralo o několik dobrých vzorů, a odporučuje obrátiti se na umělce a architekta. Není pochyby, že takto možno mnohé napravit a snad i postaviti několik světlejších příkladů. Stále však základním zlem, jež nedopustí, aby moderní hřbitovy dýchaly tak jako ony staré jednotným a prostým citem úcty k zemřelým, zůstává bezmyšlenkovitost, naprostá znehodnocující nedostatečnost, nezralost a nedocítenost poměru dnešního člověka i davu k člověčenství a věčnosti. Tu jest něco většího, čemu se nedá čeliti jen výchovou vkusu, jen zvýšením estetické kultury pohřbívání.

*Cesta 21. 6.*

# Pragmatismus

Každá filozofie podává, chtěj nechtěj, jistý typ a ideál bytí, každá promlouvá k nám o nějakém nejvyšším uspokojení života. Ta filozofie nezná nic lepšího, čistšího a šťastnějšího než viděti boha v postu a meditaci; v oné rýsuje se tiché ponoření myslitele, jenž more geometrico rozvíjí a buduje obraz vesmíru. Jinde vše zdá se klamným a malicherným krom jediného nejvyššího blaha: splynouti s Absolutnem, osvoboditi se ze zkušenosti a vzlétnouti přímo k Poznání všeho. Ano, hlavně a především k poznání všeho; může jím býti věda či intuice, intelektuální názor nebo čirý rozum; vše to jsou jména pro jistý ideál, pro vrcholné uskutečnění lidského ducha a pro vrcholné štěstí zároveň, pro plné poznání pravdy.

Opět jiné filozofie obdaří nás jiným obrazem. Žítí blaženě a v kráse nás učil Epikur; zhrdati malostí z výše orlí, ale trochu neplodné samoty nadčlověčství, Nietzsche; opět jiní milovati, odříkati se, umrtvovati se. V každé takové morální nauce snadno rozpoznáte určitý ideál svatosti. Svatost, stejně jako Absolutno, je něco nekonečně vzácného, právě ideálního; jen tu a tam, v géních mozku či lásky, harmonie nebo heroismu se s nimi setkáváme v tomto světě pouhé zkušenosti a pouhého človenství, snad proto, aby to nebyly tak docela jen sny a fikce. Ať je ideálem poznání, nebo svatost – bez představy takové nejvyšší náplně lidského života není snad žádná filozofie.

A tu můžeme se ptáti, jaký ideál života přináší nová americká filozofie, pragmatismus, právě k nám uvedený překladem hlavního díla Williama Jamesa a řadou statí. Byl-li vítán u konzervativní filozofie tak, jak bývá vítáno nové umění, totiž jako humbuk, úpadek a znehodnocení pravdy, může to býti jenom svědectví toho, že skutečně přináší něco nového. Ale tu jest se ptáti: jsou tyto jeho nové hodnoty a ideály vyšší a dokonalejší než ony, které jsou vytýčeny v celých dějinách filozofie? A v případě, že nejsou, zůstává v něm vůbec něco přesvědčivého a pozitivně nového?

Pragmatismus zabývá se důtklivě a v základním tématu ustavičně otázkou poznání. Netáže se nejprve, co poznání a pravda jest, nýbrž jak vzniká. Myšlenka stává se pro nás pravdivou tím, že se shoduje s naší „zkušeností“; přitom však nutno „zkušenost“ pojmuti široce a plně, nejen jako vnímání a zírání, teoretický experiment a měření, nýbrž také jako zakoušené potřeby a zájmy, praktickou činnost a praktické uspokojení. Pravdivé pro nás je poznání, které se shoduje s naší zkušeností, tedy také s našimi záměry a potřebami, s naší činností a uhajováním života. Tu rázem mění se tradiční obraz pravdy; místo čistě teoretické shody myšlenky se zkušeností klade se praktická shoda myšlenky a činnosti – pravda stává se nástrojem činnosti, pomůckou k uskutečňování našich životních cílů, pracovním prostředkem života. Je-li pluh dobrý k tomu, aby převracel hlínu, a hůl k tomu, aby nás podpírala, je poznání dobré k tomu, aby zjednodušilo naše zkušenosti, vedlo nás k novým a tvořilo přechody od zkušenosti k úspěšné životní praxi. Pravdivé jsou ty myšlenky, které jsou z určitelných důvodů dobré pro život.

Nemusím podotýkati, že tato nová definice pravdy je změnou nejen ve formě, nýbrž i ve věci; přijmete-li ji, musíte uznati za pravdu každou víru, každý útěšný sebeklam, každou osvobozující domněnku, která byla třeba jedinému stísněnému srdci ve zlém okamžiku dobrá pro život. To konečně není nejhorší protismysl; shledá-li dobrý lékař, že aqua destillata zázračně pomohla nemocnému, nebude se s ním příti, že aqua destillata není lékem, ale ovšem bude se příti se šarlatánem, který by vytloukal kapitál z lahviček destilované vody, nebo s teorií, která by do nás chtěla nalévat destilovanou vodu za všech okolností. Relativnost pravdy neznamená tedy anarchii poznání, ale ovšem zbaňuje pravdu jejího absolutního nimbu. Je-li pravda nástrojem, není cílem; je-li poznání prostředkem praktického života, nemůže samozřejmě býti výsostným účelem bytí a nejvyšším úkolem člověka, nýbrž ukazuje právě na praktický život: v něm, praví, je všechen účel a úkol a veškerá svrchovanost.



A tu se nutně klade otázka, zda aspoň zde, ve světě praktickém a morálním, staví pragmatismus nějaký suverénní ideál člověčenství nebo božství. Jaká svatost se nám tu ukládá? Jaká nejvyšší dokonalost se tu formuluje? Hleďte v pragmatismu obraz života a najdete jenom ten život sám, jež žijete dnes a zítra mezi lidmi. Hleďte konečný cíl člověka a najdete jen bezprostřední cíle lidského bytí. Tyto bezprostřední cíle nepraví ovšem ničeho o absolutním Účelu a jeho splnění ve výjimečné a snad jenom pomyslné dokonalosti, ale zato praví tím více o skutečných nedostatcích a potřebách, které aspoň pro tuto chvíli určují naše cíle. Ano, pro tuto chvíli. Co toto píši, je pozdní odpoledne před večerem. Mohl bych končícího dne použití k tomu, abych založil ruce, zavřel oči a vmyslil se do života lepšího, než je tento; do života, kde vše je splněno a dovršeno v ideální harmonii božského řádu. Takový sen by mne lehko přenesl přes povinnost dopsati svůj článek a potom spěchati, abych vyřídil věci nutné pro mne a pro několik jiných lidí, neboť vše je velmi ovšem nízké a malicherné ve srovnání s vysněným ideálem. Co však mohu pro tento ideál, pro tento lepší život skutečně vykonati? Snad opravdu pro tuto chvíli jen to, že se vynasnažím dopsati svůj článek tak, aby aspoň jednomu čtenáři přinesl prospěch, a vyříditi své věci k jejich i svému dobru? Mohu-li doufati v takový zdar, pak vskutku není třeba, abych rozpoltil bytí v čirý ideál a pouhou bídnou skutečnost, tak jako zlatokop dělí svět na zlato a bezcennou hmotu. Není bezcenné hmoty, každá může se státi stavebním kamenem, sochou, maltou nebo prstí pro obilí. Zlato je ve všem, chopíme-li se toho jen v dobrém a činném smyslu. Podobně není pouhé a bídné skutečnosti; ideál je – aspoň v možnosti – všude, i ve sklonku dne, i v nutnostech, i v osobních zájmech; také zde záleží jenom na tom, co z nich uděláme.

Není pochyby, že většina lidí skutečně tak jedná a jde ochotně a naléhavě k bezprostředním, praktickým cílům; jsou tedy snad už tím filozofy a vynašli pragmatismus jako Molièrův pan Jourdain prózu? Myslím, že nikoliv; a přece, jak nekonečně mnoho může próza získati, odposlouchá-li hovory, nářky i zábavy pánů Jourdainů! Jak mnoho může získati i filozofie, přihlíží-li k „všedním“ zájmům lidí, kteří v práci

a starostech uhajují svůj život! Může býti – to ovšem nezáleží na soustavě, nýbrž na osobním idealismu filozofově –, že v jejich „všedním“ životě objeví city důvěry, jistoty, životní radosti, záblesky heroismu a spontánnosti a mnohého jiného, co jsme zvyklí promítati v konečný „ideál“. Je k tomu ovšem nutno nepohrdati ani sebou, ani jinými, je třeba lásky i důvěry k člověku, vlídnosti i družnosti, demokratismu a prázdné hypochondrie; pak tedy nebude „všedního“ života a daleko nad ním sféry ideálů a věčných hodnot, nýbrž ideály a hodnoty budou přítomny zde v tomto skutečném životě jako možnosti a účely, úspěchy a skutečná uspokojení.

Nemohu rozhodnouti, je-li vyšší ten ideál, který se nám představuje jako dokonalé poznání nebo dokonalá svatost mimo čas a prostor, či ten, který v tomto okamžiku, v tomto sklonku dne, v této chvíli plně nedostatku a přechodu postihuje možnost lepšího světa, místo pro úspěšnou práci a svobodu mysliti něco „dobrého pro mne i pro svět“, jak říkává William James. Záleží na prožití a jenom na prožití. Je-li ten nejabsolutnější ideál jenom verbálním řešením bídy světa a pouze rozumovým uspokojením pro toho, kdo si jej myslí, nebo naopak, je-li pragmatická důvěra v tento svět a jeho možnosti jen slovným řešením a teorií, je i spor mezi obojí koncepcí pouze slovní. Avšak má-li víra v jakýkoliv ideál a kterékoliv hodnoty přímý vliv na naše bezprostřední konání, je-li zdrojem útěchy a činného, praktického, osobního i sociálního moralismu, pak je to víra „dobrá pro mne i pro svět“ a pragmatismus vás o ni neochudí; je neomezený ve svých kladech, ježto je neomezený ve svém relativismu.

*Červen 4. 7.*

## O druhé Národní divadlo

Nedávné jubileum Národního divadla přivedlo nám na vědomí nutnost druhého Národního v Praze. Je to nutnost umělecká i společenská; Praze přítomné i budoucí nestačí už jedině veliké divadlo. Ale současně vynořila se myšlenka naléhavější. Nejen umělecky a společensky, nýbrž národně politicky je třeba Moravě Národního divadla.

Moravě, zemi češtější než Čechy, schází doposud plné vybudování národního organismu. Není tu duchového a národního ústředí, jakým je Praha pro všechny země československé. Český život v Brně je asi tak primitivní a chudý, jako býval v Praze v padesátých a šedesátých letech. Brno nemohlo se doposud státi ohniskem národního života na Moravě. Není metropolí, korunovanou matkou země; český živel zdá se tu až bolestně sevřen křiklavou převahou německé reprezentace. Hlavní město Moravy není doposud hlavním městem českého národa moravského.

Není jím, ale musí jím býti. Až příliš mnoho se psalo o poválečných úkolech, o budoucím vybudování českého života. Není třeba a není dobře všechno odkládat na tuto budoucnost. Jubileum Národního divadla v Praze vyústilo ve výzvu založiti bezodkladně milionový fond pro Národní divadlo moravské. Byla to výzva družné radosti. A když jubileum se skončilo v policejním nátlaku a v perzekuci českého tisku, stává se z ní výzva ke společnému odporu českých zemí proti společně sdíleným příkořím. Boj o české Brno, o vůdčí hlavu české Moravy, ukládá se celému národu. Stará, palčivá otázka české univerzity v Brně nemůže dnes býti řešena; zato Národní divadlo v Brně je zcela naší věcí a záležití jen na nás, abychom už dnes připravovali kulturní organizaci příští Moravy.

Bylo správně pochopeno, že vybudování Národního divadla v Brně není věcí lokálně moravskou, nýbrž celonárodní. Tak jako všechny české země stavěly pražské Národní, budou a mají nyní stavěti moravské Národní; „Národ sobě“ musí býti psáno na štítě jeho, jako je psáno v zá-

kladech a na štítě Zlatého domu v Praze. Jediný je náš český život a jediný je i náš majetek; češství a sebevědomí, jež budou ovocem moravského Národního, tak jako byly ovocem Národního divadla pražského od osmdesátých let, budou společným, vskutku národním ziskem a úspěchem, ježž dovede předem tušiti, kdo poznal, co ušlechtilé a ryzí životní síly je dosud nevyužito v české Moravě. Jde tu o rozšíření a prohloubení národní državy. Společný úkol volá po společné obětavosti. Morava věří, že „království“ neselže.

Přetěžké osudy, které prožíváme, mají svůj hluboký odraz v národním uvědomění, nad něž silnějšího snad český národ do té doby neprocítil. Tato síla národního citu a vědomí, tato krásná, důvěřivá a sebevědomá odpověď českých srdcí na všechen útlak osudu, tato dějinná chvíle zasluhuje svého věčného pomníku. Mohli bychom postavit památnou mohylu, která by budoucně svědčila o vší té bolesti a nezlomné naději, kterou jsme prožili. Ale můžeme postavit dům života, dům zářící národním životem a tvořící v duchu a životě do budoucna. Budiž tímto živoucím památníkem moravské Národní!

*Národ 18. 7.*



VOLNÉ SMĚRY zakončily svůj jediný válečný ročník čtyřčíslem věnovaným moderní české architektuře. Moderní úsilí architektonické, zaznamenané v textové části statěmi *VI. Hofmana*, *Ot. Novotného* a *Pavla Janáka*, nedošlo v ilustrační části doložení dosti výrazného. Úvahy jmenovaných architektů jdou zásadně mnohem dále než největší část reprodukováných děl. Nesměruje se totiž k ničemu menšímu než k úplné přeměně architektury „ve tkáni i osnově“ Není to snaha zcela nová; již skoro deset let – nezávisle na cizině a předcházějce ji – pracují mladí čeští architekti na novém formálním, dynamickém pojetí architektury; již po deset let hledí převést tíhu hmoty v hybnou nosnost, členěnou plochu v plastickou prostornost, tradiční článkovou tektoniku v jednotné tvarové řešení. Válka přerušila tento vývoj „ve tkáni i osnově“; nyní pak přicházejí tři architekti, rekapitulují tuto nedlouhou minulost a vyjadřují, co čekají od české architektury v budoucnu; a je pozoruhodno, že všichni tři čekají něco dalšího, jakési plus, jakousi přeměnu, ale tentokráte, abych tak řekl s biblí, „v duchu i v pravdě“.

Přítomná doba, píše například arch. *O. Novotný*, „připravuje nový vnitřní, kulturní boj, slavný a šťastný, jehož nositeli zajisté budou Slované, vedeni Čechy. Praktická mysl germánská je již nasycena boje, který skončil, jak zpravidla končívá: akademismem a historismem formovým. Tato je tedy úloha, jež nás očekává: ... býti veliký bez sta milionů duší...“ Arch. *VI. Hofman* opět vystihuje příkře monumentální, „suše kosmický“, tvrdý ráz moderní české architektury, a hledá odtud cestu k novým, poetičtějším možnostem; nalézá je ve fikci prehistorické, nebo přesněji praslovanské formy, ve fikci architektury, jež je ještě nejtěsněji spojena se sochařstvím; hledí instinktem umělce nalézt ve „svérázu“, v lidovém umění, například ve stavbách huculských, „původní slovanský rytmus“, který by mohl vejíti do moderního díla „jako poezie“. Konečně arch. *Pavel Janák* přímo žádá řešení českého prostoru. „Nevíme dosud ani přibližně, jaký je pravý tvar a prostorovost české

světnice, jaký rozvrh bytu souhlasí s povahou českého rodinného života... Jaký má být český rodinný dům? Jak rozložen, v jakém seskupení? Jaký má být moderní městský dům činžovní? Je proto nestvůrný a tak cizí v našich městech, že nemáme proň typu. Jak má být uspořádána podle českého ducha zahrada, pro niž se nám ze staré tradice téměř nic nezachovalo a kterou přece naléhavě musíme mít. A což vilové kolonie? Stojíme před nikoli nerozřešenou, ale ještě ani nezapočatou velikou otázkou: české město... Ulice přímé, či zakřivené? Jaký tvar náměstí by byl pravým prostorem pro český veřejný život? Atd. atd. Tak rostou česká města a vesnice, aniž je pro ně národního tvaru. A přece je nad českou půdou veliký vzduch, ochotný přijmout nové výrazné obrysy. Co do něho vztyčíme?... Můžeme tak poukazy k cestě, kudy se zde brátí, naléztí jen v hlubině vlastní mysli... Necht' každý z nás, nežli přistoupí k práci, vloží hlavu do rukou a co nejvážněji a nejpronikavěji promyslí, co našemu duchu odpovídá nejvíce a nejbliže."

Všichni tři architekti vyžadují slovanský nebo přímo český ráz naší nové architektury. Není požadavku nad to oprávněnějšího a vřeleji sdíleného námi všemi. Ale je tu otázka: lze-li pak opravdu naléztí tuto kýženou cestu „v hlubině vlastní mysli“ instinktem umělce či pronikavým přemýšlením? Táže-li se architekt, jaký tvar náměstí by byl pravým prostorem pro český veřejný život, tážeme se my nejprve, jaký jest a bude ten český veřejný život. Je tu už se svými zvláštními zvyky, vytvořil už svůj ráz forenzní a společenský? Jaký má býti český rodinný dům? Dříve však, jaký bude český rodinný život? Minulých sto let setřelo u nás přemnoho ze starého životního rázu; a dnes nemůžeme se ani zdaleka dohadovati toho, jaké budou další, především sociální změny našeho prostředí. Život, jež žijeme dnes, nevyvinul se plně po svém; přijali jsme do sebe až příliš mnoho povšechně středoevropského; dá se však toto nevyvinutí, toto přerušení tradic, toto zplanění národního života překonati tím, že „vložíme hlavu do dlaní“ a budeme intenzivně přemýšletí, co dále? Nepochybně je možno tak dáti mnoho individuálních popudů; ale žádným přemýšlením nevytvoří se nové zvyky života. Zde dlužno spoléhati na práci života, a nikoliv na práci rozumu.

Velmi rádi povyšujeme nějaký typ života na národní „svéráz“; konkrétně řečeno, dnes nám připadá jakýsi zidealizovaný venkovský život se svými kroji a výšivkami, se svou „zemitostí“ a „vlídností“ jako jediný ryzí a samožitný ideál národního bytu. Přemnoho úvah dovolává se oživení lidového „svérázu“ v uměleckém průmyslu a bytovém umění; najdou se ruce, jež pracně omalovávají vlněné výšivky na kameninovou keramiku; najde se mnoho dobré vůle i nešikovnosti, imitátorství i jakés takés iniciativy. Verše těchto dnů zrovna kapou samou půdou, chlebem, vůní země a celým tím agrárním idealismem. Táži se, je to spravedливо k té polovině národa, jež v modrých blůžkách, nevyšívané a bez obžinkových písni chodí do továren a z továren, k té části národa, která píše, počítá a moří se mezi čtyřmi zdmi, je to spravedливо k této většině národa, aby ideál národního života byl vykreslen tak vzdáleně od nich, jako je od nich daleko skřivánčí zpěv a rosná louka? Nemá nic z jejich života a práce vejít do národního ideálu? Ale pak je nutno, aby... vytvořili svůj život tak trochu po svém. Po své hlavě, pro své potěšení a uspokojení. Každý „svéráz“ je jen součet praktických uspokojení, kterých si ten nebo onen lid může a dovede dopřát.

Smím-li na úvahy architektů ve Volných směrech odpovědět neje-  
nom námitkami, nýbrž i svým starým „credo“, pak bych řekl tolik:  
Zatímco my tu hledáme český „svéráz“ ve vzpomínkových drobtích  
na kroje a chalupy, na folklorní selanku a „vůni země“, vidí snad celý  
svět něco nesmírně „svérázného“ ve vojácké anabázi našich krajanů  
na východě; snad v tom objevuje „svéráz“ zcela neidylický, ale dobro-  
družný, statečný a drsný, jenž připomíná současně Řecko i Divoký  
západ, minulost i budoucnost... Je snad tato alternativa „národní du-  
še“ horší než ona poeticky agrární? Vskutku, dovedl bych si mysliti  
Čechy i jako veliký vojenský tábor, kdyby v tom bylo nejvyšší uspo-  
kojení našeho života; ale raději si je myslím tak, jak bývaly a jsou: jako  
zemi civilní práce – jenže práce, jež je opět uspokojením. Věřím, že by  
naše keramika byla „svérázná“, kdyby každý hrnčíř dělal talíře  
a džbány, těše se z vlastní dovednosti, z výborného jílů a dobrého  
tvaru. Věřím, že český „svéráz“ se – bez kladení hlavy do rukou – zro-

dí z účasti všech, z rukou dělníka stejně jako z rukou umělce, z produkce vsutku národní – ze sama života, jenž tvoří potřeby, ale také na ně odpovídá uspokojeními.

*Cesta 16. 8.*





PROF. FRANTIŠEK KREJČÍ slaví dne 21. srpna své šedesátiny v duševní svěžesti a síle, která ho po dlouhých letech práce filozofické a odborné neopouští ani v politickém ruchu našich dnů. Profesor Krejčí vždy patřil k filozofům, pro které není propasti mezi myšlením a praktickým životem. V teorii neochvějně zůstával věren osvícenskému pozitivismu, jemuž prakticky – jinde jako u nás – odpovídá liberalismus a pokrokovost směru význačně sociálního, – tak u Comta a Spencera a tak i u Krejčího; proto jej nalézáme v prvních řadách politického realismu, proto jej vidíme statečně se zastávati Volné myšlenky (1907) a dnes se zasazovati myšlenkově i činně o věc českého socialismu. Než účelem těchto řádků není vzpomínati veřejné, zdaleka ještě neuzavřené činnosti prof. Krejčího, nýbrž užší a důvěrnější jeho práce v kruhu jeho žáků. Pravda, tento kruh, jak tomu bývá právě v oboru filozofie, se měnil neobyčejně rychle; nové myšlenky, kdekoliv se vynořily, rozněcovaly mladé hlavy, všechny možné soustavy, hlavně ty idealistické, nacházely zde zastánce stejně horlivé, jako nekritické; a s celým tímto typickým životem filozofické učebny nezapomenutelně kontrastovala přesvědčená, nekolísavá, pochyb neznající jistota, kterou prof. Krejčí čerpal ze svého pozitivismu. Dvojí jest, abych tak řekl, hlubina pozitivistické bezpečnosti: předně není poznání jiného než poznání smyslové, a není tedy v moderním myšlení místa pro metafyziku a noetický idealismus; a za druhé jen exaktní, zkušenostní věda nám dává správné poznání světa i člověka. Tyto dvě věty nabyly však u prof. Krejčího přízvuku – nevím ani jak říci: tak osobního, tak charakterního a bezvýhradného, že zněly skoro jako vyznání věřícího; a pod skeptickou noetikou pozitivistickou mohli jste pak zahlédnouti neobyčejně silný osobní idealismus víry, který vtiskuje veškeré myšlenkové práci prof. Krejčího svéráz nejosobitější. A tu mohu snad říci za mnohé jeho žáky: leckdy, hlavně pod střídajícími se dojmy nových, oslňujících filozofických systémů, připadal nám pozitivismus učitelův jaksi šedý, a jak se

rádo říká, „překonaný“; ale když pak docházelo k vyjádření, tu mnohý abstraktní argument tak nějak zvětšel, mnohá subtilní dialektika pozbyla skvělosti před prostou, nekličkující, homogenní jistotou učitelovou. Tak učili jsme se mimoděk mysliti prostěji a příměji, dáti spíše na přesvědčení než na pochybné důvody, pojímati filozofii jako fakt životní, a ne pouze slovní. Jestliže tolik z mladších českých filozofů směřuje k tomu, převést filozofii z teorie v praktické skutky, ve veřejný a národní život, je to – vedle prof. Masaryka – ve veliké míře vliv a zásluha prof. Krejčího. Jeho evoluční, ve značné míře materialistický, bojovný pozitivismus byl u nás nejradikálnějším odporem proti akademické, státem podporované filozofii; ale celá jeho osobnost v přednáškách, v diskusi i životě protestuje proti myšlenkovému akademismu s jakýmsi až drsným samoroststvím.

Pravdať, takováto osobní vzpomínka není oceněním životního díla prof. Krejčího; nicméně i na tom záleží, abychom jeho knihy nestudovali jen pro souhlas či nesouhlas, nýbrž i pro charakterovou určitost, ze které vznikaly.<sup>89</sup> Prosté, jasné, přímočaré v přednesu, zdály by se mnohdy snad i chladně dogmatické, deduktivně stavěné a tvrdošíjně scientifické; avšak právě ta povahová značka, na kterou jsem se snažil upozorniti, dává jim hlubší a důvěrnější srozumitelnost. Význam té které filozofie nedá se ovšem měřiti počtem přesvědčených stoupenců, ale jistě počtem pozorných a chápajících čtenářů, kteří přes souhlas i odpor najdou v poctivém myšlenkovém díle své obohacení a povzbuzení. Těchto čtenářů přejeme dnes prof. Krejčímu co nejvíce.

*Cesta 23. 8.*

---

<sup>89</sup> Hlavní Krejčího spisy jsou: Element psychologický, 1895. Psychologie pro školy, 1897. Logika pro školy, 1898. Čtyřdílná veliká Psychologie. Svoboda vůle a mravnost, 1907. Náboženství a mravnost, 1909. O filozofii přítomnosti, 1904. Filozofie posledních let před válkou (právě vychází u Laichtera).

# Literatura a socialismus

Večerník Práva lidu přinesl 31. srpna fejeton Vliv literatury na válku, v němž se mimo jiné praví: „Česká literatura nepotřebuje silných individualistů, potřebuje mnoho přesvědčených socialistů. Kdybychom měli říci, co je příštím úkolem české literatury, bylo by to možno říci dvěma slovy: aby byla socialistická a česká... Žádný sentimentální či hezoučkový romantismus, ale krása demokratičnosti a cítění socialistického může dodati příští literatuře svěžího, nového života, jehož neměla literatura, jež byla více individualistická a estétská.“ A k tomu dodává pisatel: „Netajíme se s tím, že k takové literatuře, jaká by měla po válce býti, je potřebí velké mužnosti, neboť zbohatlíci nebudou jistě nikterak podporovat literaturu, která nepozdravuje u vrbiček...“ Nu nu, s tím posledním pomalu; české literatuře se dosud, bohudík i bohužel, nikdy nezvonilo zlatým měšcem u ucha; a z našich literárních věnců není tuším ani jeden upleten z listí pověstných vrbiček. A není věru obav, že by váleční zbohatlíci podporovali literaturu „více individualistickou a estétskou“. Budou-li už něco podporovati, bude to nižší vkus na všech polích umění a v tom, jak si dovedete představit, se nebudou tak tuze rozcházet s nejširšími vrstvami lidovými. Avšak tuhle je pisatel, který ví „dvěma slovy“, čeho česká literatura jediné potřebuje: totiž „přesvědčených socialistů“. Jiná církev si třeba myslí, že přesvědčených katolíků, a ještě jiná, že přesvědčených vlastenců. Vlastenec, katolík i socialista jsou lidé jistě úctyhodní: přesvědčení však dělá člověka, ale nedělá básníka. Literatura potřebuje básníky; a národ, lid, vlast, socialismus potřebují básníky. Proto píše například Česká stráž 30. srpna: „Socialistická literatura a socialistické umění nebudou o nic spoutanější a nevolnější, nežli byla například literatura staročeská, mladočeská nebo radikální. Svatopluk Čech byl básník význačné barvy mladočeské, jeho verše i jeho prózy hlásaly mladočešství obsahem, názorem, slohem..., ale básnické hodnotě jeho díla to nemohlo ublížit, protože mladočešství bylo jeho nejhlub-

ším přesvědčením a přímo útvarem jeho bytosti. Nebudeme přece od básníků chtít, aby byli politicky bezbarví. Dante nebo Victor Hugo byli rozhodnými straníky politickými... Socialistickou literaturu budou moci dělati jen upřímní socialisté, takoví, u nichž socialismus není pouhým vnuceným a přikázaným heslem, nýbrž jejich lidskou přirozeností, původním směrem jejich duše, a budou-li mít potřebné nadání, bylo by zbytečno se bát, že literatura jimi utrpí nějaké snížení úrovně.“ O tom není pochybnosti; ale přesto jest se ptáti, lze-li jen tak mluvit o „literatuře staročeské“ nebo „mladočeské“. Svatopluk Čech byl mladočech a věren ideálům své doby a svého prostředí do poslední nitky svého díla; byl však, řekněte, básníkem své strany, psal jen pro ni, myslil jen na ni ve svém díle? Nebo básnil pro národ, přemýšlel o všelidské humanitě, sloužil ideálu širšímu, než je frakce či stranický program? Psal Machar snad „poezii pokrokovou“, Viktor Dyk „poezii státoprávně radikální“, Petr Bezruč „poezii menšinovou“? Věru, u nás ani nemůže být básník nepolitickým, a to ovšem nesnižuje úroveň jeho díla; avšak snižuje to úroveň kritiky, snižuje to úroveň čtenáře, hledati pak v jeho díle stranický, programový výraz místo hodnot obecně a všeplatně lidských. Budiž si básník čímkoliv – jeho politická víra je jenom ctí jemu i ctí straně, se kterou žije; ale jeho dílo, je-li poezií, je jí pro všechny, pro národ i za hranice národa, bez rozdílu tříd, barvy, programu a hesel. Čtu-li Shawa, Wellse či Anatola France, nečtu prosím literaturu socialistickou, nýbrž prostě a jednoduše literaturu; a čtu-li Chestertona, Claudela nebo pro mne a za mne bibli, nezajímám se patrně o klerikalismus, nýbrž o literární hodnoty mně víceméně důvěrné. Má-li česká literatura, má-li vůbec literatura nějaký úkol, tož je to ten, aby mluvila k člověku a k srdci: ať mluví o květinách či lásce, o zlatém princí nebo duhovém andělu, o modré bluze či fraku taškářově, učiní-li to tak, abys ty, bohatče, se zachvěním v sobě pocítil čistotu a bídu lidství, ty, dělníku, s pohnutím radost a bídu lidství, a ty, bezejmenný kdokoliv, s nekonečnou sympatií hodnotu a bídu lidství, pak učinila něco více, než kdyby důležitě přezvykovala politický slabikář ad usum scholarum té které samospasitelné

partaje. Běda, není-li literatura zrcadlem člověka! Běda, je-li mlado-  
česká nebo socialistická, místo aby byla národní či sociální! Neboť  
pak zradila svůj pravý úkol, jenž je i primitivnější, i nadřadnější než  
všechno to, co pod politickými názvy rozděluje národ.

*Cesta 6. 9.*

# Souborná výstava prací Jana Zrzavého

Jan Zrzavý poprvé na sebe upozornil před lety několika obrazy na výstavě Sursum. Tehdy překvapovaly jeho hladké, staromistrovsky pečlivé malby svým podivným představovým a náladovým světem. Byla to tichá krajina, ale taková, jaká se vracívá ve vidinách spiritistů: kuželovité, měsíční hory, útlé palmy pod bledým a strnulým nebem a v popředí za těžkou záclonou spočívalo nylvé, obojňácké, narcisovsky sebemilovné tělo jinocha. Něžná hladkost malby, lionardovská kompozice, preraphaelovský typ obličejů, to vše až přecitlivělé, přetížené erotickým okouzlením se prazvláštním způsobem dotýkalo obludnosti. Bylo už něco zrudného v těch příliš oblých, příliš dlouhých údech, lionardovských rtech a temných očích bez pohledu.

Další vývoj nesl Jana Zrzavého právě tímto směrem. Nazývá-li sám autor třeba své poslední Akrobaty v předmluvě ke katalogu „pokusem o zachycení pohybu“, není zcela práv. Znetvoření, jež zde ukládá lidskému tělu, není deformace těla pohybem, jako tomu je u italských futuristů, nýbrž deformace těla fantazií. Jan Zrzavý očima poněkud ovšem dětskýmá vidí v akrobatech kouzelníky a touto nutkavou, tajemnou představou je znetvořuje v to, co dělalo návštěvníky letošní výstavy Tvrdošíjných. Podobně Milenci nebo Toaleta jsou znetvořením těla pohlavní výlučností; podobně Hoře, Vdova a tolik jiných obrazů jsou citovou deformací, jsou znetvořeny výrazem, jež chtějí obsáhnout s naléhavostí nejhoroucnější. Divák, který zabloudí před tyto obrazy, hledaje snad obraz světa, radost krajin a tváří, nenachází v tomto znetvoření než šerednost. Dovolte však, abych stál na jistém rozdílu: Šerednost je bezcílná, krutá a náhodná; avšak obludnost má svůj smysl a své tajemství. Šerednost je hmotná a zevní; obludnost je čistě duchová. Je kruté smát se šerednosti, ale smáti se obludnosti je frivolnost sama.

Dílo Jana Zrzavého je projevem zcela osobním. Chci tím říci, že ani se nerodí z nějakého obecnějšího „směru“, ani v něj neuvádí. Je něčím pro sebe. Najdete-li v jeho vývojové řadě tu ozvuk Muncha, tu prvky kubismu nebo expresionismu, není to ještě směrovým znakem. Ve skutečnosti dílo Zrzavého až do posledních obrazů obsahuje neskonale více starého, staromistrovského, než se vám zdá. Důsledná osobitá pyramidální kompozice, užití draperií a arkád, kulisovité odstupnění prostoru atd. ukazuje na renesanci mezi Lionardem a Giorgionem. Pronikavěji moderní je Zrzavý ve svém kolorismu, ať již pracuje v jedno-barvé škále, nebo zažehuje nejnevyklejší a nejjedovatější kontrasty barev.

Řekl jsem „obludnost“ a doznávám, že osobní vkus nese mne zcela jiným směrem; než proto nemohu zůstatí slep v tom, co zušlechťuje malbu Zrzavého nad tolikerou jinou produkci: je to vřelá, horoucí něha malby, ponoření vskutku nesmírné a exaltované. Tam, kde mladý malíř se nepotýká s tímto světem, s jeho erotikou, zlobností a bolestí, kde se obrací k milosrdným a vlídným tématům náboženským, dosahuje někdy čisté, líbezné sličnosti, jež je mi úlevou; nevidím sice jako on spásu umění v náboženskosti, ale snad aspoň jeho spásu, jeho okráání; neboť to, co divákům konzervativnějším připadá na takových Milencích, ženách, žonglérích atd. snad jen směšně přehnané a nezodpovědně nevtorné, připadá mně palčivě vážné a bolestné, tak bolestné, že by toho sám malíř nemohl nadlouho snést. S důvěrou mluví úvodní slovo umělcovo o dalším, definitivním vývoji jeho díla; než celé jeho dílo neukazuje, dle mého zdání, na nic podobného vývoji, nýbrž na něco... konečně hlubšího a důraznějšího: na nutnost a možnost spásného úniku z tohoto okruhu.

*Cesta 13. 9.*

## 49. výstava

### Spolku výtvarných umělců Mánes

Veliké sály Obecního domu už pomalu nepojmou ani spolkové výstavy. Stává se dobrým zvykem zahrnouti v rámec takových výstav větší kolekce jednotlivých umělců; ale to znamená prostor, více prostoru, než dosud jsme zvyklí výstavám věnovati. Tu a tam šetří se místem: to děje se bohužel přecho často na úkor mladých umělců, kterým je zvláště třeba toho, aby jejich styk s veřejností byl usnadněn. Konečně místnosti Obecního domu, ve třetím patře, se nehodí k vystavování velikých plastik. Z toho plyne, že už brzo bude třeba – nikoli jen nových výstavních místností, nýbrž nové výstavní budovy v Praze; na tu myšlenku musíme si při všech svých projektech do budoucna zvyknout už dnes.

Tentokrát přináší členská výstava Mánesa soubor grafických prací *Maxe Švabinského* a olejů *Hugo Boettingera*. U prvého nepřestávám litovati, že se neodhodlává k vývojovému souboru svých prací. Bylo by zajímavé postavit vedle sebe jeho staré *Splynutí duší* a dnešní *adamitské, milostné ráje*; nebo starý *půlakt brunety* a dnešní *dřevorytové Srpnové poledne*. Je to dvojí zcela různý *lyrismus*, mezi kterým se pohybuje dílo *Maxe Švabinského*; na jedné straně *intimní, milostná poezie*, trochu jakoby *zadrhnutá bolestí a zasněním*; na druhé straně *plná hymnika vášně, pravdaže jásavá, pravdaže exotická*, ale promiňte slovu – i *brutální*. Nejde mi tu jen o námět; připomeňte si, že starší listy *Švabinského* byly skutečně psány jakoby *bezděkým rukopisem poety*; že dnešní jsou ryty, tak jako by *hmatající prst jel po tvaru a plnosti těla*; že poeta *miloval tesklivé šero*, kdežto *erotik stápl se v neroztříštěném, obnažujícím proudu světla*. Jsou tu *drobné listy, podepsané Sběrání bramborů* nebo *Na jahodách, Kraj* nebo *Potok*. Zde opět setkáváte se s *mistrem intimní domácí krajiny*, jež méně *oslňuje smysly*, ale je *bližší duši*. Je tu *dřevorytový autoportrét* a *veliký list věnovaný Jos. Mánesovi*; v nich *podobiznářské umění Švabinského neztrácí nic ze živosti jeho*



starších perových portrétů, ale získává nadto na jednoduchosti a ušlechtilosti. Dílo Švabinského je bohaté a neobyčejně plodné; divákovi jest tu nejenom prostě bráti, nýbrž i voliti.

Rovněž *Boettingerova* kolekce je chválou nahoty; příliš růžové ženské akty prohánějí se v krajinách příliš zelených, lehký nátěr dřívějších jeho obrazů stále více ustupuje tučné, ostré barevnosti; obraz vedle obrazu zdá se už skoro jen manýrovitou obměnou idealizovaných aktů a neprožité krajiny. Je tu však třeba menší obrázek č. 28, *Lod'ka*, jemně přitlumený v chladných, lehkých barvách, ladný v seskupení – všimněte si ho dobře; ukazuje, co *Boettinger* opouští – nebo k čemu ještě může zamířiti. Karikatury *Boettingerovy* jsou požitkem tomu, kdo zná karikované osoby; tolik z jejich hybného, charakterního života je tu zachyceno.

*V. Hrska* vystavuje vedle jiných obrazů klasický motiv nahé ženy ležící na posteli – motiv opravdu slavný, vzpomenete-li si na *Giorgionovu Venuši*, *Goyovu Maju*, *Ingresovu Velikou odalisku* nebo hlavně *Manetovu Olympii*. Takové vzpomínky jsou *Hrskově* *Kongině* nebezpečny; rázem vidíte hadovitost jeho draperií, kalný a těžký kolorismus, všední a neklidnou linii ležícího těla a uvědomíte si, v čem je slabost *Hrskových* obrazů: v nedostatečné konstrukci obrazové, v sebejistotě hbitého a zběžného štětce, který si počíná na vykázané ploše směle, ale jaksi bezcílně. Bylo by si u mladého a dovedného malíře přáti více kresby, více formy, více ledačehos jiného, ale kresby především; neboť dokonalá kresba, věřte tomu, je poloviční cestou k malbě velkorysá a idealistická.

Černé, hladké portréty *A. J. Alexe* zklamávají silně ty, kdo ocenili neukázněný, beztvárný, ale prudký temperament tohoto nadaného grafika. Konzervativní povahu nynějšího *Mánese* představují *Hofbauer*, *Blážíček*, *Honsa*, *Nauman* a jiní. Zbývají dále mladí.

*Vincenc Beneš* vystavuje řadu obrazů, jež jsou opět – v dějinném smyslu – krokem zpět; nikoliv co do hodnoty. Takový *Trojský přívoz* vyváží velkou část celé přítomné výstavy; přimyká se k *Slavíčkovi*, dovede *Beneš* prudce, až syrově teskně vyjádřiti náladovou strukturu

krajiny; dovede vymalovati zátiší ve šťastné, rosné svěžesti. Pro něho Manet a Cézanne nežili nadarmo. Zase jindy dovede si mnoho odpustiti; vidíte tu od něho zcela zběžné krajiny, ale nikdy neopouští je půvab světlé, harmonicky uhozené barvy. *Václav Špála* má tu dva akvarely od Veltrus, které se mi zdají nejpěknější z celé výstavy; nekonečné kouzlo zrcadlení, souzvuk nebes a vodní hladiny převedl malíř v nejvýš jednoduchou, ale drahokamovou zkratku barevnou. Příkře a chladně působí proti tomu akvarely *Vlastislava Hofmana*; avšak všimněte si dobře jeho Silnice (č. 48), nestává-li se zde tato příkrá holost vskutku patosem, silnou a básnickou vidinou. *Rudolf Kremlička*, jako obyčejně skoupě obdařený místem, vystavuje Vesnické děvče; hlava jistě není šťastně udělána, ale živůtek a ruce jsou krásná, čirá malba; rovněž několik Kremličkových kreseb vás upoutá svou kresebnou čistotou. *Vlastimil Rada* mi posledně připadal trochu snadně rozmáchlý ve svých krajínách; dnes vystavuje Lopotu a Zimní motiv, v nichž struktura kraje je podána silně a s náladovou plností. *Oldřich Koníček* je tu a tam méně schematický, než býval. Na obraze *B. Jelínkové-Jiráskové V nemocnici* vzpomínáme umírajícího básníka Otakara Theera; pohyb rukou je trochu neživý, ale dojem je výstižný; tak jsme viděli Theera, pokud ještě doufal. *J. Šíma* upouští od svých expresionistických pokusů; ale jisté nevyrovnanosti a roztržštěnosti svých dřívějších obrazů se dosud nezhostil.

V plastice dlužno vzpomenouti letos zesnulého mladého sochaře *Jaroslava Wimmera*; několik drobných skic mluví o talentu dramaticky rušném, živě a temperamentně rozběhlém. *Jos. Mařatka* vystavuje jedinou hlavu Raněný voják, bohaté a jasné modelace. *Jan Štursa* může divák skoro zmásti; je tu třeba větší sádra Dar země a slunce o neživém, prázdném povrchu; nebo opět Raněný, dokonalý malý bronz, kde nevím, co více chváliti: zda tragickou siluetu pádu či bohatý detail těla, jehož veškeré svalstvo povoluje v hrozná a náhlá chabosti mdlob. Portrét *Maxe Švabinského* je tuším z nejlepších portrétních hlav Štursových. *Otakar Španiel* se uvolňuje v portrétních hlavách od formové tuhosti svých dřívějších prací; bysta Vojnovičova vám trochu připomene

Občany calaiské ve své drsné charakteristice a světelně zčeřeném povrchu. Opravdový pokrok je viděti na mladém sochaři Karlu Dvořákovi; má tu studii starce, která se připojuje k starším pracím Mařatkovým nebo Kafkovým; to je zdravá a plodná cesta do hloubky, zatímco kresby *Dvořákovy* hbitě, ale ne s plnou vážností vytěžují tradici Josefa Mánesa. *Šejnost* a *Horejc* nepřipojují ničeho k tomu, co jsme od nich viděli dříve.

*Cesta 4. 10.*

## Otakar Nejedlý

Kdysi neobyčejně schopný žák Slavičkův, povolil Ot. Nejedlý podvkrátě svému dobrodružnému naturelu: poprvé cizokrajnou (myslím to po stránce výtvarné) epizodou cejlonskou, podruhé podivnější epizodou horečně přijatého, neosobně zažitého kubismu. Z obou těchto výprav vrátil se opět k svému staršímu krajinářství; z exotické okliky podržel tu a tam jistou divost a zbujelelost koloritu, z přísné školy kubistické zůstalo mu mnohem méně; i důtklivější stavba krajinného prostoru ustupuje stále více hybné a prudké, až neklidné rozmáchlosti podání. – Nejedlý je krajinář patetický, dramatizuje krajinu; říkal-li o sobě Millet, že chce podati křik země, tož jak potom měl by se nazvati tento ryčný, sveřepě lomozný hlas, kterým se země ozývá z obrazů Nejedlého? Lze-li ovšem ještě říkati „země“ té žířivé, beztvaré, hybné mase, nad níž rozpíná patetický malíř oblaka stejně žířivá a vlající! Otakar Nejedlý ocitá se na mezi, jejíž překročení stálo van Gogha nejprve tolik hrdinné práce a potom rozvrat duše. Na tu mez je těžko najíti jména; ale na jedné její straně je skutečná krajina se svými přirozenými půvaby, přirozeným světlem, přirozenou prostorností; na druhé straně meze je však vášnivá duše malířova, přeplněná vlastními rozněty, vlastním extatickým životem, který se domáhá přímého výrazu. Není pochyby, Goghovi se povedlo rozežhaviti obraz krajiny tak, že jím mohl přímo vyjadřovati požár své duše. Snad vám tato slova připadají tajemná; avšak kterýkoli z pozdních obrazů Goghových by vám je ilustroval svým způsobem se svrchovanou zřetelností. Nuže, na této hranici se dnes pohybuje i Nejedlý; i jemu, zdá se, nemá být krajina jenom předmětem, nýbrž výrazem neklidné a planoucí duše. A tu bych řekl, že Nejedlý překračuje tuto mez se širokou a hybnou snadností. To vášnivě a prudce lidské, co chce říci, vyjadřuje jenom zčásti kolorismem a světlem – všimněte si, že jeho nejintenzivnější barvy a světla jsou rozžaty jenom na povrchu; z větší části vyjadřuje to vše pohybem. Ano, především pohybem štetce; prudkost tahu není u něho jen rutinou, nýbrž opravdovým vyžitím

a osobním projevem. Za druhé podáním hmot, které se na jeho obrazech hybně kupí nebo řítí jakoby rozmíchány a rozduť úderý štětce. Za třetí plynutím velikých nebes, jež jsou obzvláštní posedlostí Nejedlého. Není to náhoda, že obrazy Nejedlého často působí dojmem, jako by byly v otáčivém pohybu; že klidný, utkvělý rozměr hloubky je u něho vyznačen zpravidla velmi matně a neurčitě. Tu a tam poštěstí se mu klidný, vážný obraz, jako Podvečer v Pěčíně a jiné; přechasto však výsledným citem z jeho obrazů zůstává zvířený neklid, jenž sice krajinu oživuje, ale také dekomponuje. Přitom však Nejedlému zůstává dar, který je v nejlepším smyslu dědictvím po Slavíčkově: dar náládovosti. Po té stránce podržují rozhodnou přednost ty obrazy, jež jsou nejbližší Slavíčkově: velkoploché, smutné kraje, prosycené mračnou tesknoutou – tak Podmračno nebo Cestou. Vůbec obrazy z roku 1918 jsou o něco klidnější a intimnější; ba někdy na nich postihnete už i jistou suchost, u Nejedlého překvapující.

*Cesta 11. 10.*

## Antonín Sova: Zpěvy domova

Celý druhý oddíl knihy Sovovy mluví řečí Soucitu a vzdoru: patosem, sebetrýzněním, kolektivním hněvem, planoucím akcentem politicko-humánním. Je to dlouhá linie, k níž Sova navazuje: můžete vzpomenouti stejně na Páteční zpěvy, jako na Písně otroka, na zemní češství Sládkovo, jako na strašnou bolest Bezručovu; Vlast, Spravedlnost, Otroctví, Lidskost, to jsou mocná, nekonečně rozněcující slova, kterými básník, mluvčí národa, burácí, káže, zajímá se, udýchává se ve vášnivém, ale nicméně ideovém, nicméně abstraktním patosu. A přece je to skutečnost; tato zosobněná Vlast, tato heslová Spravedlnost, tato v slzách vykřiknutá Lidskost – nejsou-liž tím, zač se skutečně bijeme?

A nyní první oddíl Sovovy knihy: zde není už planoucího znamení na zemi ani na nebi, ani hesla, ani Spravedlnosti, ani Otroctví; nýbrž skutečné věci, věci pokojné, známé a mírné. Báseň za básní vypočítává vše, co tu jest: olše a potůčky, lesní stín, obilné pole, práce na polích, vážné potahy, klid usínající vesnice, rozšafnost a důvěrnost řemesel, vesnický hřbitov, květiny a hory; tak to tu míjí tklivě jako vzpomínka, známé jako rodný kraj, sytě a podrobně, pozorně a zamyšleně. Široce, elegicky plyne tento krajinný lyrismus; je to, jako byste – zvažnělí nevímjakou bolestí, uzralí nevímjakým prožitím – procházeli rodným krajem. Tu vás potká selský žebřiňáček, tu fenyklová vůně chleba, tu smějící se děvče; vesničtí košiláči si hrají za houštinou kopřiv a lopuch, na polích i v uličkách děje se pokojná práce denního života, mákem zahoří dívčí šátek, jabluňky prohýbají se tíhou ovoce. A tu vy, chodci domácím krajem, až s bolestnou vnímavostí cítíte neobyčejný význam toho všeho; vždyť, ano, to právě jest domov, vlast dětství a odpočinku, rodný kraj života: i obláček, i květ v trávě, i kouř na stráni, kde chasa si peče brambory, vše je jiné, daleko významnější, daleko krásnější, než cokoliv jste viděli jinde. Tu je ve vás tolik vroucnosti, že ji cítíte nejinak než

jako smutek; každá věc je prosycena vzpomínkami a dotýká se vás nekonečně mile a nekonečně teskně zároveň. Už se nedíváte do rodného kraje dychtivým okem malíře; vždyť bys ty, malíři, musel po léta malovat, dělat obrázky tak pilně a pěkně jako Aleš, musel bys si ruce ukreslit, abys nakreslil můj rodný kraj.

To je tak asi základní cit, který dýchá novou knihou Sovovou. A tu si snad vzpomenete na Theerovy Mé Čechy, na tolik z básní Neumannových; vždyť i tu, i tam potkáváte podobný pohled silně utkvívající na věcech naší země – silný prisvojující pohled. Nikoliv chvála země, nikoliv píseň tuláka, který se těší z cesty a z přírody, nýbrž pohled hospodáře, který jde po své vlastní půdě: to tady jsou mé blatouchy, to je naše křovisko, naše teplá a kamenitá stezka, tu jsou naše děti, tu je náš výměnek. Sud'te si o tom jakkoliv: ale toto tvrdé a milující vědomí je novým rysem českého lyrismu. Tu a tam nalézáte jej v jásavých a umných odvarech; tyto však poznáte tím, že více je v nich síly slov než síly pohledu, více horlivosti, více nadšení, více přelétavosti; poznáte naopak, že silný hospodářský pohled je solidní a klidný jako každá skutečná práce. Ano, práce; neboť takto viděti znamená vytvářeti, obohacovati, rozmnožovati statek. Především, abych zůstal u řemesla, rozmnožovati statek jazykový. Není to jistě náhoda, že jmenovaní básníci, nad jiné obdaření darem vidění, vytvořili jazyk bohatosti a živosti nebývalé, drsné a barvitě.

Já bílými silnicemi,  
jich ohnivostí hořím a bílými skvrnami vozů  
se ztrácím a vyjíždím k městečkům, bych jich ulicemi  
si zapráskal bičem, až vybouřím řemeslníků stánky,  
až zveselím děvče, jež chlácholí vyděšenou svou kozu,  
že skvělými zuby se zasměje, zraky, jež na studánky  
mi upomínají  
a pomněnkami z vod svítit se zdají.

Není to dále náhoda, že právě tito básníci dali české prozódii rytmus nový, hybný, nekonečně tvárný a přirozený; že v jejich rukou sama řeč stává se rytmem, že rytmus přestává býti umnou taneční kadrilou a stává se tempem volnosti. Věta v básni rozvíjí se širě a svobodněji, nabývá obsažnosti a bohatosti; uvažte, že starší verše měly neomezenou volnost jen v přídatných částech řeči, v adjektivech a adverbích, nikoli však ve stavbě věty. To jsou ovšem jen technické vymoženosti této nové poezie; pamatujte však, že každá taková novost vyjadřuje nové sebevědomí. A nyní toto nové sebevědomí svým jazykem, svou rytmikou vyjadřuje svět – domov; věřím pevně, že budoucnost najde tu něco zvláště českého, zvláště původního a domácího. Stálo by za to, srovnati třeba Hálkovu popisnou poezii s touto; tehdy byl z luny a jezer, rostoucích růží a slavičího tlukotu budován kouzelný kraj, který je všude a nikde: kraj snu a lásky. Zde však otevírá se širá krajina se silnicemi a drahami, chlupy a městy, země dělná a zalidněná: domov našeho života; země nekonečně určitá a mnohotvárná, něžná i teskná, chudá i žírná, ale vždy tato země, lokálně i národně jediná, řekl bych: soustředěně naše. „Ty modravé hory, v hájích pěvců sbory, zelené lučiny, města, dědiny“ – a „v sadě skví se zjara květ“: tak povšechnou, mezinárodně romantickou představou nám vskutku bývala vlast! Srovnajte s tím nyní poezii, o které mluvím, a řekněte, není-li vskutku rozmnožením statků! Ano, viděti je veliké národní dílo; viděti jest objevovati. Zpěvy domova jsou elegickým článkem v tomto velikém procesu objevování; a zažítí celou naši zemi jako domov, dáti jí tesklivou krásu rodného kraje, toť jedinečný národní a básnický čin Sovův.

*Červen 17. 10.*



## Souborná výstava prací Jana Konůpka

Před grafickými listy Jana Konůpka mně vždy připadá, jako bych měl obrátiti staré Horácovo úsloví a říci „ut poesis pictura“<sup>90</sup>, staň se malířovo dílo poezí. Drama, děj, baladická evokace jsou jeho předmětem; obraz je jenom stanicí, skrze niž řítí se dále tragický nebo epický tlak vášní, síly, pohybu. Konůpkovi je obraz jen epizodou, nejvolněji je mu tam, kde řadí obraz k obrazu, epizodu k epizodě v cyklický běh. Autor rozumné předmluvy v katalogu srovnává Konůpkovy baladické listy s Alšovými obrázky k písním, a tu myslím, že by toto srovnání bylo nedorozuměním. Aleš doprovází výtvarně melodiku písně. Konůpek je nemelodický, nepřimyká se k tónu básně, nýbrž k jejím představám; hledí tyto dějové představy prudce a dramaticky semknouti ve scénu největšího napětí. Ano, tedy dramatik; snad by nejraději rýsoval svou ostrou a pohnutou kresbou nebývalá dramata, snad by chtěl vypovědit děje dosud nepsané, hrůzy vášní, chvat neznámých akcí, napětí nejpodivnějších zápletek – ale jak by se mohl malíř učiniti plně srozumitelným nebýti textu, který divákovi vypravuje sled a smysl těch fantastických scén? Říkám to proto, abyste nepovažovali za paradox tuto charakteristiku, na které mi záleží: že Konůpek je ilustrátor, ale ilustrátor z nadbytku fantazie; že text je mu záminkou, aby rozpoutal ty temné mocnosti pohybu, chvatu, podivnosti a vášnivosti; že ilustruje, aby mohl mluvit a dramaticky vypravovat. Text dává mu hranice, život je jeho vlastní; chce-li tvořit po svém, musí doprovázet. To jest veliká přednost jeho ilustrátorství; není to literární pasivnost, nýbrž nadbytek představ křepkých a vířivých, trýznivých a prudkých. A nyní jděte od listu k listu; všude vycítíte konflikt nevázanosti malířovy i jeho spoutanosti textem, – konflikt, jenž je zvláštním kořením těch složitých

---

<sup>90</sup> At' je poezie jako obraz. *Pozn. red.*

grafických listů. Mnoho jiného můžete vyčísti z jejich složitosti: unylost i siláctví, drsnost i melancholii, nervové rozleptání i okázalé překrvení, – sledovati dílo Konůpkovo po stránce psychologické by dalo obraz neobyčejně osobní i typický. Stejně osobní a typický je i výtvarný charakter těchto listů; musil bych jedním dechem vyjmenovat symbolismus, naturalismus, expresionismus, abych jej opsal jenom nominálně. Mezi českými grafiky má Konůpek nejpronikavější smysl pro dramatictost světla a stínu; daleko méně pro užití barvy. Ostrý, nesličný, drastický v linii; vždy však drásavě výmluvný, temný a patetický. Rozený ilustrátor, protože rozený fantastik.

*Cesta 29. 11.*

## Otakara Theera Faethón

Za maličko bude tomu rok, co Theer dokonal. Ve chvíli jeho smrti připadlo mnohému, že on sám byl ten Faethón, jehož smrtelný let k nebesům zbásnil posledně. Ten dojem zůstává i dnes. Měl bych psát o díle básníka; avšak nutkavě vrací se mi na mysl jeho osobnost a mluví ke mně zjevem Faethontovým i kontrastem k němu. Ano, kontrastem: tu ten rozkročený, plavý antický hrdina, potřásající hřívou ve vzdoru trochu rozmarném a jásavém; ten kvetoucí, divý junák podobný pochodni, cele se vypovídající, plamenně jasný i ve svém odboji a na druhé straně sám básník: tvář zatrpklá, zarytá, umíněná; suchá, střídma postava, polo voják, polo asketa, nerozptýlený, vnitřný, sebezžírající, do sebe sevřený. Tu v něm plně nacházím tutěž ryzost, palčivost i důtklivost, z níž je utkána báseň o Faethontovi; ale nacházím ji v něm jako protiklad – ve Faethontovi stvořil Theer svůj protikladný obraz.

Nic méně, nic méně nechtěl Faethón než svrhnouti Dia z trůnu. Proč to chtěl? Jen jaksi povšechně mluví o osvobození; tento hrdina se nezaměstnává příliš osudem člověčenstva, a sklání-li se před Prométheem a Týfónem, ukovanými v mukách, je to jakési záhy zapomenuté dobrodružství cesty. Ale vznést se! urvati blesky Jupiterovy! rozraziti bránu nebes! tak letí Faethón „jako šíp“, nemaje před očima než velikost činu. „Kout lidstvo měď jsem naučil, v tůň první spustil jsem lodi... první koně jsem zapřáhl v jho,“ – to volá Prométheus; ale Faethón sám volá: „Konec, konec tvé pýše, Kronovče!... Stejný bohům i lidem úděl připadne. K života stolu zasednou stejnému.“ „Budete jako bohové,“ mluvil ďábel. Býti roveň bohu, praví metafyzika Theerova. Nebo konečně: státi se bohem. A tu vidím znovu tu suchou, přísnou, soustředěnou tvář člověkovu.

... Jako na podzim, severní když vítr se zdvihne,  
za listem k zemi sprchává list,  
stejně z člověka,  
zemře-li, sprchnou

dobré – nedobré  
skutky. Vůle jen zbývá.

Vůle jen zbývá. Vůle je etika Theerova. Vůle je jeho poetika. Vůle po dokonalosti a božství, po hudbě a ryzosti, po velikosti a kráse. Z každého verše mluví k nám toto vášnivé napětí, jež nezná bezděčnosti a hravého odevzdání. Vždy dílo tane Theerovi na mysli jako přísný, tvrdý příkaz dokonalosti. Všude nalézáte stopu tohoto zápasu. A byť došel ten který verš sebe vyšší a čistší krásy, ten zápas nikde není usmířen. Co bylo v Theerovi ušlechtilého formalismu, ano pedanterie, co výlučnosti, co aristokratického individualismu, to vše je palčivě prožehnuto tím plamenem vůle. Všemu navzdory jmenuje se poslední lyrická sbírka Theerova – ach, čemu vlastně vzdoroval Theer? Nikoliv zlu a krutosti světa, nikoliv útlaku a nesvobodě – nýbrž jen malosti. „Kdo boha sama silnějším se mní...“ praví o sobě Faethón. Avšak bůh neusiluje o svou velikost. Jen člověk, malý, zmučený, slabý tvor, vztahuje po ní ruce v zoufalém úsilí. S přísnou, zarputilou, ztrápenou tváří.

Všude vrací se ten motiv v Theerově lyrice. „Žiji s bohem a bohy,“ volá ve šťastné chvíli, a jindy opět na sebe žaluje v sebetrýzni vlastní slabosti; prchá lásce do horských výšin; pohrdá lidmi, děkuje bohu, „že nejsem jako tito“; všude ten řekl bych ikarismus, všude ta bezbožná snaha vyrovnati se bohu. „Kladnost“ říkávala tomu kritika, jako by napětí samo bylo kladem. Tu ten antický junák, božský vozataj Faethón, ten padlý anděl, je předem znamenán smrtí; „nikdy, nikdy už nepodá dívce granátového jablka, nikdy, nikdy už v bitevní seči jasanovým kopím nezamává,“ – pod tímto archeologickým brněním slov zní zcela moderně a rozryvně slovo „nikdy“. Tím slovem odpověděl život i Theerovi. Ale tam, v báji, padl jasně vykřikující hrdina, zasažen božím bleskem; zde utrápil se asketický umělec, když se byl uzavřel granátovým jablkům života, aby pohrdaje, touže, tvoře jen ze sebe podnikl svůj osamělý, sobecký let k absolutnu.

„Vůle jen zbývá.“

*Červen 5. 12.*

## Bohumil Kubišta

Zemřel ve svém třicátém čtvrtém roce, v květu života, ve chvíli, kdy překypoval jarou radostí. Vrátil se právě po šesti letech vojenské služby v Pulje; zářil, smál se, dvacátého osmého října přišel do Prahy a mezi prvními strhl rakouské odznaky z čepice, mezi prvními vojáky táhl po Praze ruku v ruce, mezi prvními se přihlásil do služeb republiky. Až bezuzdně kvetl nadějemi; život se mu teprve nyní otevíral. Jediné mu ještě zbývalo: usiloval být komandantem pancéřového vlaku na Slovensku, mělt' zvláštní příčiny pro tuto horlivost, a pak už jen splnit své malířské určení. Čtrnáct dní, krásný a silný muž, zápasil se strašnou chřipkou. 27. listopadu dokonat.

Byl z těch bouřliváků, kteří tak asi před devíti lety vystoupili ve společné výstavě Osmi. Byla to tehdy výstava neujasněná, někdejších Osm rozešlo se dodnes směry nejrůznějšími, ale mladě, důrazně ozval se tam zásadní odpor proti konvencionální malbě školské a pohodlnému, bezzásadnímu impresionismu domácí výroby; i kdyby ti mladí tehdy nic více nevykonali, tož to jim budiž trvalou ctí, že si postavili přímější, magistralnější měřítko umělecká, než bylo zvykem. Mluvili o skladbě obrazu, o výstavbě prostoru, o barevné kompozici; v mnohém jim další vývoj dal za pravdu.

Od výstavy Osmi bojoval Kubišta na vlastní pěst. Byl až k úžasu zaujat problémem obrazové kompozice; v ní hledal absolutní zákonitost umění, pro ni sestavoval matematické formule, s geometrickou sítí chtěl proniknouti v tajemství starých mistrů a vzkřísiti je. Byl-li to v zásadě blud, tedy všechna úcta před ním; geometrické studium umění je přelévání moře škeblí, ale tento fanatik se škeblí v ruce si přitom uvědomil nekonečnost a hloubku oceánu. V té době maloval veliký Paridův soud a Koupání, těžkopádné, tvrdé obrazy, v nichž kompozice byla hodně torturovaná, ale jež podnes mluví příkrým, hrubozrnným malířským nadáním. Tyto obrazy maloval už za cenu chleba.

V následujících letech našel Kubišta v nejmladším umění francouzském splněno mnoho z toho, o čem sám usiloval, a přiblížil se k němu svou vlastní cestou. Byl prvním českým „kubistou“, má-li už tato přezdívka býti jménem směru, a zůstal jím nejdůsledněji. Zde konečně mohl zaměstnati svou vášnivou, zpytavou inteligenci, své dychtění po zákonitosti, svůj tvrdý a patetický temperament neznající kouzla bezděčnosti.

V té době vznikla řada menších obrazů, jen zčásti dosud vystavených; bude-li možno uspořádati posmrtnou výstavu, ukáže se, co zaryté síly, co přesvědčivosti a ryzosti umělecké mladý malíř vkládal do svého díla v době pro něj existenčně nejkrutější. Píši toto o příteli; neodbytně vzpomínám na toho vysokého, jako sosna vztyčeného muže, debatéra, horlitele se zvonovým hlasem; vidím ho znovu jako kazatele, mluví o umění, stále a stále o umění, nejlí, nemaluje, nemaje čím, chodí se vztyčenou hlavou a celou svou patetickou inteligencí vyhlašuje čistotu uměleckého života. Ano, této čistoty nehradil nikdy; nepolevil, nezařadil si, neustoupil ani o vlas. Bylo mu velmi zle, na žádné straně nebylo vyhlídky. Z bídy řad se už za míru do aktivní vojenské služby a zahodil se do pevnostní posádky na jihu.

Nedobře vzpomínati na léta války. Její konec byl mladému hejtmanovi nesmírným vysvobozením. Nyní mělo přijíti splnění všeho, volná práce, život v umění. Zvonil radostí, vykládal své družné plány, byl pln podniků a chuti. Pln víry v sebe. Pln rozpoutané síly. Zbývalo jen Slovensko, a pak – – – Za několik dní jeho přátelé o něm nevěděli. Až přišla zpráva o jeho smrti.

*Cesta 6. 12.*

## Jubilejní výstava Artělu

Touto výstavou podává umělecká družina Artěl přehled své desítileté činnosti, – v níž čtyři léta byla ochromena válkou. Toto ztracené čtyřletí cítíte zde všude; nebylo výrobních sil, nebylo materiálu, a tak vcelku se jen paběrkovalo v drobném, ve špercích a krabičkách. Skutečné bytové umění bylo zastaveno úplně. Zato v drobném, ozdobném umění došlo se až k jistému manýrismu; je v něm trochu hravé bizarnosti, trochu preciznosti – každý ten maličký kousek je okázale řešen, na každý se plýtvá jinou a jinou invencí; hledí se spíše na zvláštnost, na kuriozitu než na praktickou potřebu. Výsledek je, že z výrobků Artělu můžete si sestavit sbírku (pravdaže pěknou a zajímavou), ale nikoliv byt, praktické prostředí života. Z hlediska amatéra můžete být okouzlen těmi jedinečnými předměty, které existují v jediném exempláři, které umělec vyrobil jen jedenkrát; dřevěnými hračkami, které kousek ke kousku přijdou na dvacet korun, originálními krabičkami nebo sklenicemi vůbec neprodejnými. Z hlediska čistě uměleckého dojdete tu a tam uspokojení nejplnějšiho; jednotlivé kusy arch. Hofmana a Janáka, závěsy sl. Teinitzerové, šperky Kyselovy a jiné a jiné mohly by se měřit s nejvzácnějším průmyslovým uměním jiných národů. Ale je tu jiné hledisko, a nebudiž mi počítáno ve zlé, že je uplatňuji ve chvíli, kdy umělci Artělu ze všech jiných hledisk zasluhují blahopřání nejvřelejšiho. Jde tu konečně o věc důležitou, která se může uskutečnit v Artělu, a ne-li, která se uskuteční jinde.

Projděte kterýmkoliv bytem, od bytu dělníka po byt nejblahobytnější: skoro vše – nábytek hotově koupený, koberce, stóry, sklenice, hračky, hodiny, keramika i vše, co se blýská kovem nebo porcelánem, je výrobek cizí, většinou německý; za druhé stejně zdrcující většinou výrobek nevkusný; a za třetí brak technicky i materiálem. V každém oboru průmyslu vrhlo Německo a německé Rakousko do světa ohromnou konkurenci svého laciného, méněcenného braku. I u nás se závodilo ne-li už lácí, tedy aspoň méněcenností. Nyní musíme se v každém ohledu

postavit na vlastní nohy, a to ne snad z důvodu národní hrdosti, nýbrž pro hospodářské zabezpečení národa. Neprodukujeme dosti surovin, abychom žili jenom z nich. Budeme nuceni žít z průmyslového zpracování domácích surovin a cizích polotovarů. Naše poklady nejsou pod zemí ani na zemi, nýbrž v našich rukou, v naší práci, v dokonalosti a schopnosti našich řemeslných výkonů.

Tu tedy je první nesmírně důležitá nutnost, abychom už v době nejkratší byli s to krýti své potřeby doma, a druhá nemenší nutnost, abychom dosáhli konkurence schopných výrobků pro vývoz na východ. A tu na umělecký průmysl padá váha nezměřitelně veliká, – rozuměli uměleckým průmyslem vše, co od hrnčeka po ubrusy, od koberce po lampy, od šperku po šestákové hračky je krom svého užitku také denním barevným a tvarovým potěšením oka. Nuže, sám Artěl je svědectvím, že umělecky stačíme na takové výrobky; avšak celá výstava Artělu svědčí zároveň o tom, že se pomýšlelo na cokoli spíše než na průmyslové užití naší umělecké schopnosti.

Co je platno stvořiti ladné a drahé vázy pro deset lidí, kupují-li desetitisíce laciné cizí ohavnosti ve všelijakých těch „pařížských“ magázinách? Co je platno navrhovati příbor za tři sta korun, vrhají-li německé fabriky statisíce protivných hrnčků s nápisy „Wohl bekomms“ a „Zur Erinnerung“ do českých domácností? Tu je nutno začít práci ze zcela jiné strany: je nutno angažovati veliký výkonný průmysl pro součinnost s umělci a zároveň je nutno žádati na umělci, aby ve své invenci vyšel bezvýhradně vstříc tovární produkci. Ten hrnček arch. Hofmana by nebyl horší – naopak byl by krásnější, kdyby z něho pily tisíce úst, kdyby se prodával na Kampě a sjezdil všechny jarmarky v našich zemích! Ale k této lidové kráse je třeba nejen velmi pružného a vynalézavého umělce, nýbrž i pružného a technicky dokonalého průmyslu. Nevytýkám Artělu, že ho nenašel, – nebylo to snad možno; nýbrž to, že celým rázem své práce na něj ani nemyslí.

Umělecký průmysl, kterého je tak nevýslovně třeba, musil by býti spoluprací umělce, technika a dělníka. Přínos umělcův nesměl by zdražovati výrobek, nýbrž jej spíše technicky a užitkově zdokonalovati.



Technik bděl by nad ryzostí materiálu a dokonalostí práce – a tím obojím spolupracoval by na kráse výrobku. Práce dělníkova dala by konečně výkonu kvantitu a tím řekl bych sociálnost nebo lidovost, bez níž žádný předmět nemůže dojít národní „svéráznosti“, celonárodního zkonzumování. Český umělecký průmysl už nyní stojí před úkolem, aby produkoval sta kilometrů záclon a koberců, statisíce kusů skla, keramiky, kovového i dřevěného zboží ozdobného, aby řídil tovární výrobu nejlacinější židle a nejlidovější skříně, aby vrhal své produkty en masse, ve velkém, v nejpoblárnějším vydání.

Ještě jedno, zdá se mi, padá na váhu. Když jsem byl ve Francii, nepřekvapil mne tolik, „svéráz salonů Louis XV. nebo Louis XVI., jako svéráz nejchudších slaměných židliček; nebo krása sevreských váz tolik, jako antická forma polévkové mísy v dělnické restauraci. „Svéráz začíná zdo-la; nevykoupíme národního ducha tím, že budeme mít tucet salonů původní invence, nýbrž tím, že každý, i nejchudší a nejprostší předmět našeho bydlení bude nésti znak dobré domácí práce. Několik uměleckých unikátů nevtiskne naší době stylového rázu; k tomu je třeba sociální tvorby. Nezdá se na žádné straně, že naši umělci jsou na to připraveni. A přece je to jediný výhled, k němuž poukazuje úvaha i srdce.

*Cesta 13. 12.*

# Knihy pohádek

A. V. Friče *Bylo, jest a bude*<sup>91</sup> je prováto dechem dnů právě předříjnových; pod rouškou pohádek, pod symbolem bahnitého pralesa kreslí známý a populární cestovatel satirický obraz zpuchřelého Rakouska, jež dusí ve svém močálu vzácný plod květu červenobílého. Nemohu si odepřít, abych necitoval aspoň tyto výmluvné verše:

Logiku divnou poznáte v lese:  
koruny širé hustě se tísní,  
velikán jeden podpírá druhý,  
drží se spolu nad dřevem shnilým.  
Svázáni vespolek liánů spleť,  
stařečka drží senilní stařec,  
vládu chtí všichni udržet déle,  
než jim Čas kázal, než mají právo.  
Žárlivě brání všichni ti obři  
slunce jas pustit stromečkům mladým...

Do toho přestárlého pralesa bezkvětného, záštity parazitů a jedovatého hmyzu, zaduje jarní bouře. A tu

starý jeden orel – věru příliš starý,  
za největší bouře ze pralesa vzlétl  
připomenout světu starou jeho slávu.

A s ním pozvedly se tisíce sokolíků, „neznajíce bázně, nedbajíce žití“, a dali se v boj: ach, „mnohý ostal viset někde na haluzi, přemnoho svůj zápal zaplatilo žitím,“ avšak v bouři a boji starý prales je vyhlazen. No-

---

<sup>91</sup> U Kočího. Uměleckých snah sv. 144. Cena 7 K 50 hal.

vý, štíhlý vyrůstá strom z plodu květu červenobílého – „užitek dá velký vůkol všemu lidstvu“.

Dnes, kdy se navrácí starý orel této pohádky a přitáhne za sebou hejna vítězných sokolů, zůstává statečné knížce Fričově cena dokumentární; je památkou prudké, už nezadržitelné touhy a naděje dnů zářijových. Výzdoba *Maškova* dobře přiléhá k drsnému, barvitému půvabu veršů Fričových.

Zcela bez jinotaje je *Jana Havlasy Japonská pohádka o dvou dědcích*.<sup>92</sup> Je to pohádka na starý motiv – ty staré motivy mají krásu a hloubku nehynoucí. Hlavní péče věnována je výpravě, jež hledí „věrně“, i materiálem, imitovat knížku japonskou. Ovšem naturalistická linie Šalounova je velmi málo schopna vyvolat kouzlo Japanu. Podobnost zůstává příliš vnějšková. Chce-li se už dát dětem do ruky bibelotický obrázek japonské kultury, bylo by lépe napsat pohádku k nějakým pohotovým autentickým dřevorytům.

*Cesta 20. 12.*

---

<sup>92</sup> U Kočího, Uměleckých snah sv. 103. Vyzdobil Lad. Šaloun.

# Kniha o malých umělcích

*Ladislav Švarc: Výtvarné projevy dítěte*

Jest mi skutečnou radostí, že mohu ohlásiti knihu tak krásnou a šťastnou. Musím se přiznati, že jméno autorovo četl jsem na této knížce poprvé; ušlo mi Svítání, a co jsem před válkou vídal z kreslířské pedagogiky v Našem směru, zmrazilo můj zájem o školu po stránce umělecké úplně; zůstala mi jen lítost, že dětské umění, živá sestřička mrtvého umění lidového, studánka kouzelná a neznámá, je ubito školskou rutinou. Viděl jsem, že moderní směry umělecké výchovy skoro bezvýhradně zastávají usmrcující akademismus kreslířského krasopisectví; viděl jsem trapné stylizace, tak nedětské ve své pravidelnosti; viděl jsem naturalistní kresby, trýznivé kopie výseků přírody, tak naprosto cizí celosti a plynulosti dětského života představového. S láskou a radostí setkával jsem se s pošpiněným cárem papíru, na kterém se dítě pokusilo nakresliti panáka, ale na němž skutečně nakreslilo ryze a typicky obraz dětství. Nenašel jsem takových dětských papírů u učitelů, nýbrž u umělců, kteří je chovali s pietou a vážností; a vzpomínám zvláště na jednoho z nich, na pomateného génia, který plakal nad kresbou holčičky. Vidím ještě tu kresbu, pastelový obrázek bílé kopretiny; vidím starého mistra, blázna pařížských ulic s hlavou apoštolskou, v jeho podstřeší mezi jeho uměleckými poklady: antickým reliéfem náhrobním a prchavou, polo už setřenou dětskou kresbičkou. Antický mramor náhrobní, přečkavší dvě tisíciletí, a letmá hříčka dítěte – to je krajní rozpětí umění, se kterým jsem se dotud setkal.

Nyní děkuji autorovi za sličnou knihu, za překrásné objevy, které učinil, za radostnou vyhlídku, kterou otevírá. Doufám, že nebude učitele a školského pracovníka, který by se nad ní nezamyslel, ani umělce, jenž by se jí neosvěžil, ani spisovatele, který by nenahlédl do této nedokumentárnější knihy o dětství, kterou znám. Kniha Švarcova je mi nad tucty psychologí o dítěti; už ty kresbičky samy budou vám úžasným zjevením, jaké nekonečné bohatství, jaká netušená jemnost a bá-

snivost je skryta v dětské duši. Současně autor vás provádí rukou neo-  
byčejně taktní a vřelou tím světem dětských obrázků. U každého ob-  
rázku poví, jak vznikl, jaký klouček či děvčátko jej vytvářelo; a činí to  
tak mile, s takovým pochopením a láskou, s takovou psychologickou  
jemností dokonalého učitele maličkých, že jeho knížka se vám stane  
zrovna kvetoucí zahrádkou dětství. Je vzácným požítkem pročísti ji.

Avšak věcné, odborné jádro knihy je nadmíru vážné. Jde tu o refor-  
mu kreslířského vyučování na obecných školách, a v důsledku ještě  
o více: o reformu školské výchovy vůbec. Autor provádí vás dětskými  
kresbami, jež vznikly naprosto bez odborné ingerence učitelovy, čistě  
z dětské umělecké spontánnosti, a ukazuje vám s dokonalým porozu-  
máním, jaké samorostlé, líbezné a pružné umění vzniká touto hravou,  
obrázkovou zpovědí dítěte. Tím, že nechal děti kreslit zcela po svém,  
bez ovlivnění, předloh i oprav, získal řadu obrázků, o kterých neváhám  
říci, že tak, jak jsou, jsou skutečnými a ryzími uměleckými dílky svěží,  
primitivní, kouzelně nadechnuté krásy. Předpokládám, že toho dosáhl  
výjimkou, u dětí nejvýše výtvarně nadaných, – ačkoliv těch malých  
umělců našel počet překvapivě veliký. Všechny kresby však, bez výjim-  
ky, ukazují jiskrnou bohatost a živost představ, schopnost těšiti se  
z věcí, kombinovat, vystihovat skutečnost, citově se vyslovit, zkrátka  
objevovat fakta v životě i v sobě; tím – nehledě k otázce uměleckého  
nadání – slouží volná kresba k tomu, spoluvytvářet člověka i svět v dí-  
těti. Obrázky ve Švarcově knize mluví o tom s roztomilou jasností.

Odtud žádá autor, aby kreslení na obecných školách nebylo svázáno  
těžkopádnými osnovami; aby učitel hleděl odstraniti rušivé vlivy  
a nechal dítě samu sobě, očekáváje více od živé inspirace a hravé zauja-  
tosti dítěte než od kreslířské rutiny. Nejde tu o to, vychovávat z dětí  
umělce, nýbrž neporušiti lahodnost svobodné dětské práce, nechat  
dítě, aby se ve výtvarném projevu vyžilo podle vlastních zákonů,  
s vlastní objevitelskou a snivou invencí. Není tu vůbec cílem vychovati  
z dítěte korektního kreslíře, nýbrž vnitřně bohatého člověka. Je to spíše  
hra než školení, spíše okouzlení než metoda, ale především je to živost  
sama. Nutno ovšem předpokládati dokonalého, rozeného učitele, ne-

smírně důvěrný styk s dětmi, takt, srdečnost a jarost na straně učitelov-  
vě. Autor právem odmítá zvláštní hodiny kreslení; přijde šťastná chví-  
le, děti jsou zaujaty pohádkou, kterou slyšely, podívanou, již viděly, –  
nuže, honem papír a pastely sem, pokud šťastný okamžik trvá! A pak  
není žádné klasifikace: nelze oznamkovat dílo duše. Nemohu jít do  
těch přejemných podrobností, kterými názor Švarcův oplývá; čtete je  
a posuďte krásné výsledky.

Neváhám tedy říci, že metodu Švarcovu považuji za jedinou dokonale  
správnou, – při splněním předpokladu učitele ideálního. Nikoliv učit děti  
kreslit, nýbrž nechat je kreslit; a žít jen jejich vrozené výtvarné vzruše-  
ní, důvěrně osvěžovat jejich přirozený, divošský pud vyjadřovací.

A co škola? Co praktický život? – Tu myslím návrh Švarcův potřebuje  
doplnění. Staniž se dosavadní kreslení na školách dětskou tvorbou v jeho  
smyslu, bez osnovy, bez výcviku k prázdné rutině. Pro praktický život je  
však potom záhodno hned od nejnižších tříd začít s technickým rýsová-  
ním; zde dítě by se učilo kreslit přímky, křivky, geometrické tvary ro-  
vinné i prostorové a konečně předměty, ale ruku v ruce s elementární  
geometrií a s praktickou výchovou řemeslnou, jež snad už konečně bude  
vyučovacím předmětem ve všech třídách. Ať dítě současně s rýsováním  
stříhá a lepí, řeže a hobluje, ať provádí své nákresy prakticky, ať rutina  
kreslení se organicky přičlení k manuální obratnosti a praktické doved-  
nosti vůbec. Avšak mezi technickým, účelným rýsováním a výtvarným  
projevem inspirace budiž na školách hned od počátku učiněn rozhodný  
a definitivní řez. Je hříchem proti citu mísiti to obé, jako se děje v osno-  
vách dosavadních. Je ovšem pravda, že moderní škola má co nejlépe vy-  
zbrojit dítě pro život praktický; ale stejně důležitá, a snad i důležitější  
pravda je, že škola má všemožně působiti proti vyprázdnění a ochuzení  
života, jež jsou stínem moderní civilizace. Oba ty úkoly lze sdružit, aniž  
by se křížily. V každém směru myslíme nyní na své, české, moderní  
a šťastné školství; neváhám veřejně zdůrazniti, že tací lidé jako autor  
této knížky mají se nejpečlivěji vzít v potaz.

*Cesta 20. 12.*

## Ediční poznámka

Při zpracování textu jsme se řídili aktuálním zněním pravidel českého pravopisu, upravili jsme interpunkci a opravili tiskové chyby. Sjednotili jsme kvantitu samohlásek (např. *milión/milion, galérie/galerie*) ve prospěch jejich krátké, dnešními pravidly preferované podoby. Respektovali jsme však stylové, morfologické a lexikální zvláštnosti původního Čapkova textu, např. jsme s ohledem na styl ponechali autorovo nejednotné používání slovesné koncovky *-ti*.

Pro snazší čtenářovu orientaci jsme dobové nebo zastaralé výrazy opatřili vysvětlivkami, umístěnými do poznámek pod čarou.

*Redakce MKP*

# **Život a doba spisovatele Karla Čapka v datech**

## **1890**

Narozen 9. ledna v Malých Svatoňovicích. Otec MUDr. Antonín Čapek (1855–1929), matka Božena, rozená Novotná (1866–1924). Sourozenci: Helena (1886–1961), provdaná Koželuhová, ovdověla, od roku 1930 provdaná Palivcová; Josef (1887–1945) ženatý od roku 1919.

## **1895–1901**

V Úpici, kde rodina bydlí, navštěvuje obecnou školu a jednu třídu měšťanské školy.

## **1901–1909**

Středoškolská studia začíná v Hradci Králové, posléze pokračuje v Brně, končí maturitou v Praze.

## **1907**

Rodina se stěhuje z Úpice do Prahy.

## **1909–1915**

Studuje na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy filozofii, estetiku, dějiny výtvarného umění, anglistiku, germanistiku a bohemistiku. (V letech 1910–1911 studuje v Berlíně a v Paříži.) V listopadu 1915 je promován na doktora filozofie.

## **1917**

Působí jako domácí učitel Prokopa Lažanského na zámku v Chyších u Žlutic. V říjnu nastupuje do redakce Národních listů.

## **1921–1938**

Je členem pražské redakce Lidových novin, v letech 1921–1923 pracuje v Městském divadle na Královských Vinohradech jako dramaturg a režisér.



**1922**

Poprvé představen prezidentu T. G. Masarykovi.

**1925**

Je zvolen předsedou československé odbočky Penklubu, kterou pomáhá založit. Stěhuje se s bratrem Josefem do nového domu na Vinohradech.

**1931**

Jmenován členem mezinárodního výboru pro duševní spolupráci Společnosti národů (stálý výbor pro literaturu a umění).

**1933**

Pracuje ve Výboru pro pomoc německým uprchlíkům, je místopředsedou Penklubu.

**1934**

Organizuje pomocnou sociální akci Demokracie dětem.

**1935**

Žení se s Olgou Scheinpflugovou, počátky stavebních úprav domu ve Strži, který novomanželé dostali od Václava Palivce do doživotního užívání.

**1937**

Účastní se světového kongresu Penklubů v Paříži.

**1938**

Podílí se na organizaci světového kongresu Penklubů v Praze. Opakovaně je navrhován na Nobelovu cenu za literaturu. Po mnichovské konferenci (29.–30. 9. 1938) čelí nenávistné kampani, bojuje s českým fašismem a prožívá nejtěžší období svého života. Umírá 25. prosince na zápal plic. Pohřeb na Vyšehradě se koná 29. prosince.

# První vydání knih Karla Čapka

## 1917

- Boží muka

## 1918

- Pragmatismus čili Filozofie praktického života
- Krakonošova zahrada
- Nůše pohádek

## 1920

- Loupežník
- Kritika slov
- R.U.R.

## 1921

- Trapné povídky
- Ze života hmyzu (společně s Josefem Čapkem)

## 1922

- Lásky hra osudná (společně s Josefem Čapkem)
- Zářivé hlubiny a jiné prózy
- Továrna na absolutno
- Věc Makropulos

## 1923

- Italské listy

## 1924

- Krakatit
- Anglické listy

## 1925

- Jak vzniká divadelní hra a průvodce po zákulisí
- O nejbližších věcech

## **1927**

- Adam Stvořitel
- Skandální aféra Josefa Holouška

## **1928**

- Hovory s T. G. M. (1. díl)

## **1929**

- Povídky z jedné kapsy
- Povídky z druhé kapsy
- Zahradníkův rok

## **1930**

- Výlet do Španěl

## **1931**

- Hovory s T. G. M. (2. díl)
- Marsyas čili na okraji literatury

## **1932**

- Devatero pohádek a ještě jedna od Josefa Čapka jako přívazek
- Obrázky z Holandska
- Apokryfy
- O věcech obecných čili Zoon politikon

## **1933**

- Dášeňka čili život štěněte
- Hordubal

## **1934**

- Povětroň
- Obyčejný život

## **1935**

- Hovory s T. G. M. (3. díl)
- Mlčení s T. G. Masarykem

### **1936**

- Válka s mloky
- Cesta na sever

### **1937**

- Bílá nemoc
- Jak se dělají noviny
- První parta

### **1938**

- Matka
- Jak se co dělá

### **1939**

- posmrtně: Život a dílo skladatele Foltýna (torzo románu)

# Karel Čapek

## O umění a kultuře I

Edice Bratři Čapkové  
Obálka Alena Kubíková  
Redakce Jaroslava Bednářová

Vydala **Městská knihovna v Praze**  
Mariánské nám. 1, 115 72 Praha 1

V MKP 2. opravené vydání  
Verze 1.0 z 19. 1. 2018

ISBN 978-80-7532-953-0 (epub)  
ISBN 978-80-7532-954-7 (pdf)  
ISBN 978-80-7532-955-4 (prc)  
ISBN 978-80-7532-956-1 (html)