

FXŠ

Soubor díla F. X. Šaldy

15

**Kritické
projevy - 6**

1905—1907

Melantrich

F. X. Šalda

**Kritické
projevy — 6**

1905—1907

Šestý svazek Šaldových kritických projevů z let 1905—1907 shrnuje po prvé v knižním souboru jeho kritické a theoretické práce, které otiskoval převážně ve Volných směrech, jejichž byl do svého odchodu r. 1907 vedoucím redaktorem. Soustředil se tu sice převážně na otázky výtvarného umění, ale mnohé závěry, k nimž zde došel, mají obecnější platnost pro mnohem širší oblast uměleckého tvoření v jeho tehdejší historické podmíněnosti. Rozvíjeje a domýšleje své starší názory, pracuje totiž Šalda na jednotné koncepci moderního umění, které chápe jako oblast, v níž se jednotlivá umění navzájem oplodňují výměnou zkušeností, získaných různými způsoby uměleckého poznání. Přitom je mu stále cílem a měřítkem umění jeho mravnost a charakternost, kterou shledával v tak vysoké míře v umění moskevského Uměleckého divadla. Veden touto zásadou pokračuje proto nadále, byť i v menší míře, ve svých literárních polemikách, hlavně proti dekadenci; zejména však zároveň odhaluje záporné stránky impresionismu. Právě studie tohoto směru patří k jeho nejvýznamnějším pracím tohoto období, kdy Šalda pomalu nabírá sil k svému příštímú velikému výkonu, ke knize Duše a dŕlo.

~~Brož. 100, váz. 124 Kčs~~

1964 fke

MELANTRICH

FXS

F. X. Šalda

Kritické projevy 6.

1905-1907

Melantrich

Obsah

1905

- 13 Kniha jako umělecké dílo
19 Kritické slovo o Konci Hackenschmidově
34 Boj o uměleckou kulturu
-
- 60 Edvard Munch a tak zv. česká kritika. — „Posmrtná spravedlnost“ a její režiséři. — † Rudolf Alt. — Dva německé knihkupecké katalogy
64 † Constantin Meunier čili talent poctivosti. — Posthuma Oscara Wilda: „De profundis“. — Projev pí Vikové-Kunětické čili: „ideje“ a „zaslána“ v Čechách, a exkurs o „temp'rmentu“
69 Velmi nespravedlivě a neslušně vrhlo se na nás
72 Literární farizejství
85 John Constable, d'après les souvenirs recueillis par C. R. Leslie

1906

- 89 Výstava Františka Šimona
94 Nikolaj Konstantinovič Roerich
100 Jan Veth: Streifzüge eines holländischen Malers in Deutschland

- 106 Moskevští
- 111 Camille Mauclair: Trois crises de l'Art actuel
-
- 117 „Knihy dobrých autorů“ a „Sbírka krásné literatury“: proti pseudoidealismu a proti přečeňování anglického románu. — Staronová fráze o hyperkriticismu a filosofie prostřednosti
- 121 „Čí vina?“ čili popularisační manie a její nebezpečí. — „Čím stůně čtvrtá třída České akademie?“
- 126 Pan K. B. Mádl v „Národních listech“
- 127 V únorovém sešitě „Naší doby“ dal se p. Laichter na choulostivé řemeslo
- 129 Moralistické násilnictví
- 135 Glossa jubilejní neboli mrtvý kult mrtvých. — Ibsen a Brandes. — Altenbergův „Prodomos“, kniha radostné moudrosti
- 142 Eugène Carrière
- 143 Rembrandt a Fromentin
- 145 Fantin - Latour
- 146 Jarní salony pařížské
- 149 V galerii Durand-Ruelově
- 149 U Bernheima mladšího
- 150 V galerii Bernheim jeune
- 150 Obvyklá výroční výstava Německého uměleckého svazu
- 151 Mezinárodní umělecká výstava mnichovské „Secese“ 1906
- 153 R. Hamann: Rembrandts Radierungen
- 153 Z nové literatury rembrandtovské
- 154 A. Fontainas: Histoire de la peinture française au dixneuvième siècle
- 1907
- 157 Prokletý malíř (Paul Cézanne)
- 163 Miss Ruth St. Denis

- 167 Kniha o moderním stavitelství
- 176 Slovičko o ženském umění
- 184 Výstava francouzských impresionistů v Praze
- 198 Impresionism: jeho rozvoj, výsledky i dědicové
-
- 226 „Čechische Revue“ a dra Peroutky „Myšlenky o antice“. — Fr. S. Procházka „Semeneček“: satira nebo hrubost? Slovo o celé naší literární satirě veršové. — Poměry ve čtvrté třídě České akademie a projev p. J. S. Macharův. Členství p. Hilbertovo
- 233 Sebraná díla Richarda Dehmela a úvodní slovo k nim. — „Tři sestry“ Čechova v Národním divadle
- 237 Paní Suzanne Desprès
- 239 Fr. S. Procházka
- 240 „Venkov“ z 10. února 1907 přinesl proti mně
- 240 Poznámky k odpovědi p. Hilbertově
- 245 Charles Morice: Eugène Carrière
- 246 Nové kritiky J. J. Rousseaua: Kniha Lemaítrova a Lasserrova; protiromantism a neoklasicism v mladé generaci francouzské. — Reengagement p. Seifertovo k Národnímu divadlu
- 251 Revue bleue
- 254 V Berlíně vychází od 14. června 1907 nový týdeník německé kultury „Morgen“
- 255 Rozkošný list
- 255 K šedesátým narozeninám Liebermannovým
- 256 Propaganda reakcionářských myšlenek
- 256 Kvalifikovaný kritik
- 258 K poznámce p. Karáska ze Lvovic
- 260 Jana Nerudy spisy kritické: svazek I.: Divadlo. — J. S. Machara Próza z r. 1904 — 05 a souborné vydání jeho feuilletonů. — Kniha debutantova: Jiřího Mahena „Plamínky“. — Deník Viktora Dyka čili Veliká duše mladého českého literáta

- 266 St. K. Neumann — poctivec a gentleman
272 Můj odchod z Volných směrů
276 Tedy ještě můj odchod z Volných směrů
- 279 Dopřky a pochybné
287 Poznámky vydavatelovy

1905

Byl jsem požádán, abych napsal několik programových slov jakýmsi úvodem k obrodným snahám, jimiž chce býti veden tento list.

Obrodné snahy tyto směřují k cíli, který jsem právě naznačil nadpisem této stati: *kniha budiž i u nás a dnes uměleckým dílem, jako jím bývala kdysi v šťastnějších dobách kulturních u nás a jest jím již zas i dnes u šťastnějších kulturních národů*, předem v Anglii, v této zemi klasické kultury knižní.

Kniha jest ovšem v první řadě zprostředkovatelkou duševního poselství, šířitelkou duševního života a světla: podává — nebo: má podávat — krásný duševní život: ten z ní má sálat a tryskat mocnými rytmickými vlnami. Kniha musí míti nejprve, aby byla hodna vůbec čtení a uschování, krásný vnitřní život: musí nám dodávati mocné vzněty, krásné city, úrodný a bohatý život duševní. To jest *vnitřní, obsahová stránka knihy*. Aby obsah knihy byl hodnotný a významný — opravdu hodný rozšíření a opakování — jest věcí spisovatelovou a šíře věci celé literární kultury národní, neboť konec konců zůstává pravdivým slovo, že národ má literaturu, jaké zasluhuje. Touto stránkou knihy šíře zanášeti se zde nechci.

Ale vedle této stránky vnitřní, obsahové, jest na knize i stránka *vnější*, stránka *látková*, která se neprávem přehlíží, neboť není nakonec také ničím jiným než příznakem duševní síly a potence, kultury, vkusu a uměleckého citění vlastního své době a svojí zemi. Kniha jest — nebo alespoň má býti — vedle

zprostředkovatelky vnitřního života a posvěcení i *dokonalým uměleckým předmětem, věcí výtvarné kultury, krásnou věcí uměleckou*, jako jest takovou věcí váza neb sklenice, již stavíme na svůj stůl, nábytek, jehož užíváme, koberec, jímž pokrýváme podlahu, slovem: každá jiná věc, která slouží našemu životu, již se obklopujeme a kterou stupňujeme nebo máme stupňovati radost ze života.

Jiné bohatší kulturní věky dávaly si na knize zvláště záležeti a dbaly, aby z ní vytvořily opravdu celé a dokonalé dílo umělecké, jako je socha nebo obraz. *William Morris*, veliký obroditel knižné kultury v Anglii, napsal významné slovo o tom: „Jediné umělecké dílo, které vyniká nad dokonalou středověkou knihu, jest dokonalá středověká stavba.“ Dokonale vypravená kniha přišla středověku co do důležitosti hned za krásnou katedrálou, na níž pracovaly generace a která jako nesmírná loď měla pojmut celý život doby, všecko nejlepší z něho, co bylo hodno zachování a předání budoucnosti. . .

A jako na loď, která má budoucím dobám donésti nejcennější náš statek, náš odkaz, všecko, co dovedli jsme vyrvati času a jeho zlobě, měli bychom hleděti na knihu. Loď taková nesmí býti nedbale stavěna, loď taková má býti předmětem nejvyšší péče — neboť loď taková nenese jen naši kořist myšlenkovou a citovou, nýbrž bude sama budoucím věkům svědkem mnohého a mnohého: naší úcty k duševnímu životu, našeho vkusu, našeho výtvarného umění, naší opravdovosti a jemnosti, ušlechtilosti a taktu, slovem — stupně naší kulturní síly.

Nuže, nesmíme si zapírat, že včerejšek a namnoze ještě dnešek znamená nejnižší bod kleslosti, kam až upadla umělecká výprava knižná. K poznání tomu musíme dojíti dříve, než jest možno pomýšleti na nápravu: poznání to jest přímo *podmínkou* nápravy, východiskem snah obrodných. Stojí-li dnešek výše než včerejšek, jest to právě proto, že úpadek tento pochopil a bojuje proti němu.

Knih jako umělecké dílo upadá povlovným úpadkem od

středověku a renesance, ale v XIX. století úpadek tento mění se v úplnou pokleslost všeho vkusu, v naprostý nedostatek uctivé péče a poctivého citění, v hrubé podvodné dryáčnictví. Staří knihtlačitelé bývali dokonalými umělci, poněvadž byli muži vkusu, poctivými řemeslníky, kteří znali a ctili taje svého odboru a sloužili mu úzkostlivě a vroucně. Dnes knihtiskařství stalo se většinou továrním mechanismem, který zabil všecku individuálnost myšlení a citění a nahraňuje poctivou oddanost starých dob lesklými úskoky vypočtenými na oklamání, surrogátem, křiklavou vtíravostí. Pozlátkový lesk a dryáčnictví má přenést přes vnitřní nedostatky, nesolidnost, neznalost a nedokonalost řemesla a umění. V tak zvaných nádherných vydáních našich vyvrcholil tento neumělecký a nepoctivý humbuk: těžko lze si představit vyšší kupu nevkusy, nesolidnosti, nepoctivosti a křiklavého jarmarečnictví, než kolik se ho sešlo v takovém „nádherném vydání“, které má se k opravdovému uměleckému tisku starému asi jako šňůrka padělaných perel, jaké vyvázejí se negrům, ke skutečnému šperku na hrdle kněžnině.

Prohlížíte-li staré tisky, vidíte, jak každá stránka jest jednotným uměleckým dílem, plným vnitřní harmonie, kterou snoubí se po případě tisk a ilustrační kresba. Stránku za stránkou prohlížíte, a co stránka, to dokonalý, přesně zvážený umělecký dojem, to výtvarná rozkoš a pastva oka. Tiskař a kreslíř, řemeslník a umělec byli spojeni vroucí jednotou a pracovali účelně za jedním cílem. Úpadek knižné výzdoby nastává, jakmile se jednota tato rozruší, jakmile kreslíř pracuje pro sebe, beze zřetele k tisku. Ilustrátor necítil dekorativně a ve výzdobě knihy došlo se jednu chvíli až k té surovosti, že se *olejový obraz* různými mechanickými procesy přenášel přímo se štafle na plotnu tiskařskou.

Z žalostného ponížení tohoto povstala kniha v XIX. věku nejprve v Anglii. Anglie jest posud jedinou zemí, která má skutečnou knižnou *kulturu*. U jiných národů nalezneme sice sem tam umělecky citěnou a myšlenou knihu, knihu jako skutečný

umělecký celek, knihu jako umělecké dílo, ale kniha taková jest zde posud více méně výjimkou, kdežto v Anglii začíná býti pravidlem.

Byl to zvláště veliký básník a umělec a ještě větší duše a srdce, člověk vášnivě víry v nutnost přerodu celé společnosti dnešní a všeho jejího organismu, *William Morris*, který v posledních létech života obrátil svůj zřetel k tisku a výpravě knižné a stvořil první moderní tisky, které se vyrovnají dílům slavné klasické doby knihtlačitelské: díla skutečné výtvarné síly a krásy, bohatá, harmonická a přitom distingovaná a poctivá, v nichž umělecký dojem dobývá se jen z vlastních vnitřních prvků knihtiskařského umění a jest založen na úzkostlivém odvážení všech činitelů — díla nejvyšší účelnosti a harmonické součinnosti všech tvárných elementů. Obširné jsou úvahy Morrisovy, v nichž pojednává o otázkách papíru, okrajů, typu, černi knihtiskařské atd. Jest z nich patrné, že umění tisku a výpravy knižní pokládá za vrchol svých snah a že přenesl sem celou lásku a tvořivé bohatství své duše, která jako žádná druhá v současné Evropě cítila vnitřní harmonii věcí a dovedla je vázat v krásu velikých harmonií, spínajících nebe se zemí. Výsledkem snah a díla Morrisova v oboru knihtlačitelském jest asi padesát děl, pořízených mezi lety 1891 až 1897 na Kelmscottském lisu, řada knih, z nichž každá má jistě stejnou uměleckou hodnotu jako dokonalý obraz nebo socha. Nejsou to ovšem knihy pro hltouny čtenářské, kteří spásají stránky — jsou to knihy, které se otevírají pro radost duše i všech smyslů, pro sváteční hodokvas, a které náladu tuto přímo svým čtenářům sugerují. Jsou to knihy, jichž psaní bylo jich autorům obřadem a bohoslužbou a které proto ukládají stejnou povinnost svým čtenářům, tedy, jak pravil Ruskin, knihy v plném a vlastním smyslu slova a ne pouhý potištěný papír. . .

Směrem naznačeným Morrisem, třeba jinými drahami, brala se a bere se v Anglii řada jemných a bohatých duchů výtvarných a docílila a docíluje ve výpravě knižné výsledků vzácně čistých

a ryzích. Jsou to, jak řekl kterýsi kritik, dojmy skoro až hudební čistoty, které v nás vzbouzí anglická kniha tištěná i vypravená jedním duchem a jedněma rukama. Abych jmenoval jen nejvýznamnější pokračovatele Morrisovy, dovedl hlavně *Charles Rickells* (někdy se Shannonem, Lucienem Pissarrem a j.) stvořiti díla zvláštního, sobě vlastního rázu, lehčího a úsměvnějšího, než byl charakter Morrisův, a v druhé řadě *C. R. Ashbee* odlišil se také svoji charakteristickou notou. A dlouhá jest řada delikátních dekoračních kreslířů, která se dává do služby knižné výpravě a tvoří v těsném a oddaném přilnutí k typografickému účelu práce kouzelně krásné a charakterně čisté: A. J. Gaskin, Seleoyne Image, Laurence Housman a mnoho jiných. Největšího z nich, který z tohoto úzkého pole odnesl nádhernou žeň, jakou mohli mu záviděti malíři pracující na metrových plátnech a zdech, jmenuji naposledy: Aubreye Beardsleye. Právem lze říci, že anglická kultura knižní soustředila v sobě nejvzácnější výtvarné síly doby a pojala ve své služby všechny ženoucí síly, zužila všech dravých proudů celého uměleckého genia své doby a své země.

Anglická knižní kultura musí se státi vzorem i nám, musí vésti i naše obrodné snahy, ne proto, že jest cizí, nýbrž proto, že jest dokonalá. Její metodou a jejím směrem musíme pracovati o vytváření svého zvláštního knižného rázu, odpovídajícího našim zvláštnostem národním a ostatním podmínkám našeho života a naší kultury.

Jde-li nám vážně o obrodu našeho knižného umění, *musíme nejprve snažiti se, aby svazek mezi umělcem výtvarným a typografem byl utkán co nejtěsněji* — aby tito dva činitelé proluli se intimně v účelné službě a práci na knize.

Výtvarný umělec musí býti kreslířem-dekorátorem *plným jemného smyslu pro typografickou stránku a její členění*, člověkem hudební přímo vnímavosti pro celkovou harmonii — a typograf musí býti nejen dokonalým odborníkem, ovládajícím všechny prameny svého řemesla a čerpajícím z jejich hlubin, ale i člověkem celkové výtvarné kultury, *celkového uměleckého vzdělání, člověkem*

jemného vkusu, neustále šlechtěného na krásných a dokonalých dílech uměleckých.

Jen takto, splynutím a důvěrným spolupracovníctvím těchto živlů, může vzejít obroda knižního umění a počátek knižné kultury u nás.

Předpokladem jejím bude ovšem, abychom překonali nejprve a vyhostili ze svých podniků všechn surový nevkus, který se posud roztahuje v našem knižném umění nebo lépe: v našem knižném *neumění* a jemuž se zde říká nádhera nebo luxus. Smutná nádhera, smutný luxus! Vylhaný, padělaný, podvodný luxus, který není výrazem přebytku, bohatství a kypivé síly, nýbrž lstí a klamem, podvodem, k němuž se uchyluje neumění a naprostý bankrot, který cítí potřebu zakrýti se lidem a maskovat se. Nejprve bude třeba vymést odevšad tento nepoctivý podvodný surogát, který neorganicky látá pestré cáry a kupí křiklavou sprostotu na sprostotu, poněvadž nechce ani dodělati se skutečného harmonického dojmu uměleckého: stačí mu lest a klam, oslepení a ohlupení širokého, nekritického davu.

Bude nejprve třeba odvrátiti se od něho a přichýliti se k poctivosti, prostotě, jadrnosti a účelnosti, vyhýbati se všemu z vnějška nalepenému, neodůvodněnému vnitřní organizaci knihy. Jen vnitřními silami může se dojíti umění. Jen cestou neúchylné poctivosti a zákonné kázně vkusové se ho dochází.

Kritické slovo o Konci Hackenschmidově

Nemluvím za žádnou stranu — ale za mocnost, jedinou mocnost, kterou uznávám: Literární Umění.

Pan Dyk v úvodě ke svému románu mluví o snaze zachytiti velikost, touhu po velikosti. Krása, velikost, vášeň, velká vášeň — tyto představy a tato slova vracejí se často i v knize a občas klade se mezi ně rovnítko.

To je tedy literární formule p. Dykova. Není špatná, ale není snad tak nová, jak si myslí p. Dyk. Pravda jest, že totéž chtěl a téhož dosáhl v nejlepších svých dílech a tvůrcích realismus. Jenže p. Dykovi nehodí se jaksi přiznati to a pointuje svůj program *proti* realismu. Přiznává jen, že po čemsi podobném toužil romantismus, a koketuje s ním proto statečně v knize: má nejen romantické citění, ale (a to je trochu choulostivé) i romantickou manýru, i romantický vnějškový aparát: pracuje se temnými předtuchami, pracuje se viděními, pracuje se jasnovidectvím: smrt Hackenschmidovu a Hilariovu naznačí duch Tacitův, který se zjeví mezi nimi na noční schůzce Kopulentovi.

Všecko pěkné. Jenže básníky nedělají ani dobré úmysly, ani dobré formule, ani aparát, ani vtipná úvodní slova. Básníka dělá tvůrčí síla: kolik dovedl *ztělesnit* ze svých snů, přesvědčení, citů. Dovedl vztýčit živé charaktery, dovedl stvořit typické osudy? Dovedl vdechnouti svým osobám hlubší pravdu, pravdu vnitřnější a zákonnější než ona, kterou zaručuje poněkud prostoduché ujištění, že „Hackenschmidové byli typickými zjevy generace“ a že „Hilariové existovali“? Jaké osudy dal básník vyřešiti si svým lidem z jich styků a vztahů?

Slovem: Ano, velikost. Zcela správně. Jen kde *jest* opravdu

velikost? — ne pouhé *slovo* napsané na papíře nebo vložené komusi do úst.

Hledejme tedy velikost nebo touhu po velikosti — to znamená: alespoň správně pojatou a správně cítěnou velikost — ve figurách a v osudech figur z románu páně Dykova.

Jest v Hackenschmidovi?

Myslím, že ne: Hackenschmid je celý jen v pocitu viny a zloby — temné viny a temné zloby. Hackenschmidovi schází nejprimitivnější noblesa, nejprimitivnější vnitřní takt. Všecko, co tento člověk podniká a mluví, nese pečeť triviality, plebejství: klukovina, buršikosnost. A trivialita. Všecko, čeho se dotkne, ztriviální. Jeho žvasty v hospodě, jeho rozčilování sebe i jiných teoriemi síly a anarchie a hlavně jeho vražda Hilaria a *způsob* té vraždy jest buď surovost nebo klukovina.

„Hrdina naší doby“ ve velmi zanedbaném, počátečním stadiu, v embryonálním stavu. Jak nízko stojí pod „Hrdinou naší doby“, vysvitne prostým srovnáním osudů a situací.

Oba, i Pečorin i Hackenschmid, nenávidí svého druhu hlubokou nenávisť, oba jej zabijí nakonec.

Jenže Pečorin zabijí *čestně*, tváří v tvář, pod božím sluncem, v souboji, a když byl prve zjistil, že nepřítel a sok chtěl zabít jeho a vedl si podvodně: smluvil se se svým sekundantem na podvodu, že nabijí bambitku Pečorinovu naslepo. A zabijí, až když by byl býval sám málem zabit, zabijí, když marně žádá svého soka za odvolání.

Tak Pečorin.

A Hackenschmid?

Zabijí *zákeřně*, ve tmě, člověka nic netušícího, který se *nemůže* ani bránit. Zabijí v tunelu, kam vešel Hilarius ukrýt se před deštěm.

A po vraždě? Pečorin jest otřesen do kořenů bytosti, cítí cosi hrozného — Hackenschmid „zašklebí se cynicky nad mrtvolou“, zadeklamuje jakési verše a má pocit radosti.

Jaká sprostota!

A autor neuvědomil si ani a nedal mu procítit, že *takovéto* odstranění Hilaria jest největší poklonou — právě síle Hilariově. Jak strašně silný nepřítel, když nedovedu jeho vliv paralyzovat, když, abych jeho dílo znemožnil, musím jej — zabit zákeřně v tunelu!

Je-li Hilarius, ne-li reprezentantem realismu, alespoň reprezentantem zvláštního pozitivismu a utilitarismu, zprahlosti srdce moderního člověka, pak nemohlo se jim dostat většího přecenění než tímto způsobem vraždy — tak ubohým, tak nízkým, tak podlým, tak zoufale bezduchým!

Jest v románě figura, která nemá snad touhy po velikosti, ale zato — lip a víc! — nemá, neměla by daleko k velikosti, kdyby ji byl autor dovedl ocenit a zhodnotit. Je to Hilarius. Hilarius chce veliké věci a pracuje k nim. Hilarius sní veliký sen — větší sen než všichni ostatní geniálníci v románě: sen střízlivosti. Je to pozitivista ve stylu, který budí respekt — který by mohl budít respekt, kdyby jej byl dovedl autor promyslet a domyslet. Figura, které by rozuměl Nietzsche z druhé pozitivistické periody, z doby „Menschliches, Allzumenschliches“, kdy opustil romantismus „Zrození tragedie“, Schopenhauera i Wagnera: víra ve vědu, v rozum, v zdraví — vůle k ovládnutí života, poctivá vůle skončiti jednou provždy s romantismem náhody a nehody, geniálníckým experimentováním... Život buď formulí, nebo lépe metodou, uvědoměnou jako kterýkoli jiný problém a účelně řešenou! Positivismus, utilitarismus! Jasnému duchu Voltairovu! Lumières. Osvěta. Společnost. A v ní bezpečnost, jasno, rozum. Metoda! Ovládnutí všeho metodou! (Metoda zde = kultura.)

Tolik in theoria a in abstracto,

Umělecký a básnický úkol byl vztýčiti a oživití takového chladného dobyvatele, fanatika střízlivosti, vášnivce rozumu a jeho samospasitelnosti — nepodati formuli a schema, nýbrž živého člověka.

„Ty jsi síla formule. Ty jsi její ničemnost,“ míní theoreticky o Hilariovi p. Hackenschmid. „Ani jedno, ani druhé,“ odpovídám jako literární umělec, „jen její slabost, její naprostá nemohoucnost v uměleckém díle.“

Hilarius není skutečně nic než formule, papír: půl schema, půl karikatura.

Jen schema, neboť tento člověk nezná nejmenší nedůslednosti, nejmenší pochyby, nejmenšího kolísání, nejmenšího vážení a rozvažování. Tento člověk ani *nemyslí* (třebas jej vydával p. Dyk za člověka idejí): neboť jest si všim od začátku nevývratně jist. Ani stínu nedůslednosti a rozporu — jimiž je právě život. Ani stínu kolísí, bojů, krisí: — jedna jediná šedá listina papírová. Ani stopy *po rozvoji* u tohoto člověka v celém románu — ani stopy po životě.

Natažený stroj, který pracuje: a dost.

Pan Dyk, aby udělal tohoto nešťastníka docela — ale docela — důsledným, papírově důsledným, nedal mu ani zamilovat se do Pavly: tak důkladně přeherodesoval svého Herodesa. Nic než papírové strašidlo. Všecko jen spekulace: u Pavly je prý „das ewig Weibliche“ stlačeno na minimum — nebude tedy překážet ve vědecké práci: budeme dříve docentem, dříve profesorem! Velikolepé, což? A tu začíná karikatura — karikatura papírová a nudná.¹

1 - Začíná vlastně již dříve: v kapitole IX, kde doktor Hilarius „objevuje některé své zásadné antipatie“ — atakuje před slečnou Pavlou zásadně všecku poesii a všecko umění jako v podstatě nemorální. To není již jen zkarikovaná figura, to jest i zkarikovaná „formule“: pokud vím, i nejstřízlivější pozitivismus, i nejradikálnější utilitarismus nechává platit poesii alespoň jako přechodné stadium nebo alespoň jednu její větev: didaktickou. A otázka: nedal si tím právě ujít p. Dyk živel k charakteristice i k hlubší satirě — v této kompromisnosti a v tomto středověctví?

Pan Dyk zapomněl úplně, čeho nezapomínal Balzac, který dovedl postaviti na nohy takového chladného vášnivce a studené dobyvatele: že jsou *snivci snu*, velikého a bizarního snu, kterému se říká střízlivost. A že, kdo sní, má i chvíle, kdy bdí, a naopak.

U Balzaca jsou tito lidé sama horečka: u Balzaca prožíváme s nimi nejen denní světlo, ale i temno noci: vidíme do jejich snů, do veškerých jejich snů, do snů bděných i do snů sněných, vědomých i podvědomých, ovládnutých i ovládajících. Rozpory a kontrasty jejich ustavují zde právě takové lidi.

U pana Dyka není z toho všeho nic než „síla formule“ nebo jasněji: papírový panák.

Všecko jest ztraceno, jen *to* jest zachováno: *roman à thèse*. Na tomto oltáři, tomuto teleti se zde obětuje.

Půl schema, půl karikatura — a celý papír.

Hledá se tedy velikost nebo touha po velikosti. Kde jest? Snad v Heleně Ronzové. Zná se k ní alespoň sama — a nejen slovy, i smrtí svojí.

Nechce opakování, zevšednění. Chce umřítí ve chvíli, kdy dosáhli jsme vrcholu, „toho nejkrásnějšího na světě“. Nechce drobnou vášeň každodenní; pouze veliké vášně mají právo na život.

Hrozí se toho, jak může láska a vášeň „klesnouti ve Familienleben“. *Po prvé a naposledy* — telle est là la devise.

K tomuto životnímu názoru jen několik poznámek, několik kritických otazníků.

Jak poznáme, že jsme na vrcholu, jak poznáme, *kdy* jsme na vrcholu? A není právě znakem duši silných věřiti, že ho posud nedostoupily, že zítra vystoupnou výše a pozejtří ještě výše? A není právě problémem *toto*: ne vyhnouti se opakování, nýbrž *překonávati* je? Dovésti dáti nový obsah zdánlivě stejné formě, zdánlivě stejné látce? Posvětit i všední den na svátek a ne žítí pouze ve svátek a zemřítí ve svátek? Je velikost v tom, zemřítí

po svatební noci ze strachu, aby láska neutonula ve zvyku? Není tento heroismus krátkodechý a jen zdánlivý? Neznamena to, vlastnímu problému se vyhnouti?

A více: jest tento názor vůbec životný — nebo jen papírová dialektika a vtíp? Zákon nebo — kuriosum? Umění nemá smyslu, pokud neukazuje ve figuře hluboké, bytostné *zákony*, ukryté zákony, jimiž žije.

Ukázal jich zde p. Dyk? Nebo sestrojil jen bystrý papírový stroj?

Pro mne jest Helena takový paradox, že k jejímu zdůvodnění bylo by málo půle knihy. Zatím visí u p. Dyka všecko ve vzduchu; p. Dyk nepodal ani *přímo* tohoto dramatu, rozhodně nejzajímavějšího v jeho knize — obmezil se na pouhou *vzpomínku* Hackenschmidovu na ně, kterou v nočním monologu nám vypravuje.

A přece opakuju znova: půle knihy nebylo dosti na toto drama. Tak je paradoxní — tak jest cizí tento způsob myšlení a cítění zvláště — nota bene — *ženě*. Ne tak muži: znal jsem a znám několik mladých mužů, kteří takto — alespoň mluví. Cítí-li, nevím; že však *nejednají* podle tohoto paradoxu, vím bezpečně. Neupřímné pozérství a renomistika — das ist des Pudels Kern — alespoň v případech, které znám. Jak to říká Nietzsche: *poclivost — tato nejmladší ctnost, cizí posud i nejlepší!* A jinde: co člověk neudělá pro krásnou pózu?

Et passons, a vraťme se k naší figuře a k našemu ději.

Tato bytost tedy — sama energie a sama síla — která chce býti svému milenci inspirací, zamiluje se do Hackenschmida, slabocha, člověka rozlámaného, bez vůle a soustředění, který zaměňuje plán plánem a nedovede jaksi se ctí žít.

Tedy se ctí umřít! A Helena unese jej na svatební cestu — s podmínkou, že ráno po svatební noci zemrou společně.

A ráno po svatební noci — opustí Hackenschmida odvaha. Helena pozná, že se vzdala slabochovi, „hodnému hochovi“, jak praví, ale — nic víc. A zabije se sama.

Můj bože, jaká literatura! Kde jsem ji již jen četl?

Ach ano, vzpomínám si: v Bourgetově „Žákovi“ jest situace analogická. Charlotte — Robert Greslou.

On: dekadent, theoretik, nihilista, člověk rozbitý při vši své vědecké principielnosti — ona: síla, energie, víra, poctivost, čest. On: nové nectnosti — ona: staré ctnosti. (Kontrast jest tu ještě prudší tím, že ona jest šlechtickou staré krve — on plebejcem.)

A také zde svatební noc s podmínkou a také zde ráno po ní zbabělost u muže, ústup, zrada.

Také zde záhy nato sebevražda dívčina.

Jenže, a na to prosím pozor: jak pevně a jasně jest to motivováno u Bourgeta! Jak zdůvodněno u Bourgeta. Charlotta jest totiž *nevěstou kohosi jiného*, kohosi, za něhož se má za několik dní provdati. . .

Ano — a to je Bourget: dekadent v nejhorším smyslu slova. Ubožák Bourget. Ano, chudák Bourget, umělecká nula, psychologický krejčí a krejčovský psycholog. . .

Et passons.

A zase: hledá se velikost, hledá se touha po velikosti.

Jest v mladém Kopulentovi — sympatickém, jemném muži, churavém, rozpoltěném, kolísavém, který se cítí tak cizím ve svém národě a ve svojí době, plebejsky malodušné, a který si vybral z Grillparzera svoji devisu pyšně melancholickou? V této rytířsky cítící bytosti s ochrnutou vůlí?

Byl bych nakloněn věriti tomu, kdyby i zde nebyly partie, které tuto víru podrývají. Věř se mi totiž velmi těžce v poctivou touhu po velikosti u lidí, kteří ji rozkřikují v hospodě na celé kolo — nevkus, jehož se vůbec dopouštějí hlavní figury p. Dykovy, nevyjímajíc ani tuto, nejlépe vychovanou a nejdiskretnější. Nevkus? *Jen* nevkus? Ne, jest to trochu víc: neboť podrývá to víru v intenzivnost vnitřního života.

Mladý Kopulent jest člověk s ochrnutou vůlí, jakási zoufalá

trhlina jde jeho bytostí. Kdo je jí vinen? Vykládá se, hypothesuje se leccos o tom v románě. Kopulent sám trpí tím, že nemá příležitosti obětovati se. Není nic velkého, proč padnouti v této zemi. Tato země nedává k tomu prostě možnosti. Pochopil to jasně v prosinci devadesátého sedmého: čekal národní tragedii, revoluci velikého stylu — a přišla její parodie, komedie, fraška. „To mne dorazilo,“ míní sám prostoduše, ale jistě upřímně.

(Také Hackenschmidova dérouté vykládá se zklamáním, které mu přinesly prosincové bouře.)

Místo kritiky několik otázek.

Není to všecko trochu povrchní, papírové, konstruované? Mohou ležet příčiny velikých duševních rozvratů tak na povrchu — tak náhodně na povrchu? Nestačilo by myslet trochu vášnivěji dvě tři minuty, aby se člověk vybavil z takové mûry, i když na něho padla?

Neboť může se klást jen tak prostě rovnítko mezi národ a pouliční luzu, s nímž se setkal p. Kopulent junior a již hrozil revolverem, již zahnal nenabitým revolverem?

Smí takto vykládati duševní děje psycholog, moderní psycholog? To, čemu se říká s přízvukem, hrdě a pyšně: moderní psycholog?

A ještě několik figur a vztahů.

Starý pan Kopulent jest dosti konvenční. Skoro již klišé.

Příslovečná „stará“ generace. Krušný život, ale žili jsme jej rádi a s chutí. Optimismus a idealismus: snít celý život s otevřenými očima — celkem charakteristika (skoro doslovná), kterou charakterisoval kdysi Neruda J. V. Friče. Před nějakými patnácti, dvaceti lety.

Poměr jeho k synovi také příslovečný již poměr „oteců a dětí“. Děti — generace složitá, skeptická, zviklané vůle, které „otcové“ těžko chápou nebo vůbec nechápou,

Pavla — ušlechtilá pokroková dívka. Spodní proudy romantiky a dobrodružnosti. Hrozí jednu chvíli vystoupiti z břehů a prolomiti hráz. Uloží se však zase do své míry a podřadnosti po skeptických výkladech bratrových. Viz o tom velmi papírovou kapitolu XIV dílu druhého.

Neboť tito lidé proklatě mnoho mluví. Vyžvaňují se neustále: mrhají hloupě svým mysteriem a stávají se tím banálními a plochými. Svádějí neustále samy sebe ve formulky: práce, které by se měly ušetřit a jež by se měly přenechat čtenáři.

Do všeho se vemluví, ze všeho se vymluví.

A stále jakési literární a psychologické vzorce a předlohy na tabuli — snad abychom se nespletli. (My nebo někdo jiný?)

Stále literární citáty, odkazy, narážky.

Teď nekonečná varianta na thema Ibsenovy „Paní mořské“, bytosti, která se nemůže aklimatisovati a podléhá přitažlivosti mysteria, za chvíli na slovo mladého Stendhala po první bitvě: „Jest to jen to?“

Nu, bůh odpusť, ale hrozně nudno.

Pavla — Hackenschmid — Hilarius.

Co by z těchto tří elementů dobyl ku příkladu Puškin?

Míním: jaké vztahy? Jakou hru přitažlivosti a odpuzování? Jaký hluboký a krásný vzorec osudů?

Venkovská dívka — dandy, cynik a básník — doktrinář, profesor a počestník.

Kdo by ji přitahoval, kdo lákal, kdo odpuzoval? Ze začátku a později? Kdy a proč? A za koho by se naposled provdala?

Což je psáno jen in parenthesi a jako thema pro fantasi, pro kritickou fantasi. Jen pro lidi s fantasií. Jen pro kritiky s fantasií. Pro lidi s kritickou fantasií.

To znamená: skoro pro nikoho v Čechách.

Račte tedy nečíst a neznepokojoval se.
Jako by se bylo nestalo.

Mrzutá věc, ale není skoro *rozvoje* v románě p. Dykově. Není skoro vnitřního dění, není růstu.

Básník svádí přece proto figury dohromady, aby se vzájemně, stykem, *poučily* — poučily o sobě i o jiných — aby jím vyrostly.

Jen proto má smysl, že byly tak dlouho pohromadě a my s nimi: když se rozcházejí, musí býti poučenější o sobě než na začátku, kdy se sešly.

Uvědomte si pod tímto zorným úhlem vztahy figur p. Dykových na konci jeho románu a na začátku jeho románu.

Jak málo se změnilo! Jak málo se poučily o sobě i o druhých!

Hackenschmid nenávidí na začátku Hilaria a hnusí se mu již stejně jako na konci a Hilarius pohrdá Hackenschmidem na začátku již jinak než na konci.

A to jsou dvě figury prvního plánu, figury centrální!

U Pavly jest sice jakýsi rozvoj hlubším uvědoměním sebe — Pavla opisuje jakousi dráhu, ale, jak jsem ukázal, není právě markantní. Jest na to příliš papírová a slovní.

Starému p. Kopolentovi v jeho věku ovšem odpouštíme rozvoj, ale ne tak jeho p. synovi. (Odnárodnění jeho odehraje se úplně za scénou a konstatuje se suše jako fakt v doslovu referátem.)

Celkem: s jak malým ziskem proběhly tyto figury čtyři sta dvacet hustých stran!

S jak malým ziskem!

A my s nimi?!

A zde jsem u viny p. Dykovy — umělecké, tvořivé jeho viny — kterou leckdo snad cítil, ale nedovedl vyslovit a zdůvodnit,

Jest v tom, že p. Dyk nevytvořil *typicky čistých osudů*, nevyřešil jich ze vztahů svých figur. Nedal se osobám rozvinouti, nedal jim vyrůsti. Nemá *pevný a určitý vztah* ke svým osobám, nepromyslel a nedomyslel jich: *nekritizuje jich v jich osudech a jich osudy*.

Nemá vlastní básnické potence: jest slabý umělec, slabý básník.

Není třeba s naivní neslušností domnívati se, že p. Dyk jest totožným s Hackenschmidem nebo že Hackenschmid jest jeho ideálem — aby bylo pravda, že p. Dyk jest vinen jeho zanedbaností, jeho cynickou koketností, jeho neotesaným pozérstvím, nešlechtnou tupostí a klukovinou.

Nestačí říci na omluvu, že „Hackenschmidové byli a jsou typickými representanty“... atd., nebo že tu p. Dyk odkrývá bolesti a rány své generace.

Umělecké dílo není přece otisk skutečnosti — umělecké dílo jest *stylisovaná* skutečnost, *zhodnocená* skutečnost, *domyšlená a docilěná* skutečnost.

Básník *kritizuje* svoje figury — kritizuje je právě osudy, jimiž jim dává projít — očisťuje je osudy, které jim strojí. V tom smyslu musí tvořiti básník typické osudy — takové, které odpovídají charakteru osoby, které jej rozvinují.

Vina p. Dykova — jeho umělecká a básnická slabost — jest právě v tom, že *nekritizuje* Hackenschmida, že ho *nekritizuje* jasně a rozhodně. Naopak: *koketuje s ním*.

Nezaujal ani pevného a rozhodného stanoviska k němu.

Jsou místa, kde dává cítiti, že Hackenschmid jest v jádře churavý, že cítí svoji bídu — a jsou místa, kde jest poléván září, kde jest zapalován před ním bengál, kde jest stavěn do geniálních póz, kde se mu dává za pravdu, kde jest elementem hlubšího života nebo vyššího zdraví.

Slovem: neupřímnost, nerozhodnost. Polovičatost. Koketování a nekritika.

Snad se mně namítne, že autor kritizuje Hackenschmida

smrti — ano, kdyby jen tato smrt nebyla dilem fantasmie nebo nudy.

Nebo jest tato smrt *soudem*? Pochybuju, že tak vypadá soud. Hackenschmid necítí se prostě vinným smrtí Hilariovou; necítí nejslabší lítosti — jen jakousi nudu ze zbytečnosti.

Ukázal jsem, jak právě zde stojí nekonečně výš Lermontov; jak nekonečně jemnější a zákonnější měl poměr ke svému „Hrdinovi naší doby“. A to jest dílo snad sedmdesát let staré!

Představte si nyní, že by Hackenschmid padl do rukou Turgeněvu? Jakými osudy by jej kritisoval? Nebo Jacobsenovi? Nebo Goethovi? Nebo konečně Dostojevskému?

Měli by i ti slabost koketovati s ním?

Ale dost. Ustávám, neboť vidím, že zase apeluju na orgány, které nejsou právě v Čechách domovem: takt a jemnost srdce, noblesu vkusu, kritickou fantasmii.

„Konec Hackenschmidův“ jest psán špatně: neplastickým jazykem, novinovým jazykem, ošklivou manýrou časových narážek a floskulí, jazykem studentských „knih přání“, odpadkovou latinou¹ — odpadkovým dneškem.

Manýrou a ne stylem.

Je to dílo kohosi, kdo necítí a necení literární umění jako mocnost — dílo kohosi, kdo koketuje s mnohým a s mnohým v době a ne právě s nejlepším.

(Člověk nesmí ani vzpomenout *Flauberta* a jeho „Sentimentální výchovy“. Čím jest mu tam politika? Čím celý rok osmačtyřicátý? Revoluce roku osmačtyřicátého? Nemnohem víc než pitoreskní kulisou intimních dějů, vnitřních dramát srdce! Tomu říkám: distance. Nobles a distance. Tomu říkám: poměr a soud!)

¹ - Tím spíš musíme žádat, aby alespoň tento prostředek byl poctivý a čistý — není právě silný a bohatý.

„Noli *langere* circulos meos“, čtu dvakrát v knize *Turbare*, p. Dyku!

„In dubiis in mutuis“ (str. 345) — jest nesmysl. Soudce podle kontextu mělo státi: „in dubiis *mitius*“.

A můj refrén: *manýra a ne styl!*

Proto se tento román tolik líbí dnešku: styl jest vždycky v nevýhodě proti manýře.

Manýra jest pestrá, manýra je zábavná, zajímavá, kratochvilná, manýrou podplácí si autor dnešek, manýrou s ním koketuje. Manýrou dá se namluvit hloupému a prázdnému dnešku, jeho ubohým statistikům, že jsou dokonce historickými osobami a že sehrávají dnes nebo sehráli včera historické drama: že dělají — také oni — historii. Jaká radost! Jaká pýcha!

Styl vypadá vždycky z počátku vedle manýry chudě, chladně, střízlivě: aby jeho nobles a síla vynikla, jest třeba distance, odstupů let a let.

A jen několik více méně náhodných dokladů *nestylovosti*, stylové chudoby a tuposti z „Konce Hackenschmidova“.

Snad se budou zdát lidem maličností a nepatrností: nedivme se, jsme v Čechách a zde se nechápe posud, že v umění *není* „maličností“, že v literárním stylu *není* „nepatrností“. Že každé slovo, každá věta jest ukazatelem čehosi, mluví o čemsi: o taktu srdce a obraznosti, nervové přesnosti a jemnosti, o sensitivnosti, o noblese, jakou žijí nebo nežijí vlastní tvárné umělecké orgány...

Tedy, dobrodinečkové, aby nebylo pochyby: nejde o „purismus“, o pedanterii gramatickou nebo filologickou — jde o něco jiného: o *vkus a takt nervů a srdce*. Rozumíte, dobrodinečkové?

„Co se lidu týče“... „co se oné docentury týče“... „co se slečny Pavly týče“...

Psát takto v románě — tedy v díle básnickém — jest prostě nevkus. I kdyby se tak psalo v učeném traktátě, byla by to nemotornost.

„Dlouho hrozící mraky počaly náhle plniti své hrozby. Mručivě cos *zaracholilo*. Blesk, a potom hrom *zaracholil blíže*.“ (Str. 390.)

Jaká síla a novost exprese! První věta jest dokonce jakoby vystřižena z deníkové lokálky.

Nebylo by vkusněji konstatovati prostě s policejní exaktností — odepřeli-li nám již bozi dar *popisného stylu*, kterému jsme se, dobře vědouce proč, rádi smávávali:

„Zahřmělo, dalo se do deště...?“

Ano: *všecko* bylo by slušnější a vkusnější než *takovéto* popisy!

„Mijely týdny, stále úže spjali se ti dva, slečna Friderika a negoethovský Goethe.“ (364.)

Nejen gramatika, ale logika, nejprostší smysl dění káže psáti: stále úže *spínali se ti dva!*

„Hackenschmid zabrán ve své dojmy, nepozoroval slečnu Brandlerovu. Napětí *léto* dostoupilo vrcholu.“ (407.)

„Napětí *léto*“ — bravo, stylisto!

A končím pohádkou.

Žil kdysi — snad před více než padesáti léty — v Rusku malý šlechtic a činovník ve výslužbě, koležský tajemník ve výslužbě. Stalo se kdysi, že musil napsati domácímú list, důležitý list, aby jej nevypuzoval z bytu, který si zamiloval. Napsal jej, ale přečítaje jej shledal, že se vyjádřil nešťastně a nevkusně: dvakrát za sebou sešlo se mu *kerýj* a dvakrát za sebou *že*. A poněvadž jest člověkem slabé vůle — jakýmsi neurasthenikem — a nemá sil, aby odstranil tento stylový nevkus a nelad, roztrhne svůj ubohý koncept a listu neodešle.

To učiní malý ruský šlechtic a koležský tajemník ve výslužbě, neboť jest při vši svojí zanedbanosti tím, čím nebývají čeští spisovatelé: člověkem *vkusu a taktu*, člověkem *estetického svědomí*. Cítí — tento ubožák — literární vkus jako skutečnou mocnost a sílu a ctí jej také tak: jest to opravdu člověk dobrého a jaksi hluboce slušného jádra, jak se vykládá o něm dále. Člověk s hluboce slušnou duší, který dovede přinášeti oběti tomu, co ctí.

Tento muž v mnohém směru pamětihodný jmenuje se Ilja Iljič Oblomov a jakýsi pan Gončarov napsal nám jeho život i jinak ještě zajímavý a v mnohém příkladný.

Jest také do češtiny přeložen, dokonce dvakrát.

A zdá se, že poobakrát marně a zbytečně.

„Konec Hackenschmidův“ není románem generace, jak se říká.

Generace jest svaté a veliké slovo, veliký a svatý pojem. Smysl jeho jest v čemsi jiném než v hospodském tlachu a v laciných paradoxech, dnes již poněkud vypelíchaných. Generace jest drama myšlenky a snu, generace jest slovo pro poměr k velikým mrtvým, pro spolupracovnictví času na díle: generace znamená přejaté dědictví, rozmnožené a předané dědictví...

Za několik let vystoupí všechny díry a rozstoupí se všechny trhliny v románě p. Dykově a zbude z něho to, čím jest: hromádka kamení — trochu obšírný traktát, politicko-literární causerie. Neboť opakuju, není *stavbou*, není *uměleckým celkem*.

Jest v něm několik zajímavých stran, které stačily na causerii, na lyrickou báseň, snad i na povídku. Na víc rozhodně ne.

Neboť p. Dyk není ani veliký básník, ani myslitel, ani hluboký a originální kritik. Pan Dyk jest člověk parátního vtipu, nepřebraného vtipu často, kterým terorizuje zbabělý dnešek. V tom jest tajemství všeho. Má dar pitvorného verše, groteskně fantastické karikatury: ale na básníka, na myslitele to ještě nestačí. A budiž humbuk, který s ním tropí neopravdový, neposvěcený dnešek, sebe větší, za několik let ulehne tento hluk sám sebou: neboť hluk jak malicherně a znenadání vzniká, stejně zaniká.

Jediná otázka, která stojí za to, aby byla položena, jest jen ta: nebude-li pak již pozdě a nezaplátí-li p. Dyk jeho režii příliš draze — třebas i lepšími stranami svého talentu.

12.-15. dubna 1905.¹

1 - Studii tuto poslal jsem 21. dubna redaktoru „Přehledu“ p. G. Žaludovi, který ji chtěl uveřejniti pouze s poznámkou, že redakce zaujala a zaujímá ke knize stanovisko jiné. Nechtěl jsem připustiti, aby moje kritické *myšlenky a argumenty* byly snižovány na pouhé soukromé mínění a pouhý soukromý názor a vyžádal jsem si, aby mně byla studie vrácena; po mém kritiku, opravdová literární a umělecká kritika *zavazuje*.

Uveřejňuji-li svoji studii dnes, kdy není snad již aktuální, činím tak proto, že nebyla psána pro aktuálnost, nýbrž pro něco jiného. Pozn. autorova

Boj o uměleckou kulturu

Psáno in margine knihy Meier-Graefovy: Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten

Kniha Meier-Graefova, jejíž titul nadepsal jsem této úvaze, jest kniha silně myšlená a silně domyšlená — kniha krásně jasná a celá, jedno z těch nemnohých děl, která dovedou dosledovat do posledních důsledků, před nimiž se obyčejně autoři rádi zastavují nebo jimž se rádi vyhýbají — a proto jako každá opravdu krásná a celá kniha: *čin*, čin kritický i čin *kulturní*, *svěl* cele a dobře organisovaný, slibující žeň mnohých a dobrých obyvatel.

Jest to předem kniha vzácné odvahy dobrého jádra. Její odvaha jest *pravá* literární odvaha, pravá umělecká odvaha — ne její padělek, dnes tak častý. Nic láteřícího, nic pozérského v ní není: žádného hlučného boje s lepenkovými kulisami, s větrnými mlýny, s divadelními staty. Její odvaha jest v její vnitřní myšlenkové čistotě a noblese — *v čistotě* její metody, *v nekompromisnosti* její metody. „Nenávidím luzy“, má mottem z Horatia, a nenávist ta jest *velmi kladná*: zachovává se v první řadě sama čistou od luzových záchvatů, od luzových elementů: jest prosta všeho divadelního, šilhajícího po úspěchu u masy, „bei der geilen Menge“, jak praví kdesi.

Novou vnitřnější metodu stvořil si Meier-Graefe a pracuje jí: nástroj zároveň jemnější i silnější, pružnější i pevnější, bohatší i čistší, než jsou nástroje, jimiž pracovali i pracují jeho předchůdci na poli německé kritiky a historie výtvarné. Kde tito badatelé viděli rozpor, nesjednatelný dualismus, ukazuje Meier-Graefe příbuzenství a konec konců totožnost: domyslnil, kde jeho předchůdce stanuli v půli cestě. Jako jinde zase nástroj tento

dovolil mu zvláštní *čistotu* práce, která dovedla oddělití představy zmatené a zkalené, rozebrat chumáče neujasněných pojmů, utřídit je a vykázat jim vlastní bytostné sféry, zákonně čisté a krásné meze, jichž nelze nikomu beztestně porušovat a přestupovat.

Kniha přináší nové, jemnější a účinnější zbraně — novou logiku — v boj proti staré nemyslivosti, hrubému indiferentismu a nekritické povrchnosti ve věcech uměleckých. Přichází ze světa lépe a čistěji ustrojeného, jemněji a zdravěji organisovaného a nese zárodky tohoto čistšího a vyššího typu. Není proto pochyby, že *přežije* a zalidní se ctí zemi přes zuřivý odpor skoro celého dnešního odborného spisovatelstva německého, kterému záleží z nejrůznějších důvodů na zachování dnešního nepřebíraného *status quo* a na nevyjasnění zakalených vod, v nichž se mu dobře žije a tyje — přežije přes všeobecný skoro odpor, v němž se mlčky proti ní sešly nejrůznější živly, hledící ji zničit všemi osvědčenými prostředky a prostředky (znají je stejně dobře i u nás a dovedou jich stejně perfidně, ne-li perfidněji, užívat) od překrucujících a klamajících referátů šovinistického rozhorlení až po soustavné umlčování.

Tato posice, kterou zaujala většina německého tisku, dá se ne-li omluvit, alespoň pochopit: čin Meier-Graefův má opravdu krásně daleký dostřel: útočí v poslední příčině na samy kořeny toho, co si přikládá jméno německé národní kultury a jest podle Meier-Graefe jen maskovaným barbarstvím, pouhou papírovou profesorskou fikcí, fantasií vasednou na katedrách, čímsi svrchovaně nespolehlivým, fragmentárním a problematickým. Co se pokládá za německou kulturu, není vpravdě nic než bud materialistické barbarství nebo těžkopádné papírové strašidlo; pravá kultura jest sladká skutečnost a plnost životní, cosi bezprostředního, samozřejmě radostného a smyslného, zdraví a pohotovosti bezpečnosti a jistoty *instinktů*: dech, který nese a rytmuje všechny funkce životní a projevuje se stejně v nejmenším jako v největším: stejně ve slově a v úsměvu milující ženy jako

v gestu, kterým maluje malíř — ve způsobu, jakým vede si u stolu člověk, až po způsob, jakou řečí píše spisovatel knihu: neboť jest sama *plnost* a sama *celost* životní, jeho neomylný jiskřivý tok, organizace, takt.

Kniha Meier-Graefova má daleký a smělý cíl. Neboť: o co jí jde? O nic menšího než o toto: ukázati, že Böcklin jest nedorozuměním německého neumění a německé nekultury, že není velikým malířem, jímž jest uctíván, opěváván, zbožňován současným Německem, že není vůbec malířem-umělcem ve vysoké absolutní a čisté potenci slova, nýbrž jakýmsi divadelníkem, režisérem plátnem a barvami, dárcem hrubého opojení, dráždidla hrubému davu. A víc: nedorozumění toto jest *osudným* důsledkem německé nekultury: nedostatku vlastních zdravých a jemných instinktů, vlastní umělecké tradice, vychovatelky a posvětitelky uměleckých smyslů.

Čin jest smělý: jde o malíře, který prošel pošklebky dvou tří generací a jehož sláva jest dílem právě mladší generace literární i kritické, která dnes dobyla vůdčích míst v duševním životě národa. Mladší literární a kritická generace zdvihla a vynesla Böcklina ze zneuznání a přehlížení generace starší: mladší literární generace stvořila z něho „Shakespeara malby“ (mluveno slovem Servaesovým), giganta a výjimečného titána mimo proud ostatního malířství, ducha jedinečného a zázračného, malíře-básníka, který vyjádřil samu duši rasy, temný pathos jejích mythotvorných sil, svobodu velikého letu, ohromnou a děsivou fantastiku přírodních mysterií.

A nyní přichází kritik — kritik nepopíratelně velikého obzoru, který žil léta a léta v Paříži, v samém centru a v samé výhni malířské tvorby moderní a jenž zná jako málokdo druhý vrcholy západního umění evropského, přitom duch velikého intelektu a znamenité intuice psychologické a mistr nového neotřelého, nervově živého jazyka — a mluví o neposvěcené umělecké anarchii, o zneuznání vlastního tvůrčího malířského mysteria, o vnějším pozérství a divadelnictví, o plebejských

nehoráznostech a násilnostech... a naznačuje zároveň, že tyto hrubé umělecké surogáty mohou býti brány za malířské umění jen v zemi nevkusu a umělecké bezcharakternosti, jakou jest Německo, a že malířská velikost Böcklinova může býti dogmatem jen nekritickým mozkům zamlženým pivními parami.

Rozhořčení jest pochopitelné. Jenže rozhořčením nevyjasnila se nikdy ani sebemenší umělecká otázka a umělecký problém, a vyjasní se jím proto tím méně otázky tak zásadní, tak hluboce a důsledně promyšlené, jako jsou ony, jež formuje a na něž odpovídá tato kniha Meier-Graefova.

Neboť *tulo* čest musí nechatí Meier-Graefovi i nejkrajnější jeho nepřítel, je-li jen člověkem rozumějícím estetice umělecké: že Meier-Graefovi jde v této knize o samy bytné otázky umělecké, o zásadní otázky umění — a ne pouze umění německého — na něž musí býti odpověděno rozhodně a určitě, ať již tak, ať onak.

Sledujme tedy nejprve jeho argumentaci alespoň v hlavním jejím proudu a řetězu.

Historie moderního německého malířství pracovala posavad dualismem dvou velikých figur: *Menzla a Böcklina*. Ti jí byli dvěma sloupy, dvěma póly, na nichž spočívalo celé rozpětí moderního německého umění výtvarného. Mezi oběma těmito mistry viděla absolutní protivu, nesmiřitelný rozpor. Menzel byl jí kreslířem-pozorovatelem, dokumentárním realistou, člověkem úžasně bystrého zraku hmotného, duchem objektivně chladným, skoro vědecky založeným — Böcklin vlastním malířem, tvořícím z temných virů obraznosti intuicí duchového vidu, básníkem vysokého nebeského vzletu, tvůrcem mythické síly, bez příkladu a analogie v dějinách výtvarného umění. Menzel, Böcklin — dvě nesouměřitelné veličiny, z nichž každá byla sice na výsost ctěna, ale z důvodů právě protivných.

Na tomto stanovisku stojí v podstatě ku příkladu ještě Muther.

Meier-Graefe vyvrací z kořene tento dualismus: ukazuje jej jako *fable convenue*, jako papírové schema, neudržitelné, nepromyšlené, nelogické.

Vycházejí z axiomu jednotnosti umění dokazuje, že všechny zjevy určitého umění — pokud jsou jen skutečně zjevy uměleckými — jsou si příbuzny a dají se srovnávat a vzájemně určovat, a ukazuje pak speciálně v tomto případě, že není mezi Menzlem a Böcklinem nesrovnatelného rozporu, naopak: dráha obou umělců, vývojový osud obou umělců ukazuje zřejmý paralelismus.

Není nejprve pravda, že Menzel byl čistý kreslíř; naopak Menzel byl v celé řadě svých děl *nejčistší malířskou pomocí* moderního Německa. Meier-Graefe sestavuje řadu děl z mládí a mužného věku Menzlova¹ ryze malířského nervu a horké smyslné plnosti a celosti, děl neustydých cestou přes mozek, děl bezprostřední horečné vise, krásného, samozřejmého proudu, kterým může se máloco vyrovnat v současném evropském malířství.

Pozdější rozvoj Menzlův však sešel s cesty, nebo lépe: přerušil se vůbec; jeho ryze malířská a umělecká díla narazila na odpor a nepochopení a zůstala proto v životě jeho pouhým zapomenutým extemporem, pouhou epizodou, širšímu obecenství neznámou. Menzel sám zradil zbaběle — toto tvrdé slovo jest z úst německého kritika Schefflera — svůj nejvlastnější tvůrčí orgán: živil se na počátku své dráhy ilustracemi pro dřevoryt k vlastenecké historii Kuglerově — a tyto ilustrace jal se nyní přenášet

1 - Návštěvníci loňské drážďanské výstavy mohli viděti dvě z nich a z nejvýznačnějších: *Kázání v staré Klosterkirche* (z r. 1848) a zvláště *Théâtre Gymnase* (z r. 1856) a mohli na tomto posledním ověřiti slovo jiného znamenitého mladého kritika německého, *Schefflera*, který opsal pád Menzlův větou: ejhle člověka, který mohl se státi německým Daumierem a stal se jen — pruským Meissonierem. A opravdu: tato poslední nádherná malba, tak nervově křepká a útočná, stála na polou cestě mezi Daumierem a Monticellim, horká absolutním malířským kouzlem.

ve velikých rozměrech na plátno: tak vznikl Menzel oficielní a populární, Menzel, který došel poct a slávy, Menzel, pruský historiograf, historický genrista, malíř representačních scén nebo konečně malíř obrazů přečpaných detaily a sešitých takřka z nich — známý, typický Menzel: ale stojí celý na mrtvole svého lepšího já, ve vyšším smyslu slova jedině cenného já.

Tito oficielní a populární Menzlové nejsou umělecké organismy vlastních tvárných sil, nejsou obrazy v *uměleckém* smyslu slova: jsou to *práce* úžasné napodobivé vlohy, ale ne *díla a činy* vyšší umělecké síly, *tvárné síly*. Schází jim duševní atmosféra, umělecké tvůrčí posvěcení, smyslné teplo, vroucí žár, var oka, všechn smyslný rytmus a smyslná melodie: jsou to fragmenty; Menzel jest zde naturalistou, obětí objektu, okreslovatelem.

Takový jest umělecký konec Menzlův.

V této konečné a hlavní periodě svého života není ani malířem, ani kreslířem, poněvadž není vůbec tvůrcem — umělcem: nekreslí, nýbrž sbírá pouze, zaznamenává, dokumentuje, registruje — ať tužkou, ať štětcem.

Osud jeho jest tragický: osud umělce, který se připravil o svůj vlastní umělecký nerv, nahradil pílí intuici, svědomitostí genia, pečlivostí temperament, rozumem vášeň a sílu — člověk *pravidel*, jemuž unikl *zákon*, abych užil hluboké distinkce Ernesta Hello.

A analogický — obdobný hlubší vnitřní obdobou — osudu Menzlova jest osud Böcklinův, dokazuje Meier-Graefe: i on počal jako pravý malíř ryzích vnitřních kvalit, kterého dnes nikdo nezná, aby se zarazil ve svém rozvoji a nahradil malířské a ryze umělecké své jádro surogátem, žalostným padělkem, který mu vynesl slávu.

I Böcklin začíná jako pravý malíř — jinak ovšem organizovaný než Menzel: kde jest Menzel vehementní a křepce útočný, kde se řítí do světla, jest Böcklin lyricky zasněný a jemně vlahý malíř šera — ale přesto opravdový malíř ryzí potence, smyslný a samozřejmý, měkce melodický, vnitřní zákonné organisace.

A Meier-Graefe sestavuje znova skupinku ryze malířských děl Böcklinových (ostatně daleko menší, než byla analogická skupina u Menzla), děl jeho mládí, neznámých dnes nebo nevšimáných — děl malířské duše, znících čistým zvukem, harmonicky v sobě zcelených, která při vši charakterové a temperamentové různosti mají společnou sféru s pravými obrazy Menzlovými: malířský nerv, malířskou melodii a hudbu, malířskou organisaci; mluví výtvarnou řečí; nenapodobují hmotně; nejsou fragmentární; nesestavují útržky vnějšího světa nebo obraznosti; rozvíjejí zákonně svoji barevnost a světelnost z vnitřních svých sil a zaplňují jimi zákonně celou obrazovou plochu. Jejich síla není v sujetové předmětnosti a pestrosti, v násilnosti a v hluku; rozprádají v hudební něze a čistotě malířské elementy (třebas ne nejvyšší síly) a apeluji na čistou duši posvěcenou uměleckým poznáním; nehoní se za efektem.

A další analogie: těmito díly vlastní malířské potence nedošel Böcklin právě jako Menzel popularity; naopak: populární Böcklin, jehož slávu vykřikují dnes všeska dobře vlastenecká hrdla německá, stojí na mrtvole tohoto lepšího a jedině dobrého, neznámého Böcklina.

A nová analogie: ani Böcklinova, ani Menzlova vlastní malířská díla nejsou bez souvislosti s ostatním skutečným malířským uměním; naopak: jsou v jeho tradici; Menzel dá se odvoditi od Constabla, za mladým Böcklinem stojí někde stín Poussinův, jinde Corotův. Mimo tradici a mimo umělecký rozvoj jsou jen jejich díla populární — nemalířská, neumělecká nebo lépe: *protiumělecká*.

A konečná analogie: rozvoj Böcklinův ztrne jako rozvoj Menzlův, jenže abruptněji. Druhá polovice života jeho (po letech šedesátých) rozpadá se příkře s polovicí první. Snívá, měkká, harmonická nota ustupuje příkrému siláctví, násilné dramatické póze, fragmentárnosti; v první době tvořil Böcklin díla vnitřní ekonomie, malířsky prochvělá, v druhé periodě mizí tento vnitřní malířský element z jeho díla; Böcklin vzdává se úplně umění

první periody, odcizuje se vůbec malířskému proudu, malířské jednotě, moderní malířské větvi rozvojové, která se vine bohatnoucím a kypivějším a zralejším pořad tokem od Benátčanů Belliniho, Giorgiona, Tiziana a Tintoretta, od Španělů Greca a Velazqueza, od Rubense, od Halse a Rembrandta, od van der Meera a Cuypa, přes Hogartha, přes Watteaua, přes Goyu do devatenáctého století, kde v Anglii vyvrcholí Constablem, aby v této zemi po něm rychle zanikla, a ve Francii v Delacroixovi, aby se přes Daumiera, Corota a Courbeta obrodila v Manetovi a jeho kruhu.

Vlastní malířská organisace Böcklinova se láme: harmonie se tříští a rozpadá ve fragmentárnost, a naturalism vtrhuje později patrně do díla Böcklinova. Přejít ten není ovšem zcela náhlý: Meier-Graefe ukazuje s velikým kritickým intelektem jednotlivé jeho etapy. Na obrazech mnichovské galerie Schackovy úpadek tento začíná: obrazy ty nedostupují již té harmonie, jaká vyznačovala některé první práce Böcklinovy. Později, jak tón Böcklinův stává se hlučnějším, tak jest i nečistějším. V známém *Eremitovi hrajícím na housle* vidí Meier-Graefe umění Böcklinovo již rozrušeným: rozpadá se ve fragmenty. Zde lze také postihnout již element, který vnesl do něho zkázu: jest to *genre*.

Meier-Graefe správně ukazuje, že pozdější Böcklin ať vědomě, ať nevědomě, pracuje stejně jako genrista *Knaus*: netvoří z vnitra ve vnějšek, rozpětím vnitřní melodie, nýbrž vnitřní malířské hodnoty znásilňuje vnějšími tendencemi: interesantností sujetu, látky, děje, gesta, scény, aranžmentu. Nemaluje malbu, *obmalovává pouze* — a jest docela lhostejno ve vyšším uměleckém smyslu, obmalovává-li se (jako u Knausa a jiných genristů v běžném smyslu slova) scéna empirického světa nebo obmalovává-li se scéna fantastická, divadlo obraznosti: malířsky vnějškovým jest obojí případ a obojí případ jest mimo umění, mimo vlastní malířskou tvorbu. V obojím případě ztrácí malíř vlastní svoji sféru, nepracuje hodnotami duševně vnitřními, netvoří: napodobí, aranžuje, vynalézá — stává se ilustrátorem, natura-

listou, neumělcem, protiumělcem. V takovýto vnějškový naturalism upadá nyní Böcklin při vši fantastičnosti svých sujetů, a Meier-Graefe ukazuje bystře, jak právě tato fantastičnost sujetová maskovala a zakrývala umělecký, malířský naturalism Böcklinův, klamala i jemné umělecké soudce a milovníky umění.

Posléze ve svých typických populárních dílech jako v „Ostrově mrtvých“, v Nivách blaženců“, v „Pietě“, ve „Hře vln“, v „Mlčení v lese“ jde Böcklin o krok dál a nahraňuje nedostatek a úpadek malířský novým živlem, živlem umění docela cizím, ale sugestivním a svrchovaně účinným: *živlem divadelním*: stává se vynálezavým režisérem, magnetisérem, hypnotisérem, který dává pozorovateli místo uměleckého díla — hotového organismu a světa — jen hrubý náraz, jež si divák sám již zpracovává. Zde přestává býti Böcklin vůbec umělcem, apelujícím na *čisté* duševní orgány, zde jest jen vynálezcem a strůjcem hrubého opojení, který svaňuje dráždivé nápoje, který útočí jen na nervy. Zde podává díla hrubé libovůle, díla anarchisticky neposvěcená, díla, kde v malířské hrubě jen a spěšně *překládá* dojmy a kombinace cizí malířskému umění, díla čistě vnějšková, mimo umělecký zákon a uměleckou sféru, díla šilhající necudně po úspěchu u širokých mas.

Böcklin vylučuje se sám z toku a rozvoje všeho malířství, staví se přímo proti němu a nutí k dilemmatu: buď já, nebo — všichni ostatní.

A tak nakonec stýká se populární Böcklin s populárním Menzlem: jejich rozvoj a osud umělecký, nazírán s dostatečné výšky, splývá: jest to osud typicky tragický, osud uměleckého nedorozumění, osud typicky německý: zvráceného rozvoje, podrytí a zničení zdravé instinktivné logiky umělecké vnějšími a neuměleckými elementy, problematičností zvrhlé a jalové spekulace, neboť Böcklin — jak ukazuje svědectví Floerkovo a jiných — šel svojí cestou zcela racionalisticky, s tvrdošijnou úmyslností a jasností.

Oba, i Böcklin i Menzel, jsou v podstatě fragmentární

ilustrátoři, kteří nenaplnili umělecké plnosti, kteří ve svých populárních dílech odcizili se zásadně a pojmově sféře umělecké. Lidé umělecké nekázně a nekultury: „oba přehlédli meze svého umění a své vlastní bytosti, chtěli nemožné“ (strana 120).

Přitom relativně stojí Menzel výše: nejen že jeho celých a ryze malířských děl jest více, ale ani ve svém úpadku nebývá bez estetických kvalit, ovšem podřadných; jeho střízlivá věcnost, jeho zraková přesnost a hotovost, jeho nenávisť frázovitosti zachraňují vždy ještě umělecký zájem, i když schází vlastní kladné tvůrčí hodnoty a potence; jest sice obětí objektu, ale slouže mu věrně a bez nároků, dovede často zachytiti s ním kus pravdy a krásy, třebaš nižší a nesvobodné, nevykoupené a nepřepodstatnělé; a hlavní, nač upozorňuje jemně Meier-Graefe, není nebezpečný rozvoji moderního umění německého: jeho tvrdý, pracný, mravenčí způsob nespádá, neláká, neokouzluje nikoho; jeho chyby jako jeho přednosti nenajdou napodobitelů v Německu.

Přímým a hrozivým nebezpečím rozvoji moderního německého umění jest však Böcklin; jest přímo jedem, který může podrýt jeho zdraví a budoucnost. Svádí a láká právě duše vášnivých uměleckých snů, toužící vzlétnouti nad střízlivou tíhu doby, a zavádí v hrubou roztržštěnou násilnost a nekulturnou zvůli ty, kdož se mu svěří jako vůdci k umělecké svobodě. Tarasí podle Meiera-Graefe cestu budoucnosti, a vliv jeho musí býti setřesen, má-li dojiti v Německu k zdravému kultivovanému malířskému umění, umění čistých smyslů a vykvašeného duševního kouzla — k umění, které jest opravdu kosmem, celým a vyrovnaným světem vnitřních harmonických hodnot.

To jest výslednicí druhého dílu jeho knihy, v němž celý problém a celá problematičnost Böcklinova jest znova rozebírána a dokazována jinými cestami, novým průvodním materiálem a novou metodou: po věčné kritice dílu prvního, kde byla podána estetická kritika *díla* Böcklinova, analyzuje se nyní sám intelektuální charakter *osobnosti* Böcklinovy, jeho chtění a snahy,

jeho umělecké soudy, zracionalisování jeho uměleckého bludu a vymezuje se posléze kladně sféra jeho působnosti — ne ovšem umělecké, nýbrž vnější, založené na zákonech sugesce davové.

Přehledněme i tu některé z hlavních vývodů autorových.

Po stopách známých deníkových knih Schickovy¹ a Floerkovy² nahlížíme nyní ne do díla Böcklina, nýbrž do jeho umělecké dílny: do jeho umělecké osobnosti a uměleckého charakteru, do jeho tvůrčího procesu a třeba, jak správně vytýká Meier-Graefe, vývody tyto byly podružné a nemohly nahradit vlastní estetický a kritický rozbor díla, mají přece význam jako zkouška a po případě korektiv vlastní věcné metody kritické.

Nejvíce starostí působila Böcklinovi ne malba sama, nýbrž její *trvanlivost, lesk, barvitost*: péče jeho nese se především k malířské *technice*. Měl znamenité nadání technologické a experimentoval celý život bez únavy, zahloubává se do starých malířských receptářů, do Armenina, Cenina Cenniniho, Vitruva a jiných traktátů o malířské kuchyni; staral se nekonečně víc o malířské *prostředky* než o malbu samu. Pro vlastní *uměleckou, malířskou tvorbu* Böcklinovu byl vliv této vášně svrchovaně neblahý: jak správně ukazuje Meier-Graefe, Böcklin maluje vlastně bezprostředně a svobodně, prostředkem, který povolně sleduje jeho inspiraci, jen první skizzu na plátno — kterou pak již jen dělně a pracně pomalovává.

Zde stojíme u vlastního uměleckého bludu Böcklina: necítí, že jest něco jiného zhotoviti krásnou, barevnou, lesklou a trvanlivou plochu, a něco jiného namalovati vášnivě, horečné umělecké dílo — obraz. Péči Böcklinovou jest příprava nejdokona-

1 - Rudolf Schick, Tagebuch-Aufzeichnungen aus den Jahren 1866, 1868, 1869 über Arnold Böcklin.

2 - Gustav Floerke, Zehn Jahre mit Böcklin.

lejšího malířského materiálu, nejtrvanlivějších, nejlesklejších, nejčistotnějších barev — ale umělec-malíř může malovati nejhorším a nejbídnějším materiálem, který nepřetrvá zírka, a namalovati nesmrtelná umělecká díla, neboť umělecká nesmrtelnost nemá nic společného s nezničitelností nebo trvanlivostí hmotnou. Malířská barevnost jest něco jiného než hmotná barva: jest to kvalita vlastně a podstatně duševní, kvalita *formy*, ne materiálu: „inkoustová kresba od Delacroixe,“ praví dobře Meier-Graefe, „jest barevnější než sto barev.“ Zde jest základní neumělecké nedorozumění Böcklinovo: jeho neumělecký, *proli-umělecký materialismus*.

A Meier-Graefe velmi jemně dovozuje, že Böcklin drží se tu vlastně staré konvence z řemeslné doby malby — z doby před *vznikem vlastní malířskosti, z doby architekturné, mosaikové*, „kdy plátno a dřevěná deska předstíraly ještě pevnost stěny, která kdysi nesla malířství“: Böcklinovi jest ideálem čistá tempera ze XIV. a XV. století, poněvadž jest trvanlivost sama a dochovává barvy v nezměněné jasnosti — a jest svrchovaně charakteristické, čísti v knize Freyově, jak Böcklin v souvislosti s tím obviňuje z úpadku malířství — Leonarda da Vinci, ducha, který jako nikdo druhý před ním postihl sám nerv a samu podstatu malebnosti, malířské malebnosti. Tato antipatie jest svrchovaně charakteristická: Böcklin cítil se cizí vlastnímu malířskému genu — nejmalířštějšímu geniovi... A další citáty podepírají jen tento názor Meier-Graefův na Böcklina: Böcklin jest všude odpuzován nebo zůstává lhotejným, kde se setkává s čistým malířem nebo s aspiracemi čistě malířskými: ať jde o Rembrandta, ať o veliké Benátčany, ať o Courbeta, Maréesa, Milleta, Leibla, ať o moderní francouzský impresionismus: kdekoli jde o *vlastní* malbu, o ryze malířskou a formovou jemnost, vroucnost, pronikavost, bohatství, nikde nechápe Böcklin. Jest cizí celé vlastní malířské větvi moderní, stojí mimo její tok a vývoj: jest *anachronismem* ve vlastním *osudném smyslu slova* — ne tvůrcem, který sáhá do minulosti, aby ji strávil, předpodstatnil, obohatil

a obohacenu předal zítřku, nýbrž aby se v ní uzavřel a do ní zazdil.

A stejně sympatie Böcklinovy potvrzují hypotézu Meier-Graefovu, že Böcklin patří vlastně staré *předmalířské* době, době architekturálně, době mosaikové.

Miluje Raffaella ve freskách, tedy právě tam, kde jest archaickým, miluje staré primitivní Vlámky a Němce, aby nakonec podlehl cele a naprosto antickým pompejským freskám, které jej očarovaly v Neapoli a determinovaly rozhodně celý jeho neblahý konečný rozvoj, který jest vlastně zápořem a popřením všeho rozvoje. Ideálem Böcklinovým stává se populární velkodorativnost ve smyslu antických fresek. Umělecký názor Böcklinův kryje se naposledy v podstatě s názorem Winckelmannovým a Lessingovým — upadá v dědičný hřích německý a utone v něm úplně: stává se krajně nemalířským, popírá samu krev a sám nerv všeho malířství. . .

Böcklin tarasí rozvoj: vrací se k populárnímu umění anticému, kdy není již podmínek pro ně, kdy není architektury, která by je nesla a spínala ve vlastní a hlubší jednotu. Tak se stává Böcklin fragmentárním v nejhorším smyslu slova: maluje fresku bez stěny — maluje fresku do rámu: chce nemožnost; chce, jak praví Meier-Graefe, dítě bez matky. Škrta konvenci obrazu rámového — v tom by nebyl ještě umělecký hřích: ale chce zároveň malovati jej konvencí monumentální: a zde jest hřích, poněvadž logická absurdnost. Zde jest Böcklin uměleckým barbaram, živlem rozkladným: „ukazuje pestrý cár, a tvrdí, to že jest umění, které stojí na anticému, umění jedině, právě.“

Zde jest anachronismem nebo lépe: zjevem mimo čas a umělecký zákon, kterého by odmítl stejně van Eyck, jehož se dovolává, jako jej musí odmítnouti dnešek, proti němuž bojuje — ne aby jej překonal, nýbrž aby jej získal. Porušuje sám bytostný zákon umění, bez něhož není umění uměním.

Rozumějte dobře: vina Böcklinova není v tom, že sestupuje proti vývojovému toku umění, že se cítí blízkým minulosti —

blížším než dnešku — ale že se *tarasí v minulosti*, že ji *hmolně* napodobí *formami a prostředky ji podstatně cizími*, prostředky neorganickými a nelogickými.

Znamenalo by nepochopiti myšlenku Meier-Graefovu, kdybychom ji interpretovali tak, že chce zakazovati umělci, aby nemiloval minulost, aby se ji neinspiroval, aby nesestupoval proti vývojovému proudu, aby necítil sílu a charakter některého minulého stadia vývojového zvláště intensivně a vroucně a neobrozoval se na něm a z něho. Velicí umělci — ať jmenuju za všechny Rodina — cítili intensivně kouzlo minulých vývojových stadií a sestupovali k nim proti dnešku, proti včerejšku, proti minulosti bližší a nedávné a sílili, vroucněli, bohatli, rostli, stávali se velkými takto, ale za jedné podmínky: že jim minulost nebyla cílem, nýbrž východiskem, že se do ní neuzavírali, nýbrž naopak: otevírali ji zítřku, vázali s ní zítřek přes dnešek a přes včerejšek *vlastním uměleckým činem*.¹ Nepopisovali minulost, inspirovali se jí: strávili ji, prožehli ji, přehodnotili ji *ve vlastní umělecký čin*.

A ten právě schází u Böcklina.

Rozbil dnešní konvenci obrazovou — a nepodal nic za ni, nic organického, nic uměleckého, nic jednotného.

Nejeden veliký umělec dneška miloval minulost jako Böcklin, ale láskou opravdu duchovou, intelektem uměleckým, logicky — a ne hmotně a efektně.

Nelogičnost, kompromisnost, polovičatost, jak správně ukazuje Meier-Graefe, jest zde vlastním hříchem Böcklinovým.

Chtěl-li Böcklin rozlomit obraz rámový, cítil-li jeho konvenci

1 - V knize essayi „Boje o zítřek“ vyšetřuju a řeším tajemství uměleckého rozvoje hlavně ve dvou úvahách: v „Uměleckém paradoxu“ a v „Násilníkovi snu“ a docházím k témuž resultátu jako Meier-Graefe v knize o Böcklinovi. Rozhodným kritériem uměleckého vývoje jest mně, aby „umělec minulost vázal s budoucností svým činem — přes dnešek, proti dnešku — přes včerejšek, proti včerejšku“ (str. 155) — tedy: aby minulost strávil, vykoupil, přehodnotil svým vlastním tvárným smyslem; důraz jest na vlastním tvůrčím činu. Stejně Meier-Graefe na str. 71: „Zde leží mez (mezi živým uměním a archaismem), kde vsáhnutí do minulosti neposvěcuje žádný vysoký účel přítomnosti, kde nedává staré a nové žádné jednoty, žádné harmonie, žádné tvorby.“

jako cosi nesnesitelného a protivného své nejvlastnější bytosti, *neměl v něm malovali*: měl se pak *obětovati* fresce, její tuhé kázni, její anonymitě, jejímu tvrdému jhu, pod něž se sepjal veliký a ušlechtilý Hans von Marées, který se vzdal dobrovolně myšlenky na všecko uznání a všecken úspěch a volil dobrovolně zneuznání a nedocenění, jež leží na něm dodnes jako nesňatá kletba — *kdežto Böcklin vychází svým pseudo-starým způsobem právě na lov za popularitou*: chce brutální, velikorysou dekorativností působiti právě na nejhrubší mysl, na nepřebírané obecenstvo.

Marées, hrdinný Marées zůstal ve stínu zákona, jemuž sloužil v oddané anonymitě, barbarský Böcklin jde k slávě a k popularitě u vzdělané i nevzdělané luzy, protože zákon v hrubé zvučnosti roztránil a rozmetával s hlukem v nejširších kruzích kolem sebe jeho trosky...

Jeho malířská metoda jest důsledně a promyšleně hrubá, brutální: jde mu o silný barevný účín, o zřetelnost, o hladkost, o ostré a plastické vyzdvižení; vlastní malířská jemnost a bohatství obětuje se hrubé zřetelnosti, hrubému obrysu figur; Böcklinovi jde právě o *nejširší efekt*, obrací se ne na oko kultivované, nýbrž na oko nejprimitivnější.

Jeho malířskou techniku, jeho malířské prostředky vystihuje Meier-Graefe třemi body (na str. 194):

nejprve barva připravená na nezničitelnost, sílu, lesk; po druhé kompozice směřující ke krajní zřetelnosti a k zpřizvučení jednotlivých mas; po třetí barevný kontrast více méně fyzikálně zdůvodněný.

Rozumí se pak samo sebou, že pro Böcklina nebylo problémů světelných ve vyšším a jemnějším smyslu slova, jak se o ně zajímal a jak se s nimi hrdinně bil současný francouzský impresionismus: tyto jemnosti vlastně a právě malířské byly mu „machou“... slovo, které podivnou ironií, dokonce ne náhodou, rozumí-li se mu správně, odpravuje naopak technický materialism Böcklinův.

Vlastní kritický čin Meier-Graefův jest v tom, že ukazuje, jak tyto prostředky Böcklinovy jsou vlastně *prostředky mosaikové* — ovšem užity bez zákona, který mosaiku zdůvodňuje a který z ní činí po případě jedinečné nádherné výtvarné mystérium: bez souznění prostoru, který jí dává vlastní uměleckou jednotu — užity na plátně a rámový obraz, jež musí nutně rozbíjet a roztráňovat v barbarskou fragmentárnost, v neuměleckou zvučnost. Zdůvodňuje se tak resultát předešlých rozborů: že Böcklin patří době *předmalířské*, době architekturné, a stojí mimo malířskou jednotu, mimo malířskou větev vývojovou.

Molekula malířská, již žila první skutečně umělecká díla Böcklinova, mizí později úplně a jest nakonec — v posledních populárních pracích Böcklinových — nahrazena čímsi novým, co s malířstvím souvisí jen vnějškově: *elementem divadelním*; z Böcklina stává se režisér, režisér plátnem a barvami, scenerií a figurami. Tento živel sblížuje Böcklina s moderním malířstvím *anglickým* a staví jej po bok jemu, předem umělcům z kruhu praerafaelického. Praerafaelisté byli stejně málo malíři jako Böcklin. Constablem, největším a nejčistším, nejryzejším malířem anglickým, čistě malířskou potenci bezprostředné instinktivnosti, vymírá podle Meiera-Graefe vůbec anglické malířství — nebo lépe: malířství v Anglii, neboť není charakteristického domácího rozvoje, uzavřeného a zceleného. Již v Turnerovi rozkládá se malířská tvárná síla (jejíž jádro má z většího Clauda Lorraina) elementy divadelními: „jeho fantastické jeskyně, jeho mythologické scény, jeho féerie, v nichž malované působí jako poletující tyl, ukazují plochu obrazovou proměněnou v divadlo.“ Po něm propadá anglické malířství úplně dekorativnosti, uměleckému průmyslu; klesá v úplnou služebnost architektury. Praerafaelisté a jiní současní malíři angličtí používají obrazové plochy k reprodukci jako Böcklin; styl jejich není vnitřně malířský, nýbrž divadelní, rostoucí z *gesta*; umění jejich jest v podstatě uměním režisérským, které vypracovává scenerii.

Malíř tak ubohý jako Walter Crane dovedl by komponovat jistě rozkošné balety a totéž platí o Burne-Jonesovi a Wattsovi, a co jest u nich nemožné na obraze, mohlo by, přeneseno geniálním strojníkem na jeviště, opravdu okouzlovati.

A téhož rázu jsou kvality populárního Böcklina: není malířem, jest režisérem. A Meier-Graefe vyslovuje možnost, ano i naději, že z těchto pseudomalířských živlů vyroste radikální přeměna divadla v jeviště dekorativních účínů. V Anglii, v Berlíně, ve Vídni pracuje se o ní mnoho a šťastně, a jsou zde již částečně pěkné výsledky, třebas větší část díla posud zbývala. Roste nové umění scénické rozšiřující nesmírně staré umění činoherní — nové umění divadelní, vedle něhož dnešní naše scéna s virtuositou herců a banálností kulis jest barbarstvím — umění, v němž bude vládnouti básník-režisér, který všechny literární a hmotné prvky, dnes roztržštěné, zbásní a zcelí v harmonii. Snad vyživá se vůbec, míní Meier-Graefe, pětistaletá malířská jednota a snad připravuje se nová jednota umělecká, z níž prožíváme první tápání, nová jednota, v níž bude snad moci mluvit umělec k davům a sdělovati se jim uměleckým zákonem.

Ale ať tak, ať onak: ani toto nové umění nebude státi mimo zákon — naopak: musí býti jeho naplněním. Proto stupněm k němu není a nemůže býti dílo Böcklinovo, dílo zvůle, které nemá nic společného se žádnou formou: Böcklin jest divadlo ve zlém, v špatném smyslu slova. „Divadlo v nejhorším smyslu jej přitahovalo a působí, že lidé jsou jím přitahováni. To není blud umění, který by se mohl státi v budoucnosti dobrodiním, nýbrž věčně zhoubný klam nekultury.“ (Str. 221.)

Divadlo Böcklinovo jest divadlo populární a Böcklin vychází na lov za drastickými efekty, které chytají nejširší masy; nehrává jako praerafaelisté melancholicky delikátní, stínovou hru minulých věků, hraje drastický naturalismus populárního rázu, „Sittendrama“, sentimentální efektnost; neučleňuje ani neartikuluje — jest hypnotisér, kterému jde o první prudký dojem, jímž zachvacuje a spoutává diváka: na jeho jevišti hraje

vlastně jen obraznost diváků, a on sám nevymýšlí mnohem více než titul dramatu.

Rozumí se pak lehce, že nerozuměl nikdy ani portrétu, ani čistě krajinomalbě a ovšem tím méně zátiší — neboť to všecko „nic neříká“, a jemu jde o hlučné efekty. Jeho krajiny jsou jen kulisami jeho figur a jeho vynalézavost nese se za novosti scény a vyčerpává se jí. Böcklin jest režisér, který z režijních ohledů dovede brutálně porušiti tón svých obrazů, kde na něj udeřil. *Naturalista, barbar*: tento refrén vrací se stále v knize Meier-Graefově. Proto tvoří také jen z bezprostředních životních podnětů a dílo jeho je vyčerpáno biografickou situací a jen jí vlastně srozumitelné a stravitelné: nepřepodstatňuje lidské ve vyšší uměleckou sféru, opisuje je, okresluje je pouze; nestrávená citovost a citlivost.

Takový jest tedy resultát analys a šetření Meier-Graefových: dílo Böcklinovo není malbou, nýbrž jen „ilustrací bez knihy, mosaikou bez stěny, divadlem bez jeviště“ — neuměleckou zvůli, uměleckou absurdností. „Nejvnitřnější proniknutí v jeho názor přivodí nutně popření vši estetiky. Držeti vědomě Böcklina znamená vzdáti se všeho umění“ (258).

Böcklin stojí mimo umění: postavil se sám mimo ně, vyňal se z jeho bytostného zákona, z jeho síly a logiky.

Jeho případ jest typický německý případ: „der Fall Böcklin ist der Fall Deutschland.“ Opakuje se v Německu neustále; jest to případ řady umělců, jichž počátečný umělecký rozvoj se zastavil a zvrhl.

Případ Böcklinův jest ku příkladu i případem *Thomovým*.

I Thoma býval malířem, umělcem, i Thoma tvořil a maloval; dosvědčuje to mnohý rozkošný obraz, neznámý a neoceněný dneškem. A zase: popularity a úspěchu dodělal se až pracemi svého uměleckého úpadku, pracemi nemalířskými, neuměleckými, archaickými, nemohoucně naivními, kde nedovede umění, a proto koketuje s národnostními předsudky, tváří se německy a staroněmecky, lidově a naivně — hraje divadlo a šilhá vlně po mase.

Jest tomu právě jako u nás: kdykoli umělec přestává tvořit a růst, vyvíjet se a umělecky pracovat, vzpomene si na národnost a začne ji hlasitě vykřikovat. A je zachráněn: lidé opíjejí se a rozčilují se jeho hlasem a jeho gesty a přehlížejí trhliny a díry v jeho práci, jeho neuměleckou prázdnotu, pustotu, banálnost. Zpívá k špatné malbě národní písničky nebo píše mezi kapitolami hloupého, prázdného románu frázovité novinové články, kde pomlouvá jiné z beznárodnosti a sám se zaklíná češtvím — a je zachráněn, alespoň pro trhový dnešek, který se může při nádherne domácí nemyslivosti protáhnout na desetiletí a desetiletí. . . Hnusný manévr a podlá komedie, ale vyplácí se u nás a vyplácela se, jak se zdá, alespoň donedávna i v Německu — vyplácí se všude tam, kde rozhoduje o uměleckých věcech hrubá luza, třeba s doktorskými a profesorskými tituly, hrubá luza, „která se mýlí po každé, ať chválí nebo haní“.

Zmýlila se také s Böcklinem dvakrát: po první, když jej odmítala, neboť neodmítala jej z vnitřních uměleckých důvodů, nýbrž z pohodlné lenosti a tuposti, z nejnižší obmezenosti zcela terre à terre. . . a jest proto podstatně spoluvinná bludem Böcklinovým: právě zcela ubohá a ničemná úroveň námitek proti němu zdviháných utvrzovala Böcklina a jeho stoupence, že mají pravdu, a měli ji také, ovšem *relativně*: proti *takovým* odpůrcům. Dobře podotýká Meier-Graefe, že mnohá estetická banálnost v knize Floerkově jest pošetilou odpovědí na otázku ještě pošetilější, na námitku docela tupou: nebylo by bývalo možno odpovídati tak pošetile, kdyby se byla netázala tak naprostá neumělecká nesoudnost a hloupost. A po druhé zmýlila se umělecká luza, když ze svého prvotního odporu přešla v entuziasmus, neboť byla to stará nemyslivost, která přešla nyní v tábor Böcklinův.

Případ Böcklinův jest případem Německa: případem Thomovým, případem Klingerovým, případem duchů ještě vyšších: případem Nietzscheovým a případem Wagnerovým. I těmito nejvyššími postavami německými, samými sloupy dnešního německého života duševního, jde trhlina anarchie, barbarství. . .

Ne beztrestně zrodili se v pokrytecké zemi, která vylhává zájem na umění, v zemi duchovní lhostejnosti a indiferentismu, která slouží bohu i čertu zároveň a již jest vpravdě všecko lhostejno vyjma nízkost nejhrubšího sobectví.

„Der Fall Böcklin ist der Fall Deutschland“: případ umění znásilněného vnějšími ohledy, porušeného ve své vlastní bytostné sféře, umění, jež jest obětí zvůle, umění vyňatého z vyšší zákonné jednoty.

Jsme v nekulturní zemi.

Všecko zůstává tu lži a klamem, nestráveno a nezceleno; všecko jest sešivanou náhodou, fragmentem, improvizací krátkého dechu; všecko nese v sobě otravu barbarství, která je podryvá a podryje; všecko jest neposvěceno a nevykoupeno kulturou ve vyšší harmonii.

„Der Fall Böcklin ist der Fall Deutschland.“

Takový je myšlenkový svět knihy Meier-Graefovy.

V nejdůležitějších bodech zaujal jsem k němu posici již výše, kde jsem načrtnul jeho genesi, vzrůst a organisaci.

Není pochyby, že Meier-Graefe má pravdu a pravdu nekonečně hlubší než pouhou pravdu písmennou: i kdyby nebylo ve všem všudy pravda, co soudí o Böcklinovi, kniha jeho by přesto zůstala krásným a celým literárním *činem*, kritickým a kulturním činem ve vlastní potenci slova: vidí hluboko do nebezpečí a bídy doby, cítí její rozkladný jed ohrožující samy kořeny umění a všeho vyššího duchového života.

V samé logice svojí nese záruku pravdy: jest v její síle, v jejím pronikavém ohni, v její pružné, útočné, křepké plnosti, v jejím bohatém žáru. Jest to kniha skutečného idealisty, který nemá idealismus na jazyku: jeho idealismus jest právě diskretní hodnoty, jest samým dechem a obsahem jeho knihy. Proto dá se tak lehce pomlouvat: její idealismus není vývěsním štítem nad krámem, její idealismus není strážěn podle žádné čítanky a vůbec

podle žádné vlastenecké šablony. Nedá se vůbec soudně a notářsky prokázat: musí se cítit, musí se jím myslit. Jest to od Nietzscheových „Nečasových úvah“ snad nejhlubší a nejopravdovější výkřik z tísně a bídě doby: nejsilnější protest proti kompaktní majoritě a jejímu barbarství. Poznává ji ranami, které se tak brzy nezjizví; demaskuje sám její podlý mechanismus, lenivou setrvačnost nemyslivosti.

Co říká meritorně o Böcklinovi, není snad ani tak nové, jak se zdá dnes širší publicistice v Německu. Většina západní kritiky umělecké, vychované čistým malířstvím a jeho kultem, cítila před Böcklinem trapnou nejistotu a podezírala jej vždy jako ne celou hodnotu, barbarský zlomek. Abych uvedl jedno svědectví za všechny: mladý holandský malíř *Jan Veth* říká ve své delikátní knize¹, spíše se předené z nejtímnějších vztahů a lásek uměleckých, než psané, v podstatě totéž, co Meier-Graefe, třeba formou zdrželivější: Böcklin jest mu spíše silákem, který vystupuje operně s bubny a pozouny, než opravdu silným a celým, harmonickým umělcem; chybělo mu příliš malířství, než aby mohl ztělesnit svůj citový a fantastický svět; vyrazil v německém malířství na půdě nepřipravené jako nestvůrná rostlina; vlastní umění jest tu nahraženo intencionismem; slovem: cosi necelého, problematického, barbarského.

„Kdyby se mohlo pověsiti vedle ‚Niv blaženců‘ dílo takového pur peintre jako Monticelli, stala by se člověku pestrost obrazu Böcklinova brzy nesnesitelnou; a chtěli-li byste srovnávat Švýcarsa co do fantastické výzdoby s Gustavem Moreau, podivili byste se, jak nebroušené jsou jeho rekvizity. Kdybyste vynesli Rossettiho, jeho nekonečně prohloubený smysl krásy by nás zasáhl; myslíte-li při démonickém barokním pathosu Böcklinově na Williama

1 - Jan Veth: Streifzüge eines holländischen Malers in Deutschland (Berlin 1904); článek Arnold Böcklin. Tamtéž jest citován výrok kteréhosi belgického umělce na velké berlínské výstavě Böcklinově: „Mluví mně stále o vysoké poesii, já vidím však jen špatnou malbu.“ [Viz zde str. 100.] Ve Francii, pokud vím, upozornil passim na malířskou surovost Böcklinovu Roger Marx.

Blakea, uvědomíte si teprve jak náleží jeho obecný nedostatek obsahový. A kdyby byl pověšen jako pendant k ‚Ostrovu mrtvých‘ prostě krásný Turner, byli bychom v nebezpečí pokládati slavný obraz Böcklinův za barvotisk.“

Příkrý soud Meier-Graefův o Böcklinovi není tedy absolutní novum a není jeho osobní specifikum: naopak jest to soud *tradiční*, soud celé ryzí západní malířské tradice. Meier-Graefe, který žil v klasické zemi této tradice, ve Francii, a dal se prostoupiti jako žádný posud Němec její čistě malířskou kulturou, vyvršenou v hnutí impresionistickém, jest tu ve vyšším slova smyslu jen mluvčím této tradice.

Ale vlastním jeho činem jest kulturní diagnostika: jak vysledoval případ Böcklinův jako případ typicky německý, symbolicky německý; jak nalezl v něm samu staletou nekulturní nemoc německou — zorganizované bludy vlastní německému estetickému duchu a dědící se v nejrůznějším složení pochybeným vývojem od Lessinga až do Wagnera — problematičnost, ohrožující všecko německé malířství od Dürera do Schwinda, Thomy a Klingera.

A víc: není zasažen pouze duch německý, jest zasažen širě duch celého dneška: jeho indiferentism, jeho lhostejnictví ve věcech uměleckých, jeho diletantism, který vlastní poznání věcné a odborné v nejlepším smyslu slova nahraňuje literární analogií, parafrází; jeho osobnostní theorie, „toto pa-náboženství naší doby, které v umění způsobilo hotové zpuštění“ a vede přímo k anarchii, k neumělecké a nekulturní zvůli ničící všechen umělecký zákon a zabíjející samo umění.

Odvaha a hodnota knihy Meier-Graefovy jest v tom, že ukazuje, jak problém umění a kultury nedá se mysliti a domysliiti bez problému *tradice*, bez problému vnitřní čistoty, kázně. Učí cítiti a cítiti *vnitřní* zákon vlastní každému umění; učí, že přestupovati jej, znamená roztříštit se; umění musí býti dílem čistých smyslů, čisté duše, vnitřních harmonií neznásilňovaných žádnou vnější tendencí.

Snad vlastní malířskou krásu, ono ryze a čistě malířské, o němž jsem mluvil tolikrát v této studii, pojal příliš úzce; snad odkrojuje příliš tvrdošjně i mnohou asociaci básnickou nebo hudební, symbolickou, citovou, která se navazuje k vlastní tvárné kráse, srůstá s ní, doplňuje a obohacuje ji — to všecko jest možno, ano pravděpodobno. Meier-Graefe, jak jsem pověděl, jest vychován na francouzském impresionismu, který jest malířstvím nejmalířštějším, nejexklusivnějším, a snad pod jeho vlivem obmezuje příliš sféru umění malířského na vlastní horký rukopis a prvopis, první bezprostřední útok zraku i ruky. Zapomíná snad poněkud, že dnes i ve Francii vystupuje nové hnutí, které bere v rozpočet vedle zraku i lyrism, intimnost, cit a srdce a vede si syntetičtěji než impresionism — to všecko i jiné jest snad pravda, a přesto nemění to ani joty na konečné hodnotě a pevnosti vývodů Meier-Graefových.

Umělecký rozvoj děje se asi tak, že umění občas vystupuje z vlastní sféry, aby se obohatilo o nové, obsahové, životní elementy, které pak umělecky zpracovává — ale na tomto uměleckém strávení a zpracování leží důraz: *o ně právě běží*. Umění se musí do své vlastní sféry vrátiti, nebo lépe: nesmí ji ani opustiti: rozvoj děje se u něho *planetárně*, z vlastního hutného jádra a kolem něho. Umění jest svět, jeho zákonný organismus: to připomíná důrazně kniha Meier-Graefova, a nesmírná tato zásluha nebude od ní odňata.

Akcentuje vlastní tvůrčí uměleckou sféru a tou jest ve všem umění *tvárná síla*. Odsuzuje i pouhou pili a vytrvalost, kvality neumělecké, napodobení objektu a otročení jemu — i fantastickou zvůli, osobní a osobnostní rozmar, anarchistický amorfism. Umění jest naplněním zákona, věčně novým a charakterným naplňováním věčného zákona krásy: úpadkové doby jsou ty, které souvislost s ním ztratily, a úpadkem jest akademická šablona právě jako beztvářá silácká anarchie. Z oné vysvobodil Německo Böcklin, do této je zavlekl: a odtud soud a odsouzení Meier-Graefovo.

Za tuto vysokou lekcí nemůže mu býti nikdy dosti vděčen dnešek, neboť potřeboval-li jí kdo, jest to on: nikdy nebyla místnější. Nikdy nebylo méně smyslu pro vlastní ryzí umění, nikdy nebylo méně schopnosti rozlišiti vlastní umělecký čin a vlastní umělecké dílo od hrubého padělku, nikdy nebyla zaplavena doba tolika a tak hrubými surogáty uměleckými jako dnes.

Kniha Meier-Graefova vyzdvihuje se všim důrazem vlastní umělecký tvůrčí čin, tedy *vlastní duchovní element uměleckého rozvoje*: „čin rozmnožující říši umění“, abych užil svého starého slova, — a pobíjí všechen diletantism, všecko umělecké zpátečnictví, všechen archaism, maskující se národně nebo jakkoli jinak. To jest mu právem samým zločinem na umění, krádeží — krádeží času, vývojových možností, krádeží na budoucích generacích, podvodem na nich páchaným, dodávám já za sebe.

„Kdyby žily nejelementárnější zákony estetiky — a ani ne estetiky, nýbrž jen zdravého lidského rozumu — jen zpola ještě v mase, posuzovala by takoveto řemeslníky archaismu stejně jako v jiných oborech lidí, kteří dělají všecko jiné s větší horlivostí, jenom ne účelné a přirozené. Pak platil by nahý archaism v malířství ne za koketní uměleckou formuli, nýbrž za hrubý nedostatek, a všechny řeči národního, náboženského nebo jinakého zabarvení ukázaly by se již z daleka čirým nesmyslem.“

Není země, kde by měla býti tato slova pozorněji slyšena a kde by mělo býti o nich více přemýšleno, než jsou Čechy, neboť nikde nekoketuje se více a drzeji s uměleckým archaismem, nikde neruší se umělecký rozvoj svévolněji, nikde nezalézají lidé raději do děr minulosti a netarasí se v nich s větší radostí než u nás.

Jak jsem řekl již výše: jakmile u nás umělec nebo spisovatel ztrnul, jakmile se přestal umělecky vyvíjet, jakmile vyschly jeho tvůrčí možnosti, jakmile umělecky upadá a klesá, jakmile ostatní umělecký rozvoj šel již přes něho, jakmile nestačí uměleckému rozvoji dobovému a světovému — hned je tu s národností, s češtvím, a deklamacemi o něm chce maskovati svoji rozvojovou nemohoucnost, okrášliti a zabílití svoji stagnaci. Ihned archaisuje,

obrací se do minulosti bližší nebo vzdálenější — ovšem ne, aby ji vytěžil pro budoucnost a zhodnotil svým činem pro ni — nýbrž aby se v ní pohrbil a zahradil před útoky hlubší kritiky.

Národnost není nic mimo umění a vedle umění: má-li míti vůbec smysl a nebýti banální fráží, musí býti jen jiným jménem pro umělecký čin a tvůrčí rozvoj.

Kniha Meier-Graefova jest namířena proti národnostně-mystické estetice velmi kalné provenience — nebo lépe: proti mystifikacím národnostní estetiky — proti kalné estetice, která svařuje ve velmi nečistý nápoj umění, náboženství a národnost a řadí — v zemi Goethově — na nejpopulárnějších katedrách. Ve jméno německví, německé naivnosti, srdečnosti, poctivosti a jiných více méně imaginárních ctností drží ochrannou ruku nad lidmi, jako jest Thoma, nad lidmi *malířského neumění a umělecké stagnace*. Proti této opravdu tmářské estetice dovolává se Meier-Graefe krásného, světlého a zdravého ducha Goethova, ducha kázně, řádu a harmonie a jeho snů o příští kultury německé: ducha hrdinně logického vývoje.

Platí-li vývody Meier-Graefovy pro Německo, platí dvakrát a třikrát pro nás: ano, kdybych byl fanatikem lineárního pokroku, řekl bych, že Meier-Graefe útočí leckde na vývojová stadia, jichž jsme posud ani nedostoupili.

Nikde není v uměleckých věcech tolik tmy jako u nás. Nikde není umění *samo o sobě a samo pro sebe*, čisté a ryzí umění, tak málo pěstováno, chápáno a citěno jako zde, nikde není tak znásilňováno vnější tendencí, jednou hesly vlasteneckými, po druhé rozumářsky-moralistickým tlachem. Kolik máte ku př. u nás čisté lyriky? Čisté poesie? Čistého literárního a beletristického umění? Největší většina jest zakuklená rétorika, zakuklená politika, zakuklený traktát — cosi sešíváného, fragmentárního a žalostně, strakatě vnějšího. Literatura jest maskou, zpod níž se koketuje s každou slabostí dne a chvíle, ulice a davu, katedry i žurnálu...

Nikde není také horšího uměleckého lhostejnictví než zde.

Všecko se očenichává, o všem se tlachá, všim se všichni nadchnou... na den, aby zítra běželi k pravému opaku a nadchli se jím a tlachali obdobné fráze o něm. Neboť ničemu se vpravdě nerozumí; k ničemu není pevného prožitého vztahu a poměru. Všecko leží na povrchu, nestráveno; všecko fragment a papír: ne život a jeho celost, plnost, bezprostřednost, tradice... bezpečnost hlubokých spolehlivých instinktů.

Nikde vkusu a jeho charakternosti, jeho čistoty, jeho výlučnosti: nejhorší plebejská promiskuita.

A celá naše umělecká kultura cosi nanejvýš problematického: děravý papírový hadroš, celý vždycky jen kolem děr...

„Der Fall Böcklin“ jest více než „der Fall Deutschland“: jest i „der Fall Böhmen“.

Edvard Munch a tak zv. česká kritika — „Posmrtná spravedlnost“ a její režiséři — † Rudolf Alt — Dva německé knihkupecké katalogy

Výstava díla Munchova má vedle svých kladných zásluh — zásluh charakterně umělecké síly a potence — ještě zásluhu vedlejší a čistě místní, která by mohla býti lehce přehlédnuta a na niž chei zde proto několika slovy upozornit: *demaskovala* tu ubohou věc, která se nazývá oficiální českou kritikou, tu věc, která se skrývá za tímto titulem, tu zoufale malou a bědnou věc...

Není to maličkost, uváží-li se, že jde o takové herce, jako je na př. p. K. B. Mádl, kteří nemají mnohem víc než právě svoji t. zv. „pokrokovou“ masku a přidržují si ji zoufale na tváři a nedají si ji tak lehce strhnout — *nemohou* si ji dáti ani strhnout: ztratili by tím své všechno. Musil přijít takový náraz, jakým byl právě Munch, aby spadla. Musila přijít taková síla, aby vymrškala z takových zjevů všechno naučenou obratnost a chytrost, všechen akomodační a aklimatisační talent, všechny parazitní činnosti, jimiž se dovedly uchytit a rozbujet po každé ještě i na velmi čistých a velmi těžce přístupných skalách a zdech. Bylo třeba velmi silného a neústupného útoku, aby odpadlo s tohoto člověka chytráctví, přízrůsobilá „pokrokovost“ a benevolentní lhůstevnost, kterými dá se tak lehce klamat u nás a jež se berou u nás tak lehce za kritický intelekt, a aby vyplulo z posledního prázdna to něco, čemu se musí říci — z nedostatku slovníkového — charakter (*cum grano salis*)!

Budíž mně dobře rozuměno: nezatrácuji kritika, který se postavil proti Munchovi, jen proto, že se postavil proti němu. Naopak: kritik *má svaté právo*, vztýčiti se proti zjevu nesympatickému a protilehlému, opřít se mu zcela a naprosto, býti subjektivním do krajnosti, individualistou na nůž! Ano — ale za jednou podmínkou: že stojí charakter proti charakteru, intelekt proti intelektu, skála proti skále! Že potence charakterná a myslivá — ne-li tvořivá — jest přibližně stejná: rozhodná, výrazná, intenzivní, vykryštalizovaná. Nůž proti noži, skála proti skále — ano: ale ne kaše proti skále. Pak není divadla ubožejšího nad toto!

Ozřejmím příkladem, co myslím.

Když roku 1887 uváděli do Berlína Ibsenovy „Příšery“, postavil se velmi rozhodně proti nim starý Fontane. Četl jsem nedávno tuto kritiku — a smekl před starým Fontanem v duchu klobouk — smekl jsem klobouk, třeba jsem s ním nesusouhlasil. Neboť zde mluví celý muž a celý duch z protivného pólu, *protinožec*, — a proto jest jeho kritika tak cenná. Tento člověk promyslel a procítil tytéž látky jako Ibsen, ale jinou metodou, jiným stylem, jiným duchem. Jako Ibsen obeplul zemí, ale opačným směrem a na jiné lodi. Jest před Ibsenem chladným a střízlivým

— ale *tato* střízlivost jest *silou* oka, kritickým pohledem na distanc. Střízlivost našich kritiků jest cosi právě opačného: slabost ... poslední útočiště lhůstevnosti, chlad obraznosti, mdlota intelektu.

Je-li střízlivým pan Harlas, jest to jen přirozená neschopnost myšlení a intelektu. Je-li střízlivým p. Mádl, jest to jen nedostatek sensitivnosti a kritické intuice. Kdybychom nebyli neuměleckou Boiotii a byli zemí opravdu kulturní, přešli by nám již dávno tyto rozdíly v krev a byly by tak samozřejmy jako barva nebe nebo vody...

Vedle ubohosti oficiální „kritiky“ jest tím radostnější zaznamenati několik studií naší mladé kritiky, jež vynesla nám výstava Munchova v Praze a které jsou známkou, že země tato nepropadla ještě úplně Kalibanům.

Jest to článek p. *Jiránkův* v „Nové české revui“ a studie p. *Martenova*, vydaná knižně — žel s příliš obmezenou publicitou.

Článek p. *Jiránkův* má kouzlo osobního poměru k autorovi, kouzlo prožitého a procítěného vztahu, události skoro intimní a dramatické — vzácné koření, bez něhož není kritiky v pravém a vlastním smyslu slova. Studie p. *Martenova* jest nepopíratelně dílem kritické inteligence, která vidí hluboko a hodnotí všechno se stálým zřetelem k základním problémům umělecké tvorby. Jest to práce silného dechu, která hledá smysl osobností tak vášnivých jako Munch pro vývojový umělecký rytmus a cítí i cť jejich osudnou dramatičnost.

Celkem: dvojí zisk a dvojí naděje v tom zoufalém bankrotě české výtvarné kritiky, který se s tak roztlomilou nestoudností projevil v případě Munchově.

Akt toho podivného dramatu, jemuž říkají naivní entusiasté a filosofové „*posmrtná Spravedlnost*“, odehrál se v poslední době ve Francii na malíři zemřelém r. 1892 v úplném skoro zapomenutí: na *Constantinovi Guysovi*.

V galerii Barbazangesově uspořádali nedávno výstavu jeho děl, jeho tuše a akvarely prodávají se za vysoké ceny a amatéři derou se o ně, revue uveřejňují jeho listy a studie o něm a známý výborný kritik *Gustav Geffroy* vytiskl o něm nedávno dokonce znamenitou knihu, doloženou charakteristickými reprodukcemi: člověk včera ještě známý jen opravdovým milovníkům a znatelům umění jest dnes skoro módním artiklem a předmětem spekulace výtvarné bursy.

O uměleckém charakteru a hodnotě díla Guysova nechci se zde šířit: koho věc zajímá a kdo stojí o poučení, nalezne si je v krásné studii *Baudelairově*. Tam charakterisoval veliký básník, který byl také sensitivním kritikem a krásnou estetikou inteligencí, svým dokonalým uměním umění Guysovo. Zde stačí říci, že *Guys* byl předchůdcem impresionistů, předchůdcem moderních nervových malířů a kreslířů velkoměstské perverse: talent bolestný a ostrý, který byl lákán vši elegancí a vši korumpovaností současné Paříže, jež zvláště za Napoleona III. byla cosi jako evropským harémem plným dusných vůní. Zvláštní nervové fluidum, podivná umělá vůně chvěje se nad pracemi Guysovými, které chvatně, obyčejně v malém formátě, píší tu sensitivní, tu ironický rukopis svojí doby a svého světa — světa rozkoše a neřesti, smutku a smyslnosti.

A práce takového umělce byly prodávány ještě před dvěma třemi roky po 4 až

10 francích! Vypravuje se, že velikou část prací, snad čtvrtinu, které tvořily nedávno výstavu Barbazangskou, koupil kterýsi dřevorytec, znamenitý sběratel jemného vkusu, za celých deset franků! Dnes má cenu snad pětistynásobnou! Neboť zábavná hra, která se tentokrát hraje s Guysem a již říkají dobromyslní libomudrci „posmrtná spravedlnost“, jest v jádře velmi starou a velmi sprostou komedii, která byla nesčíslněkrát již sehrána s díly jiných velikých mistrů, již žili a zemřeli v chudobě, aby se stali po smrti předmětem bursovní spekulace a obrazové ažiotáže. Opakuje se tu stará hra, která byla sehrána kdysi se jmény a s díly Ingresovými, Delacroixovými, Daumierovými — a všech snad impresionistů: Durand-Ruel byl prý za desetiletí dvakrát až třikrát jich kupcem a prodávacem a vždy se ziskem tak asi 150 nebo 200 procentovým.

Rozumí se pak samo sebou, že malíř moderního světa a moderního rafinovaného luxu bydlil v studené mansardě a žil vůbec životem proletářským.

A nyní, dvanáct roků po smrti, „posmrtná spravedlnost“ — ve službách umělecké bursy! Jaké špinavé kulisy má tato féerie a jaké nečisté režiséry!

„Posmrtná spravedlnost?“ Nemělo by se snad spíše říkat jazykem Pigasovým: hrubý a sprostý vtíp osudu?

V březnu ztratila vídeňská „Secese“ svého čestného předsedu: *Rudolf Alt* zemřel ve věku třidevadesáti let.

Alt nebyl ani hluboký duch, ani veliký a vášnivý tvůrce, nýbrž poctivý sympatický umělec, který znal meze svého talentu a ctěl je tím, že jich nepřekračoval. Byl to člověk tradice, ale dobré místní tradice, kterou ve směru svého charakteru a temperamentu obrodil. Svému umění naučil se u svého otce, trochu příliš piplavého a čistotného malíře vídeňského. Zásluhou jeho bylo, že byl skutečně čistým malířským temperamentem a že proto byl podceňován v době sentimentální malířské novelistiky, která řádila ve Vídni vlastně donedávna. Maloval rád v malém formátě krajiny a architektury, a jeho malířský způsob nezměnil se skoro po celou dlouhou jeho dráhu: vidí motivy trochu koketně a trochu mělce sází je do prostoru, dělí světlo a stín, vyvažuje masy. Na nejlepších věcech leží jakýsi teplý dech, jakási lyrika oka. „Secese“, zvolivši jej svým čestným předsedou, poklonila se jeho poctivému uměleckému životu, v němž nedělal koncesí a byl si věrným v dobách i nedobých.

V obrazech poslední stařecké doby přiblížil se impresionismu; jsou někdy nervnější jeho starších prací.

Videňští kritikové vykládali to nejistotou ruky, kterou prý se stávalo vedení jeho štětce neklidným a chvějivým, a navazovali na to více méně filosofické úvahy o souvislosti mezi úpadkem a moderním malířstvím — filosofie opravdu kalibanská.

Bylo by žertovné, aby se pokusili pánové touto metodou vyložit, proč našemu citění jsou nejbližší právě poslední díla Rembrandtova nebo Halsova nebo Pousinova.

Pochopili by snad, že tam, kde nastává snad u obyčejného člověka marasmus, může u umělce býti nejvyšší a poslední dovršení uzrání: očista zraku nebo srdce již skoro duchová.

Dva německé nakladatelské katalogy leží přede mnou a bouří cit, před nímž domníval jsem se býti v životě zcela bezpečným: závist. Listuju v nich a závidím Němcům: závidím jim proto, že vidím, jak se tu zachycují první zárodky *literární a knižní kultury* — čehosi, co je nám posud tak cizí jako naší půdě palma datlová.

Jeden z nich jest katalog nakladatelství *Langenova* v Mnichově, jímž podává p. Langen účet ze své činnosti za první desetiletí, od r. 1894—1904. Nemyslím, že jest všecko zlato, co vydal p. Langen: mnohé se jen třeptá, ale nesvíti a nehřeje. Vedle děl Hamsunových setkáš se v katalogu i s Beyerleinem, vedle Anatola France uzříš i Marcela Prévosta. Ale nechci psáti o literární nebo umělecké hodnotě knih p. Langenových: na co chci zde upozornit, jest onen jiskřivý vzduch, který tryská z jeho originální knížky.

Řada spisovatelů napsala si stručné autobiografie, kapitoly životopisné: jak jiskřivě, s jakým charmem většinou, jak prostě a diskretně většinou! Člověk bojí se měřit a srovnávat: jak triviálně, jak nevkusně vedla by si v analogické situaci většina spisovatelstva našeho. Tyto autobiografické črty jsou doprovázeny karikaturami O. Gulbranssonovými a Th. Th. Heinovými — odvážnými, smělymi, ale nikde ne sprostými. U nás, kde nedovedou — a zvláště mladší — rozumět satíře a karikatuře jinak než jako zámince k surovým sprostotám a neurvalým nízkostem, jest knížka tato jako poselstvím z jiného světa, lehkého, radostnějšího a kulturnějšího než svět našeho literárního podskaláctví a hospodského cechaření.

Ještě mileji dojmá druhý katalog, *Diederichsova* nakladatelství v Jeně. Je z něho patrna opravdová snaha o literární a výtvarnou kulturu. Největší většina knih vydaných nákladem tímto jest skutečným kulturním ziskem svým čtenářům. Vedle moderní literatury estetické a essayistické a krásné literatury — domácí i cizí — vydává toto nakladatelství i knihy řeckých filosofů, středověkých mystiků a theosofů a renesančních myslitelů; nové otisky starých klasických knih německých z romantické doby stojí vedle překladů Tolstého a Gorkého a Jacobsena. Z doslovu nakladatelova jest patrna, že pracuje vědomě a s plánem na obrodě moderní kultury německé a že správně cítí, kde jsou úhlavní její nepřátelé: že jest to ztrnulý církevní život a neživotná pedantická věda, kramářství systematické pedagogiky a speciálního odbornictví, které, ztrativši souvislost s celkem životním, zabíjí všude iniciativnost a radost.

Nakladatelství Diederichsovo jest také z těch řídkých podniků, které věnují péči knize jako *výtvarnému dílu*. Vypravuje knihy s vkusem a s patrnou uměleckou snahou; snad vkus ten není posud zcela bezpečný — jsem první, kdo to přizná — ale umělecká snaha projevuje se všude a činí milými i pokusy selhavší nebo ne zcela uzrálé.

Ale: kde jest jí u nás?

Kde naleznete nakladatele, který by cítil a myslil jako tento Diederichs, který by byl schopen ne napsati — ale jen pročitati — to, co napsal tento člověk v závěrečné kapitole svého katalogu, která nese významně titul „ke kultuře knižné“.

A cítíte: ano, to zde jest *kupec* — kupec v krásném a heroickém smyslu slova, jak rozuměl mu Ruskin nebo William Morris, když napsal toto jméno na štít svého obchodu, který se stal brzy kulturnější institucí než v jiných zemích akademie.

Ano, kupec — naši nakladatelé jsou vedle něho jen — kramkáři a hokynáři.

† *Constantin Meunier čili talent poctivosti — Posthuma Oscara Wilda: „De profundis“ — Projev pí Vikové-Kunětické čili: „ideje“ a „zaslána“ v Čechách, a exkurs o „temp’mentu“*

V Bruselu zemřel 4. dubna [1905] velký epik práce, epik bronzem a hlinou, Constantin Meunier, stár bezmála čtyřasedmdesát let.

„Volné směry“ poklonily se životu a dílu Meunierovu zvláštním sešitem loňského ročníku, kde si hledající nalezne také obšírnou kritickou studii G. Treuovu (jednoho z prvních propagátorů mistrova umění slovem i činem), oceňující plně význam jeho umění.

Proto radím sem jen stručnou glossu přehlížející sumárně smysl a výtěžek celého života tohoto prostého, poctivého a jemného ducha, jenž potvrzuje po tolika jiných a jiných krásných tvůrcích pravdu, která jest sám základ vši vnitřní kultury — pravdu o *neodlučitelnosti síly od jemnosti*, pravdu, která v první řadě u nás jest nechápána a necitěna.

Meunier neměl plastického genia Rodinova: jeho vlastní tvárná síla tvůrčí byla menší, daleko menší. Rodin stojí ovšem mimo dosah každého srovnávání s *dnešními* plastiky: genius jeho jest jakousi kosmickou silou a zůstává kosmickou silou i pod úžasnou kulturou intelektu a techniky. Meunier jest vedle něho cosi chudě organizovaného: kde tvárná potence Rodinova tryská sopečnou silou a větví se paprskovitě nejrůznějšími směry, teče Meunierova tvůrčí síla tenkým pramenem, jeho jedinou nití.

Ale *vnitřní* svojí hodnotou, *noblesou své celosti a poctivosti* obtočí tento umělec i vedle Rodina, on, skromný, trochu monotonní epik vedle rozpoutaného dramatika a symfonika zpívajícího krásu a hrůzu, horečku a křeč života a umírání. Ve vnitřním světě, ve světě kultury duševní jest králem: neboť tento člověk byl vždycky umělcem, který tvořil jen z vnitřní nutnosti, oddán zákonům svého nitra, naslouchaje jim a ctě jejich mysterium. Není *vnitřní trhliny* v jeho díle: není falše, není koketnosti, není znásilnění se v surovost, není rozbití se v malichernost a titěrnost. *Čistý člověk* tvořil tyto věci, cítíte nad jeho díly: čistý člověk, který nemá snad velikou říši, ale jenž je skutečným králem na svém pruhu země, jenž stojí pevnými nohama na svojí půdě.

A jak velká nebezpečí hrozila mu při jeho sujetech! Jaké svody, kterým by jistě neodolal duch menší charakternosti, talent menší poctivosti!

Jak lehce mohl upadnouti buď do surové frázovitosti a vnější theatrálnosti nebo do pestrého, křiklavého, malicherného a neposvěceného geniařství nebo do larmoyantní malosti a sentimentální titěrnosti nebo do programového pointování a tendenčního podškrtování!

Ale zachoval se čistým od vši této vnějškové neumělecké neřesti.

V tom jest jeho čest a síla.

Cítil *velce*, tvořil *typicky*, osvobozoval v sobě všecko i poutal všecko zároveň v *rytmus*: jeho jazyk hovoří z jeho díla zároveň plně i cudně, silně i jemně a posvěcuje je. Proto jest umělec.

Jeho dílo jest krásnou rovnicí charakteru a osudu — odtud jeho čistý, celý dojem. Noblesa poctivosti a její harmonie zní z něho zpěvně.

Byl to člověk vnitřní umělecké kultury: cítil a ctil zákon a jeho mysterium, které jest mysteriem rytmu. Miloval antiku, miloval všecko veliké staré umění, a ono se mu odvděčilo: naučilo jej tajemství, jakým se vidí i dnešek velce a typicky, posvěceně a vykoupeně. Nekoketoval s dobou: cosi velikého a čistého, co přelétá a přeznívá dobu, cosi velikého a přísného se tu spíše chrání a tají, než odhaluje a vykřikuje.

A stejná harmonie byla mezi jeho dílem a jeho životem.

Byl sám dělníkem a žil dlouho, donedávna skoro, malým a utištěným životem práce, jakým žil kdysi také Rodin, jaký znal donedávna Carrière, jakým prošel Puvis de Chavannes a mnozí jiní a právě nejlepší výtvarní tvůrcové. Všichni tito lidé, kteří vyvolávají vzpomínku na veliké umělce mrtvých dob, ať časné renesančních, ať středověkých, žili i jejich životem: životem epicky lidovým a legendárně prostým a velkým, životem Giottovým a Donatellovým.

Byl to život člověka, který miluje hmotu jako mysterium, jedno z největších mysterií, které se ukrylo pod toto jméno a pod tento jev. Neboť není ničím jiným než látkou našich snů, a jste-li náhodou výtvarníky, víc než látkou: samou jich inspirátorkou.

Ne „zajímavá“, jak zní vulgární klišé, nýbrž prostě krásná a prostě veliká — krásná *jinou* krásou a veliká *jinou* velikostí než všechny skoro předchozí knihy tohoto autora — jest *Wildova* Posthuma, která vyšla nedávno úplněji v německém překladě a oklestěna v anglickém originále pod názvem *De profundis*.

Jest to fragmentární konfese, hovor s vlastním srdcem zlomeným a popleněným, napsaný v žaláři readingském, když vězeň uklidil svoji celu a vydrhl svoje nádobí, a doprovobený v německém vydání čtyřmi listy psanými odtamtud přáteli Robertu Rossovi, jež ustanovil Wilde vykonavatelem své literární pozůstalosti.

Touto knihou postavil se Wilde mezi zcela velké a zcela čisté. Co bylo povrchního, koketního a časného v jeho předešlých dílech — a na co se právě chytil literární dandysmus a z čeho právě žila literární móda — odpadlo v této hluboké a strašně krásné básni prózou a zbylo, co bylo vždy vlastním jádrem této podivné i podivuhodné lidské bytosti: veliký Intelekt, vzácná duše, úžasně bohatá a jemná obraznost srdce vpravdě básnického a v mnohém směru jedinečného a zázračně krásného.

V této knize zúčtoval Wilde celý svůj život a víc: domyslnil, docítil a dobánil jej takovým smyslem pro zákonnou rytmickou čistotu linie a myšlenky, že není tomu mnoho příkladů v celých dějinách lidského rodu.

Tato báseň Wildova jest z těch, které ctí a cítí *lotožnost osudu a charakteru* — a to jsou právě největší básnická díla všech věků a dob.

Strašnou, hrdinně klidnou vůlí a silou k pravdě jest inspirována tato kniha: slovo *skutečnost* vrací se tu často a po každé vysloveno celou očištěnou duší.

„Vpravdě, Robbie, život v žaláři dá ti viděti lidi a věci, jak ve *skutečnosti* jsou. Proto mění člověka v kámen. Lidé venku ve světě nechávají se klamat ilusemi

života, který se stále pohybuje. Točí se dokola se životem a jsou spoluvinní jeho *neskutečností*. My, kteří jsme bez hnutí, jsme vidoucí a vědoucí.“

A jinde:

„Píedestal může být čímsi velmi *neskutečným*; pranýř jest strašná *skutečnost*.“

Wildův smysl pro logiku životní úžasně zesílil a zjemnil se: jest zákonně čistý, vidí a soudí velikým ohnivým pohledem.

Radili mu, aby zavřel před skutečností oči, aby snažil se zapomenout strašného osudu, který jej potkal. Ale on hrdinně cítí a vyslovuje, že by to bylo rovno sebevraždě: že může vyrůst jen, když si svůj osud neustále bude zpřítomňovati, když mu pohledně plně v tvář, když jej prostě a oddaně přijme, když si jej zamiluje. Cítí hluboce, že není ničím vnějším a náhodným, nýbrž samým jeho charakterem, přeloženým jen do jiného jazyka a vysloveným jen jiným jazykem a v jiném kontextu.

Cítí svoji vinu stejně poctivě a hrdinně, jako cítí a ctí svoji velikost hrdě a bez každé malicherné ješitnosti: cítí svoji vinu, *protože* ctí svoji velikost, možnost a slib nového růstu, záruku „Vity nuovy“, jak říká s drahým sobě Dantem.

Wilde cítí a vyslovuje, že, třebaž obžaloba na něho vznesená byla v mnohém a v mnohém falešná, lstivá, zákeřná, byl přece vinen a padl svojí vinou.

„Sám sebe jsem zničil. Nikdo, budiž vysoký nebo nízký, nemůže být zničen ničí rukou než svojí vlastní. K tomuto vyznání jsem ochoten. Pokouším se vyznati je, třebaž se toho ode mne v přítomnosti nenadáli... Čím strašným mně i svět ublížil, daleko strašnější spáchal jsem na sobě sám... Unavil jsem se kráčet po výšinách — tu sestoupil jsem dobrovolně do nížin a slídl jsem po nových dráždidlech... Ztratil jsem vládu nad sebou. Nebyl jsem již kormidelník své duše a nevěděl jsem o tom.“

Kniha Wildova dává úžasně mnoho mysliti. Jakou cestou došel Wilde k tomu, co nazývá Nietzsche *amor fati*, lásku svého osudu, a co pokládá za nejvyšší a poslední stupeň ve vývoji duše! Velikost Wildova jest právě v tom, že miluje svůj osud, byť forma, v níž se mu podával, byla nejstrašnější. Pokřik všeobecnosti a celého nesoudného světa viní z jeho neštěstí — jeho umělectví, ducha artismu a individualismu. Ale básník, který *vidí* nyní, poznává, že jest tomu právě naopak: že padl proto, že nebyl *dost* umělcem, že nebyl *dost* individualistou.

„Dav mně vyčítal, že jsem příliš individuálním. Musím být ještě *větším* individualistou, než jsem byl. Musím ještě mnohem víc vynést ze sebe, než jsem posud vynášel, a méně od světa žádati. V jádře nebyl můj zločin následkem příliš velkého, nýbrž příliš malého individualismu.“

A sní o tom, přijmouti celý svůj osud jako látku svého umění — přijmouti i své ponížení jako látku svého umění: to jest mu domyšlený a docitěný individualismus. Doufá naději silných a věří věrou silných, že nalezne taktó v sobě pokladů, kterých nemohl nalézt nikde jinde, že vyjde ze žaláře vnitřně obohacen, že vyroste nad svoji bídu z ní samé. Doufá, že obrodí se nyní celé jeho umění.

„Snad vnikne i v moje umění ne méně než v můj život ještě hlubší nota, nota větší *jednotnosti vášni a silnější bezprostřednosti*. Intensivnost, ne extensivnost, jest pravým cílem moderního umění.“

Uměleckých děl, o nichž Wilde v žaláři snil a jimiž chtěl překonat svoji bídu,

vyrůstí z ní a vyzpíváti ji, nenapsal. Ale vpravdě nebylo jich ani třeba: neboť jsou in nuce již v této konfesi — tato konfese sama jest hrůzně krásnou básní, neboť jest myslitelským a básnickým *čínem*. Co zbývalo, aby vznikla díla, po nichž toužil, bylo již spíše důsledkem umělecké *práce*, k níž nenalezl již básník dosti nervové síly a pro niž nedal mu již život dosti klidu a pohody.

Wilde domyslíl a dovršil v této knize celé svoje dílo: posvětil a vykoupil je ve vyšší, duchovější ještě sféru, než v níž se zrodilo.

Kniha jeho jest symbolická jako celé jeho dílo: domýšlí a dovršuje celý kulturní svět. Wilde jest i zde, čím byl v dřívějších svých pracích: člověkem estetické kultury. Výslovně odmítá i nyní kriteria moralistní a náboženská. Přerozuje a obrozuje se na své vlastní půdě, estetické, a domýšlí a dovršuje tím estetismus. Ukazuje, že jest čímsi jiným ještě než flirtem, duchaplnictvím, dandysmem, rozkošnictvím — že jest doslova duchovým řádem, který zavazuje.

Estétství jako *heroismus* — to je symbolický a myšlenkový smysl Wildovy poslední knihy. Měla by být mnoho čtena a mělo by být o ní mnoho přemýšleno zvláště u nás, kde z estetismu znají se většinou jen *předpoklady* Wildovy a kde se *končí* již tam, odkud on pouze *vycházel* a kde pouze *začínal*... u nás, kde estétství rozumí se většinou jako sportu a myšlenkovému opičáctví. Pochopilo by se snad, že jest vpravdě opakem toho všeho.

Kniha Wildova přichází tuším včas. Jí postavil se Wilde mezi zcela velké a zcela čisté a právě ve chvíli, kdy v Německu — a nyní již i u nás — věsí se na něho a koketuje s ním mnoho nečisté chasy.

Vedle několika vybraných duchů — spočítal bys je na prstech jedné ruky — kteří jej znali a rozuměli mu před dnešní jeho popularisací, kupí se kolem něho žurnalistická banálnost, parfumované sprostáctví, neposvěcená tupost módních opic.

Tyto nekalé elementy odrazí snad — nepoučí-li jich — hrdě smutná a básnický zbrojná záře jeho poslední knihy a odstrčí jich tam, kam náležejí — na distanc, kde přestávají jejich sympatie otravovat vzduch.

Projev pí Vikové-Kunětické proti pí Masarykové v „zaslanu“ Nár. listů vzbouřil mnoho prachu a ukázal všem lidem s trochou rozumu a dobré vůle, co lidé vkusu již dávno vědí: že v zemi, kde jsou možny *takové* projevy „temperamentu“ a „osobnosti“, není literární kultury.

Případ jest příliš dokumentární a příliš typický pro náš tak zvaný literární život, abych jej mohl přejíti mlčením v této rubrice, která chce pracovati právě na kulturním přístí u nás.

Nerozhoduju o *věci*: má-li pravdu pí Kunětická a pokud ji má — ta otázka jest zcela jiná a musila by se vysvětliti v delší studii. Ale jde o *formu* — ano o formu: neboť podceňování formy jest právě nejspolehlivějším kriteriem nekulturnosti.

A pak jest situace taková:

Paní Viková píše léta a léta a píše speciálně o „ženské otázce“ v beletristické formě — Jsou již takové sužety v dnešní době —; realismus jest zde také již léta a léta, a léta a léta vykládá a propaguje svůj názor na „ženskou otázku“. A pí

Viková: dělá, jako by o tom nevěděla. Ani slovem nezavádí o to, je-li správný nebo nesprávný názor realismu na ženskou otázku a proč je správný nebo nesprávný. Mlčí, mlčí, mlčí. Ale stane se *náhodou nehoda*, *sensační nehoda* — jakýsi výstup ve spolku — a paní Viková vyřítí se a nevkusně siláckými frázemi, řeznickými frázemi — „tlápla na šij“ a podobnými lbeznostmi — poví, že realistický názor je zhoubný, vražedný, nesmyslný.

To je typický případ v literárním životě našem.

Pracuješ, působíš, píšeš léta, propaguješ svoji myšlenku, svůj sen, svoje přesvědčení, — a nikdo se ti *otevřeně, kritickou studií*, nepostaví. Nikdo nerozebere kriticky tvoji myšlenku, tvůj sen, tvoje umění, tvoji literaturu, tvůj styl, tvoji metodu, dívají se na věci života.

Ale stane se ti pouliční nehoda: dostaneš se třeba do sporu s vozkou nebo se ševcem o botu — a hned buď odpůrce nebo někdo třetí vyřítí se a „zkrítisuje“ tě sumárně a šťavnatě. *Nyní teprve* se dozvíš, čeho bys se snad nedověděl do smrti. *Nyní teprve* dostane se ti poznání, které by ti jinak ušlo a bez něhož bys zemřel: nyní dovíš se, že neumíš myslit a psát, že jsi kompilátor a zloděj, který opisuje cizí autory, že jsi verbalista a frázér, že to jde s tebou s kopce již deset let, že jsi plevel, která měla být dávno spálena. Teprve nyní — při věčné příležitosti boty, posluhy, vozky, spolkového manifestu nebo brožury, výborové schůze nebo jiných vysoce ideových objektů a procesů.

A ovšem také v příslušné ideové rubrice: buď v „zaslanu“ některého deníka nebo ve „feuilletonu“ některého obskurního týdeníka.

Jinde kritisuje člověk, má-li hlavu pokud možno nejjasnější, nejméně rozčilenou — u nás, když byl ušlápnut (nebo domnívá-li se, že byl ušlápnut) a kdy vře hněvem: tehdy jest nejvhodnější chvíle ke generální kritice *celého života a celého díla*. Jinde kritisuje se za jasné pohody, v jasných vodách, u nás naopak: *v zakalených*, jakmile se zdvihne *prach sensace*.

Ano: *sensace* — to je poslední příčina a smysl takovýchto projevů.

A kvůli ní mobilisují se „ideje“ — ubohé „ideje“! Jsou němé, chudinky, a nemohou se bránit: musí se dát zneužívat každému a kdykoli.

A kde jest namáhavo a nepohodlně obtěžovat se za touto platonskou pernatou zvěří, sáhne se docela blízko, a úspěch jest ještě velkolepější a bezprostřednější — elementárnější, jak se říká. Chytí se za štít a omluvu cosi, čemu se říká *temperament, umělecký temperament*, nebo výslovností kteréhosi česko-moravského genia: *tempr'ment*.

Báječný vynález: tento *tempr'ment*.

Není beztaktnosti, není nemyslivosti, není neslušnosti, která by se jím nedala omluvit, zpoetisovat, oblit nimbem. Obyčejný člověk řekl hloupost, dopustil se klepaření nebo nepoctivosti, pomluvy nebo nevkusu — básníka nebo beletristu „unesl však *temperament*“, básník nebo beletrista „překypěl *temperamentem*“.

Ano, *temperament* jest krásná věc, jenže nesmí se to slovo překládat do češtiny hrubostí, netesností nebo nešlechtěností mysli a srdce.

Krásná věc, jenže u všech kulturních národů začíná a končí *temperament* — *noblesou*. U nás jest tomu však v představách *tempr'mentistů* jinak: *tempr'ment* začíná jim teprve tam, kde noblesa přestává.

„I temperament jest čímsi vázán, a sice *taktem a rytířstvím*“, napsal Goethe, „jinak zvrhuje se v hrubou a nevkusnou frázovitost a odporné siláctví. A čím větší, čím kypivější jest temperament, tím větší má povinnost k taktu a vkusu a tím snáze zabředá bez nich v nešlechtěnou *surovost a klackovitost* jak v životě, tak v umění.“

Tolle, lege.

Taková je dnešní naše bilance. Jest celá vyslovena v těchto větách Goethových. Máme několik nadějných „*temperamentů*“ bez noblesy, taktu a kultury, pýchu všech literárních kavárén a hospod v drahé vlasti svatováclavské. Hotových championů v siláckých výpadech veršem a prózou. Čili goethovským slovníkem: nešlechtěných, nejemných frázérů a naturalistických netesanců, kteří svými samorostlými moresy okouzlují dobře česká srdce voborníkovsky kritických panen — *ale nemáme umění, nemáme kultury, nemáme stylu*.

Tito „*temperamenti*“ tropí různou *sensační* neřest: dělají literaturou, poesii a beletrii politiku, koketují jimi se všemi slabostmi dneška, vyštěkují občas „*temperamentními*“ projevy z novin, píší rádi články o různých otázkách („náboženské“, „ženské“, národní“ atd.) a krisích, „*náladové*“ projevy o velikých historických figurách — a vždycky ledabyle a špatně, nevkusně a nepromyšleně a last not least: *sensačně*.

Mají jeden společný znak: píšou *špatně*. Buď špatnou, frázovitou, novinářsky nabubřelou češtinou, pseudopoetickým bombastem nebo odpadkovými floskulemi a narázkami, jazykem odpadkového dneška.

Ale čeho nedovedou, jest toto: napsati opravdového, v sobě zceleného, ze sebe se vyvíjejícího díla, *skutečného uměleckého díla*, neseného organizační *vnitřních sil* — toho díla, jemuž říká Goethe *čisté, „rein“*, a o němž píše jinde, že musí být *nevinné a náměsíčné*.

A tito lidé okouzlují dnešní Čechy.

Ať žije *tempr'ment!*

A řas vem kulturu, umění, styl: jsou to po čertech nepohodlné věci a žádají let a let kázně, úsilí, intelektu!

„*Temperamentem*“ dosáhne se v Čechách všeho — a jak lacině!

Velmi nespravedlivě a neslušně vrhlo se na nás

v neděli jakési zkyslé *vrř* ve své výměnkářsky rozšafné a bodré rubrice „*Domáchio kolovratu*“ v *Besedách Času*.

Přinesli jsme ve 4. čísle stručnou noticku o Březinově večeru v klubu Slavii, psanou s upřímnou sympatií k snahám literárně společenským v tomto spolku a na *jich podporu*. Tento referátek „*dohrál*“ bodrého libomudrce z „*Času*“. Prý jest *beztaktním* kritizovat „*soukromou společnost*“ ve veřejném listě a nikomu není prý nic po tom, „*jak se ona baví při zavřených dveřích*“.

Jaká staropanenská sentimentalita a netýkavkovitost — u tak starého husara, jako je „*Čas*“! Tento nesmysl napsal „*Čas*“, který nedělá snad osm pět let nic, než

že všecko a všechny v Čechách — soukromníky i spolky — kritisuje! To píše „Čas“, který ve svých venkovských dopisech přináší často kritiky i — o *silvestrovských zábavách* a třebaš některého *starobaráckého spolku* z kterési zapadlé Lhoty! „Čas“ rozčiluje se často nad tím, jak se baví společek o půl kopě členů a „při zavřených dveřích“, jak se baví ku př. Čtenářská beseda v Počátkách, soukromý spolek, po němž podle morálky „Času“ nic by nikomu nemělo být a který by neměl nikým být vyrušován ze svých anekdotářských turnajů — „Volné směry“ nesmějí přinést slušný referát o vnitřním a myšlenkovém životě ve spolku čítajícím na čtyři sta členů, jenž vystupuje s *kulturními aspiracemi a jako středisko inteligence!*

Rekriminovaná věta, která zarmoutila bez přičiny tolik lidí ve Slavii, nedotýkala se těch, kdož literární kulturu *mají, ani ji nikomu nebrala* — netýkala se těch, kdo by byli do této přednášky rádi přišli, kdyby byla veřejná — nýbrž jen těch, na něž bylo na valné hromadě veřejně žalováno, že do přednášek nechodí a že by nepřišli ani do těch, jichž si vyžadovala část členstva. Kultura literární byla tu stavěna jako Popelka proti kultuře hudební. Kdyby ti, jichž se věta dotkla, byli si přiznali upřímně, jak málo večerů bylo věnováno ve „Slavii“ právě literatuře, a kdyby namísto lichého rozčilování se a protestaření byli se zamyslili o nápravě — mohli jsme býti dnes o krůček dále.

Jak ostatně pan *vrrr* rozumí taktu, kterým mu přetékaají ústa, ukázal něco níže, tam, kde *literární činnost* a význam p. Martenův poráží vysoce věcnou kritikou jeho *oděvu!* „Roztomilý mladý muž francouzského stříhu a na malíčku nosí prsten s řetízem, na němž se houpá flaštička snad s voňavkou.“ Tak tedy rozumí literární kultuře a taktu „Čas“! To jsou ty „jemné moderní metody“, které nám doporučuje! Děkujeme za ně pěkně! Nám jsou prostě neslušností a beztaktností. Spolek „Slavia“ nesmí se kritizovat ani *principově*, ani *směrově* — ale *literát* musí strpět, aby kolovrátkář „Času“ kritisoval místo jeho literárních prací a myšlenek — jeho šaty a způsob, jakým se strojí!

„Čas“ *potom* jest ovšem velmi povoláním, aby nám dával lekce, jakými „jemnými uměleckými prostředky“ se kritisuje a štěpuje umělecká kultura. Prý již vymřeli učitelé, kteří stavěli žáky na „místa hanby“ a usazovali jich v „oslovských lavicích“! To napsal „Čas“ — který „místa hanby“ a „oslovské lavice“ přímo *systemisoval*: viz někdejší jeho stálou rubriku *Nepokradeš*, viz i nyní mezi denními zprávami různé stálé rubriky, v nichž s jemnocitem sobě vlastním šlechtí pro kulturu různé nepohodlné sobě osoby, viz i *přístoveňný způsob*, jakým užívá jmen svých odpůrců („zatuchlí Vlčkové“ i v tomto článku!)

Tedy: *lekce o taktu a jemnocitu* od „Času“ klidně, ale rozhodně a jednou provždy odmítáme.

A stejně odmítáme i všecko kostelnické klepaření a jesuitské počouchlosti kolovrátkářovy, kterými chce mistrovati nás, i ostatní mladou generaci. Je v tom mnoho farizejství, mnoho suffisance, mnoho umělecké beznervnosti, mnoho chudoby srdce i intelektu — mnoho těch duševních nečnosti, které smutně charakterisují *jednu větev* realismu. „Čas“ nadýmá se mezi řádky svým *zlatým středověcím*, na něž *jen on, jen on jediný* v Čechách udeřil a s něhož nesešel ani o píd, ani o píd, slyšte, ni vpravo, ni vlevo — jak smutnou pýchou se tu pyšní a jak žalostný umělecký a kulturní

názor tu bezděky odhaluje, chudák snad ani netuší! To jest stanovisko té mělké osvětářské pokrokovosti, té střizlivé, občansky ctnostné plochosti, která kdysi iritovala tolik Goetha, když se s ní setkal v podobě Nicolaiově, a která bude iritovat vždy všechny lidi umělecky založené a hlouběji cítící a myslící — a ti budou jí vždy psáti na hřbet *totéž*, co psal na hřbet Nicolaiovi Goethe!

Na neslušné a bezduché klepaření kolovrátkářovo, pokud se týče nás, odpovídáme jen *toto*: Za *módou* jsme se nehonili nikdy a nebudeme honiti nikdy. Nám šlo vždy jen o *umění*, o celé a ryzí umění, ať staré, ať nové. Kdo *čte* jen trochu pozorně „V. směry“ — což však nečiní patrně *vrrr* — ví, že „staré bohy“ — to jest velké staré umění — známe, milujeme a ctíme *nade všecko*, že se stále k němu odvoláváme a jeho nádherným duhovým obloukem měříme rozpětí a touhy svého dneška. Kdo čelil jen trochu pozorně naší studii o Munchovi,¹ ví také, že jsme jej postavili *proto* tak vysoko, že jest *starému velikému umění bližší*, než se zdálo u nás mělkým a tupým jeho soudcům. A kdo čelil naše glossy o současné výtvarné kritice české, ví, že jsme nesnižovali kritiku Munchových *proto*, že se postavili proti Munchovi, nýbrž *proto*, jak to učinili: jak bez charakteru, bez intelektu, bez citové i rozumové potence!²

Nerozumí-li pan *vrrr*, jak ubohým a bezduchým byl útok dra Harlasa, nemá prostě kritického intelektu a litujeme ho. Nečítá-li, kolik vnitřní planosti a bezcharakternosti bylo v *šikanách* (neboť ničím vyšším a silnějším to nebylo) p. Mádlových, téhož pána, který nalezl před uměleckou mediokritou p. Herčíkovou své ohřáté nadšení — neví prosně, co jest to umělecký charakter a umělecké svědomí. Zde nebylo žádné slovo odsouzení dosti příkré: neboť šlo o člověka, který si braje na moderního kritika a koketuje s přísnými a čistými uměleckými kritérii — šlo o to, demaskovat duševní zonglérství a nečisté kompromisnictví!

Napsali jsme doslova: „Neztracuju kritika, který se postavil proti Munchovi, jen proto, že se postavil proti němu. Naopak: kritik *má své právo*, vztýčiti se proti zjevu nesympatickému a protilehlému, opřít se mu zcela a naprosto, býti subjektivním do krajnosti, individualistou na nůž! Ano — ale za jednou podmínkou: že stojí charakter proti charakteru, intelekt proti intelektu, skála proti skále! *Že potence charakterná a myslivá* — ne-li tvořivá — jest přibližně stejná. . .“ A právě nedostatek této potence byl to, co jsme vytkli největší většině současné výtvarné kritiky české — a vytkli *nejplnějším právem*: na tom nezmění ani joty náhlá tichošlápsky-farizejská filosofie kolovrátkářova z „Času“.

25. 5. 1905.

1 - [Viz Boje o zítřek, 7. vyd. 1950, str. 169—178.]

2 - [Viz zde str. 60—61.]

Věnováno p. dru Janu Herbenovi

Článek první

Co se stalo?

Ve 4. čísle přinesly „Volné směry“ sympatický referátek o recitaci p. Martěnově ve spol. klubu „Slavii“, v němž ovšem po pravdě narazily i na to, že jsou zde kruhy, vyhýbající se literárním přednáškám.

Byl-li v tomto referátu nějaký detail ne zcela přesný, měla nám „Slavia“ zaslati slušné vysvětlení, kterého bychom, rozumí se, respektovali.

Namísto toho — co se však stalo?

„Čas“ z 20/5 zpekovoal nás neslušně jako beztákné lidi, kteří prý píší o soukromých věcech. A víc: vyšed od zmíněného večírku v „Klubu Slavii“ dostal se — jak již se děje v kocourkovských historiích — až ke „kritice“ celého našeho uměleckého a kritického směru, který prý jest „jednostranně módní“, „prostý uměleckých prostředků“ a „moderních jemných metod“. A denuncoval dále celou mladou literaturu en bloc; mluvil o „vyčerpaných unuděncích“, o „bezkrvných mudrlantech“; mluvil o „mladých ztřeštěnostech“ s farizejským protekcionářstvím. („Mladými ztřeštěnostmi“ byla mu literární a umělecká práce naše, lidí jistě dílem a možná i většinou převyšujících anonyma z „Času“!)

A všecko ve znamení té kocourkovsky farizejské logiky, kterou pranýřuju v posledních svých „Časových glossách a dokumentech“. Ušlápli jsme „Čas“ v jeho zamilované „Slavii“ — a „Čas“ se vyřítal a „zkritisoval“ *sumárně a šlavnatě celý náš umělecký směr a život! Nebýt noticky naši o „Slavii“, nebyli bychom se do smrti dozvěděli, na jakém jsme to scestí: „V. směry“ byly by nadále vzorné; a já bych měl nadál nejen talent, ale i charakter!*

Odpověděli jsme na toto kocourkovské ubožáctví způsobem, jak dnes vidím, *přibližně věcným*: k opravdové literární diskusi „Čas“ zralý není.

Ukázali jsme nejprve, že to, z čeho nás „Čas“ tresce, provádí sám neustále, kritikuje soukromé spolky a společky nekonečně přikřeji, než jak jsme kritisovali my „Slavii“. Odmítli jsme od „Času“ poučování o taktu a jemnosti, ukázavše, že „Čas“ neustále a soustavně hřeší proti tomu, čeho žádá od nás. A zkritisovali jsme i po zásluze literárně-kritické metody kolovrátkávy a vyvrátili jsme jeho zpuchřelou logiku.

Na tyto důvody nemá dr Herben slova věcné odpovědi. Proto z nich dělá podvodně projev temperamentu a poučuje mne — o nebezpečích temperamentu — mne, který jsem *současně* napsal do „V. směrů“ stať proti *špatně chápanému* temperamentu!¹ Proto dále přenáší spor z věcné diskuse v *osobní* polemiku: napadá

1 - [Viz zde str. 67—69.]

2 - [Viz tamtéž.]

mne *osobně*, domnívá se dokazovati mně rozpor mezi praxí a teorií, hledá doklady domnělých rozporů v starých zaprášených špargálech časopiseckých, věší se na šosy mým posledním odpůrcům — provádí tradiční literární farizejství, nesčíslněkrát omlétou a nudnou komedii, do omrzení průhlednou, při níž může cítit slušnější člověk jen lítost s chatrností invence p. pořadatelovy a která může působit jen na literární galerii.

Šalda měl loni polemiky se Sezimou, Dykem, Kamprem¹ — tenkrát sice „Čas“ buď mlčel nebo stál na jeho straně, ale tenkrát ovšem neměl s ním polemiku jako dnes — tedy, hola: citovat, citovat Sezimu, citovat Radik[ální] listy, citovat...

Bravo!

Důvtipu v tom mnoho není, poctivosti také ne — ale zato potvrzení staré mojí teorie: dotkni se někoho *kritickými důvody* — a máš na hlavě hned bezcharakternost. Řekni někomu, že neumí literárně nebo umělecky myslet — a on ti odpoví: pane, jak to bylo loni s těmi stříbrnými lžičkami?

Jak to říkal starý Diderot? Nikomu nedá se snáz vytýkat defekt povahy, než tomu, kdo myslí a umí psát. To se mu vzít nemůže — tedy: charakter. A duši křesťanské dělá to dobře: nerada vidí, aby se na jednoho člověka sneslo tolik darů božích. Co by zbylo z ní? Psát neumí, s myšlením jde to ztěžka — zato má charakter. Jak se buší do prsou každý šosácký biedermaann a starousedlík, a jak prsním hlasem si libuje: já povaha! *Jen já povaha!*...

Pan dr Herben cituje fragment mého prvního listu, který jsem napsal p. Sezimovi, když mně poslal svoji první knihu s listem velmi oddaným — a staví proti němu část *polemického feuilletonu* po sedmi letech psaného,² kde jsem *sumárně* re-gistroval svůj styk s ním. Je prý v tom rozpor, míní náš počestník.

Milý pane a ubohý psychologu! Kdybyste před sedmi lety popsal prostý barák a po sedmi letech popsal zase týž barák, nebude to toléž! A to je Váš vztah k hromadě dříví a kamení!

Je přirozeno, že jinak zní, *musí* znít list, který jsem psal člověku před osobním seznámením pod dojmem knihy, jejíž formálná vypělost umělecká mne překvapila (nikdy jsem toho nezapíral) — a polemická stať, kde přehlížím resultát přešlého poměru a styku.

Rozporu mezi oběma projevy však *není*: rozpor jest tam, kde se něco *vyklučuje* — a toho *není* u mne! Já i v polemice píšu o p. S. jako o „talentovaném literátovi“, který literárně myslí a bere literaturu doopravdy a jehož jsem si vážil: já v celé polemice svojí ani slovem jsem nesnížil *literární práce* svého odpůrce!

Tedy po druhé víc poctivosti, bodrý rozšafníku! A také víc *rozumu*: nestavět vedle sebe pro pouhý *efekt oka* disparátní prvky. Nehonit se slovem *za efekty*, nýbrž *myslet*, učit myslet sebe a učit myslet i čtenáře. Ne jen jich *rozčilovat*, jak dělá ta starovlastenecká žurnalistika! Vidíte, bodrý reformátore!

1 - [Viz Kritické projevy 5, str. 223 a n.]

2 - [Viz Kritické projevy 5, str. 232—235.]

To však, co jste provedl zde, jest jen farizejství *nejstarší šablony*, „starovlastecké“ šablony mluveno Vaším žargonem.

Kolovrátkář „Času“ vykládal nám obsírně o *taktu a jemných moderních metodách kritických* a přitom chtěl odbýti *literární a uměleckou práci* p. Martenovu, která jest mu velmi nepohodlná, následující nevkusnou neslušností: „Pan M. Marten jest vyhlášen za kněze literární kultury. Znáám ho. Roztomilý mladý muž francouzského stříhu a na malíčku nosí prsten s fetízkem, na němž se houpá flaštička snad s voňavkou.“

Ozvali jsme se proti této kocourkovské beztaktosti důrazně: člověk, který *chce dávat lekce moderní umělecké kritiky*, nesmí současně bojovat proti nepohodlnému literátovi tím, že se snaží jej zesměšnit pro jeho *kroj a stroj*.

Rána, kterou jsme tu napsali „Času“ in flagranti přistizenému na záda, sedí patrně příliš dobře: jinak by se ji nesnažil setřásti dr Herben tak *zoufale a nešťastně* citáty z mého starého polemického článku, které jen zdánlivě jsou analogické případu kolovrátkářovu. *Vpravdě není mezi nimi nic společného.*

Já užil oněch jinak docela nevinných a prostoduchých *narážek* — pozor, *poctivče!* — ne proto, *abych zabíjel literární práci a snahu oněch pánů*, nýbrž jen proto, *abych zparodoval manii osobního klepaření*, v níž začínal si libovati p. Sezima — kdežto kolovrátkář v „Času“ *uráží tu literáta, který se ho ani nedotknul*, uráží jej současně, kdy žádá pro klub „Slavii“ *úplnou nedotknutelnost i věcnou kritiku* a uráží jej v článku, kde blouzní o nových jakýchsi *kritických metodách*...

Chápete rozdíl, milý *poctivče!*

Nedat si ani práci, abych věcně rozebral něčí myšlenku a snahu literární a chtítí jej odpravit pošklebkem a hloupým vtípem o jeho úboru — to je mužné, to je čestné?! To je rozumné? To je ušlechtilé?

A nyní k tomu *rozumu*, k té *rozvaze a mužné střízlivosti*, kterými se tolik nadýmá „Čas“ a speciálně dr Herben.

Ubožák! Jeho „rozum“ a „rozvaha“ jsou právě jen *slova na papíře* — a právě když se jimi nejvíce *opil*, stal se mu malheur: spadl se svého zpuchřelého *teoretického žebříku* a leží před námi jak široký, tak dlouhý na černé nerozumné, ale pevné zemi, která bohudík snad není ještě *pověrou*, a není věru radostně podívání na toto klubičko svíjejících se lidských *nervů* — *ano, nervů!* — neboť ani tento hubař racionalismu a velkoobchodník jím není vpravdě nic jiného!

Ubohý dr Herben zapomněl, že jako jsou *frázéři* nadšení a temperamentu, jsou i *frázéři střízlivosti a rozumu* — lidé, kteří se *opíjejí těmito slovy a představami* právě tak jako jiní slovy a představami *protivnými*, a stejně nazdařbůh se jimi ohánějí pak v *podnapilosti*. Zapomněl dále, že z tohoto dvojího druhu opilství *frázistického* jsou *rozhodně odpornější* frázéři rozumu a střízlivosti: *vnitřní rozpor* jest tu větší, *grotesknější*.

Není *odpornějších* a také *nebezpečnějších* frázérů nad frázéry rozumu a střízlivosti — nad lidi, kteří mají na *rtěch* neustále rozum a rozvahu, ale *vpravdě* nemyslí a nevažují.

Ó těch žalostných *opie* a *koček*, jichž oběti stávají se takovito „střízlivci“, když přebírali střízlivosti a rozumu! Kdo kdy vypověděl jejich *odpornou směšnost!*

Vizte, jak se pak takový opilý střízlivec a rozumník jako „Čas“ *poličkuje sám!*

Dru Herbenovi *nervy a krev* jsou *pověrou* (slabikováno po mistrovi a učiteli T[omáš] G[arriguovi]), která si zasloužila dávno „*nejpotupnější smrti*“. (Ó frázéře střízlivosti! Ó racionalistický Jakobine opilý *nervy a krví*, aniž o tom víš!) („Čas“ z 18. 6. 1905.)

Bon.

Ale co píše kolovrátkář „Času“ 21. 5. 1905:

„Bojím se, že právě v tomto ohledu *Volné směry* snadno mohou upadnout do vad *Moderní revue*, jejíž *modernistické evangelium* vychovalo nám *aristokraty, bezkrevné mudrlanty a vyčerpané unuděnce*...“ Stoj, noho! Zde to jest: **bezkrevně mudrlantij!**

Zde jest *bezkrevnost* největším hříchem moderní literatury! *Nedostatek krve, nedostatek nervů, nedostatek citu* — to vytýká paušálně „Čas“ z 21. 5. 1905 moderní literatuře. Tím ji *guillotinuje*.

Ale v „Čase“ 18. 6. 1905 jsou *nervy, krev, temperament, cit* — *pověrou!* „*Pověrou, která si dávno zasloužila nejpotupnější smrti!*“ (Besedy Času, str. 190.) To je tedy *rozum*, „Času“! To je jeho *rozvaha, jeho střízlivá soudnost*, kterou mu přetékají ústa. Žel, že jen ústa! *Život, člověk, duše* o nich neví.

V „Čase“ z 18. 6. 1905 posmívá se mi *převtipný rozumník* dr Herben, že *prý* jsem si já postavil od let *šibenici*, kde *popravuju všechny, kdož nemají krve a nervů*. Zatím postavil si tuto *šibenici* 18. 5. 1905 — **sám „Čas“** a rdousil na ní celou moderní literaturu!

Není nad *poctivost*, vid'te, *dre Herbene!* A nad *mužnou střízlivostí a důsledností* a občanské ctností. Vid'te, *dobráčku!*

Chudák kolovrátkář z „Času“ 18. 5. 1905! Nevím, jaký *genius* se za ním skrývá — ale jest mně ho líto. Zdá se to být *čilý mládenec*. Škoda jen, že pracuje v *listě*, kde **kardinální otázka, první a nejdůležitější otázka celého realismu** jest patrně tak často a tak důkladně a tak střízlivě *rozumově* vykládána, *probírána* a *řešena*, že si o ní p. X *myslí černé* a p. Y *bílé* — nebo oba *nic!*

Chudák kolovrátkář! Když stavěl v *egyptské ideové tmě* *realistické* svoji *dobře míněnou šibenici* 21. 5., netušil, že za *necelý měsíc* setne jej i s jeho *šibeničkou* *veleracionalistická* a *velestřízlivě* *důsledná guillotina* jeho *přítele* a *kolegy!* A jistě ne *úmyslně* — dr H. má *dobré srdce*, alespoň *pokud jde o „Čas“*. Ale *všecko* *následkem* té *proklaté nerozumné egyptské tmy*, která se *nechce dát pořádkem* *zabit* ze *slušnosti* *papírovým „rozumem“* dra J. H. — té *prokleté tmy*, která s *potvornou zálibou* *klade se* *nejraději* *kolem frázérů* — o *rozumu, střízlivosti, rozvaze, důslednosti* atd.!

K věci samé jen tolik:

Pracoval jsem celou svoji *kritikou* a *essayistikou* tolik pro *Intelekt* v *umění* a v *literatuře* a tolik pro *vědomou kulturu* *nervů* a *citu*, že *nepotřebuju* *jistě* *bránit* se *proti* *bezduchému* *nařknutí* dra Herbena. Můj *článek* v *posledních „Volných směrech“* *proti kolovrátkáři* *nebyl* *také* *žádným* *projevem exaltace*, nýbrž *pro-*

myšlenou a důslednou kritikou žalostné povrchnosti a žalostného diletantismu uměleckého.

Mluvíti však o nervech a citu v literatuře a v umění jako o *pověře*, jak činí J. H., jest prostě absurdní žvast. Nervy — to jest *bohatý život smyslový* — jsou sama podmínka a sama látka umělecké tvorby. Kde jich není, není ani umění — neboť není ani života: a umění jest jen vyšší život: zmocněný, zmnožený, stupňovaný, intenzivnější. Všecko, oč v umění jde, jest *kultura* citu a nervů: vychovává je na věrné a spolehlivé nástroje umělecké radosti. A sama umělecká organizace a sám umělecký Intelekt není v poslední příčině nic než jejich zákonná jemnost, bohatá plnost a přesnost, silné zharmonisování, logická čistota.

Umělecký Intelekt jest právě něco zásadně jiného než střízlivý, suchý, povrchní, konvenční a chudý „rozum“, o němž občansky blouzní dr Herben.

Umělecký Intelekt jest organizace všech, i *nejdémoničtějších a nejtemnějších sil Duše — a právě jich*.

A právě proto, že miluju, znám a cením tolik umělecký Intelekt, budu vždy státi na nůž proti jeho *racionalistické parodii herbenovsko-realistické*, proti jeho „rozumu — střízlivosti“, „rozumu občanskému“, jímž by si člověk v umění neupekl ani brambor, a mň: jímž by ani dr Herben nenapsal svůj poslední článek. Neboť i on — budiž sebemenší a chatrnější — jest ještě produktem nervů, ale ovšem nervů ne jemných, ne silných, ne kultivovaných, ne harmonických, ne bohatých, ne uměleckých — nýbrž které jsou opakem všeho toho!

Říci, že nervy a cit jsou v umění *pověra*, jest tak moudré, jako říci, že *jisti* jest *pověrou*.

Snad i to dr Herben jednou řekne — ale neopomene se předtím najíst.

Měl bych ještě odpovědět na řadu osobních urážek a perfidností, jimiž se hemží a z nichž se vlastně cele skládá článek dra J. H.

Odbudu to co nejstručněji — po zásluze. Tak je to ubohé.

Co říci ku př. na poznámku p. Herbenovu, již míní, že mladí mne bijí mými zbraněmi? Nic, než že to napsal dr J. Herben, který byl tolikrát a tak žalostně zpráskán metlami vlastní zahrady a vlastního pěstění — od dra Flajshanse přes „Právo lidu“ až po J. Holého.

Co říci o perfidním klepu, jako bych pozurázel lidi a končil pak — protokolem o nedorozuměních?

Měl jsem v životě jediný spor, který končil dohovorem smírčím: ne protokolem o nedorozuměních, nýbrž *odvoláním urážek*. **Jenže urážek neodvolával jsem já, nýbrž můj odpůrce!** To pan Herben dobře ví: protokol byl otištěn v „Čase“ a jsou na něm jako svědci podepsáni dva jeho redaktori — a přece napíše perfidní klep, k terý napsal!

Nu, „ušlechtilost“, „jemný smysl pro pravdu“, „občanská ctnost“!

Přál bych Vám, milý pane, aby tak čestně jako spor můj končily všechny spory Vaše — ku př. Váš spor s p. Holým, na jehož dvojí vyzývavý útok nenalezl jste slova odpovědi!

Také cosi o rozporu mezi teorií a praxí mluví p. dr H. — on v teorii Český bratr, v praxi — nu, řekněme, redaktor „Času“.

V teorii „Času“ se tomu říká humanita, česko-bratrství, věcná diskuse, kritika, rozum, občanské ctnosti, cit povinnosti, střízlivost a nevím co — v praxi jsou to osobní urážky literáta, který se mu postavil věcnou kritikou a odrazil jeho pomluvačný kocourkovský výpad.

Všecko, co chci přímo říci dru Herbenovi, jest jen toto — cosi, co mělo býtí řečeno již dávno:

Pane, *nepracujete* literárně léta a léta, *nemyslíte* literárně léta a léta. Mluvíte o rozumu v literatuře — ale to je slovo, fráze. *Nečetl jsem od Vás léta a léta studie literární nebo umělecky kritické, essaye nebo i jen knižní recenze, která by měla jakousi myšlenkovou výšku a znamenala něco pro literární Myšlenku dneška*. Ztratil jste s ní všechen kontakt. A přitom chcete mistrovat svým žurnalisticky povrchním a jalovým způsobem nás, kteří zápasíme a myslíme! Vystupujete v póze rozhodčího — i Vy, i Váš kolovrátkář — v uměleckých a kritických otázkách, jichž jste neprocítli, neprobojovali, nepromyslili, — pro něž *nemáte vnitřní legitimace!*

Váš poměr k umění literárnímu i výtvarnému jest žalostně vnějškový a konvenční.

Váš *urrr* napsal ve svém „Kolovrátku“ větu, která jest z *nejžalostnějších trivialit*, jež se kdy v Čechách o umění vytiskly. Vy jste ji četl, Vy jste ji propustil a opravdu: ona jest Vám vypsána ze samého ledví. V ní jste Vy celý a celý Váš *vnitřní, konvenčně povrchový poměr k umění*.

„Kdo porozumí moderním proudům v umění, porozumí také pokrokovým snahám politickým.“

Zde jest celý váš poměr k umění: jest vám jakousi *průpravkou* pro politiku. Kdybyste byli napsali: kdo porozumí moderním proudům v *matematice*, nadchne se pro všeobecné rovné hlasovací právo — nebyli byste pověděli většího nesmyslu. A vy mluvíte o Rozumu v literatuře? O Myšlence? Vy se svojí konvenční, triviálně pohodlnou vnějškovostí? Se svojí žalostnou povrchností? Vy — a myslitel?

Myslitel — což znamená naprostou oddanost vnitřnímu světu, výlučnou vášeň pro něj, pokoru před ním! Myslitel, který domýšlí svoji myšlenku, třeba se mu púda pod nohama bortila!

Nechte, pane, po druhé na pokoji slova a pojmy, které Vám nic neudělaly a které jsou Vám uzavřeny sedmerou pečeti.

Jest posměch a jest pomsta v nepochopených a zneužitých ideách, a jejich chechtot zní *douho, dlouho*, ujišťuju Vás, *děle, než tušíte*. Děle než kterýkoli lidský hlas. A je to posměch řevavější než každý jiný na zemi.

Na konci svého článku *naráží* p. J. H. s obvyklou velkomyslností na fakt, že loni v době bojů o brožuru „Národní divadlo a české drama“ poskytl mi pohostinství v „Čase“ a uveřejňoval moje projevy a vysvětlení. Prý moje inteligence do-

myslí si na to odpověď. Nezklamal jste se v důvěře: moje inteligence ji opravdu domyslila a zde ji máte, milý pane!

Tiskl-li jste moje projevy, rozuměl jsem tomu já a celý slušný svět se mnou tak, že stojíte, alespoň v principu, na mém stanovisku a souhlasíte se mnou. *Nesouhlasil-li* jste však, měl jste nejen právo, *nýbrž přímo povinnost* vrátit mi můj článek a napsat mně: Milý pane, nestojím na Vaší straně, nejsem Vašeho názoru na věc. Obráťte se se svými názory jinam!

To by bylo mužné a čestné. Ale vytloukat dnes v literární při kapitál z toho, že jste mi někdy poskytli pohostinství — milý pane, jak žalostné! Jaká farizejská diplomatika a jaká malodušná beztaktnost se to zde prozradila!

Kdybyste mně byl slovem naznačil, že se mnou nesouhlasíte, byl bych svoje projevy poslal „Samostatnosti“ nebo „Slovu“ nebo jinému listu, který by jich zajisté uveřejnil: není to víc, než akt novinářské slušnosti.

Byly-li v mém polemickém feuilletoně loňském urážky a beztaktnosti, jak dnes tvrdíte, neměl jste ho uveřejňovat — měl jste mně jej vrátit. Ale přijímat něco před rokem a pohoršovat se nad tím po roce, když jsem se rozešel v jiné věci s autorem — jak farizejské, milý pane!

A vyvozovat z toho nějakou „vděčnost“ ve věcech *literárních a principových*, jak žalostné! Jak nehodné myslíte, na něž si hrajete!

Protože loni poskytli mi „Čas“ pohostinství, měl jsem snad letos mlčet k poutochlému a kocourkovskému útoku na „V. směry“ — na list, který vedu podle nejlepšího svého vědomí a svědomí? Měl jsem z vděčnosti skrýti hlavu do písku a tvářit se, jako by se nic nestalo — když se stalo a když co se stalo, bylo nepěkné?

V Praze 21. června 1905.

Článek druhý

Hromádka překrucování, zahávání, hrubých urážek, o nichž by se mělo mluvit vlastně před soudem a ne v novinách — to je nedělní odpověď Herbenova.

Nechce se ti ji rozebírat a usvědčovat ze lži a falšování. Je ti trapno, je ti odporno. Padají také jakési iluze, poslední zbytky ilusí — a je ti smutno.

Ale není zbytků.

Tedy po pořádku a nezapomínej, že jsi v Čechách, v dnešních Čechách, kde každý nevyvrácený klep, každá nevyvrácená lež rodí tisíc nových a i vyvrácená — alespoň deset nových. Myslit, tvořit — bah, pohádka! O to se tu nestojí. Buď lži a klepař — nebo vyvracej lži a klepy. Dobereš-li se tu konce, jest ovšem otázka.

Tedy: podrob se! Zatni zuby, zamhuř oči — a do díla. A posilňuj tě vědomí, že za každou vyvrácenou lež vyroste deset nových.

Dobry den, jsme v Čechách!

1. Nikdy prý nedenucoval „Čas“ mladé literatury, ani prý neví, u koho ji denuncovat. Čtete „Besedy Času“ 21. května t. r.

„Starší se prali v Praze ve spolcích a o prázdninách sjezdovali, řečnili k měšťákům a sedlákům — mladší debatují v Praze o bolestném vyžití obojího pohlaví a všechno ostatní taxují jako stádo a dav; starší psali novely a verše, které byly

naivní — mladší píšou novely a verše, kterým málokdo rozumí a když, *vysloužili vojáci se při nich červenají.*“

To že není denunciacce? A u koho? Nu, na počátku u hlupáků a pokrytců, celého hrubého čtoucího gros — a později po případě i trochu vyš. Kdyby se dopustil podobného *pausálního* obviňování celé nejmladší literatury „Čech“ nebo jiný klerikální list, přinesly by o tom „pokrokové“ listy lokálku a křičelo by se proti klerikálnímu denunciatství.

2. Nikdy prý neprohlásil dr H. „Slavii“ za svůj zamilovaný spolek. Prohlásil, neprohlásil — já toho vůbec o dru Herbenovi netvrdil. Ale *kolovrátkář* „Času“ trpí opičí láskou k tomuto spolku — jinak nemohl by atakovat „V. směry“ tak perfidně pro referátek docela taktní a benevolentní.

3. Nestál prý dr H. při mně za loňských polemik o divadelní brožuru; měl prý mínění o mém charakteru již tehdy nevalné.

Falsátore, šedivý falsátore, čtete alespoň, než se dáte do díla.

Něšlo o to, stál-li jste nebo nestál-li jste na něčí straně.

(Nezáleží vůbec ani máku na tom, na čí straně stojíte. Vy stáváte obyčejně na obojí straně — to již jest tak zvyk Vaší bohatýrské duše. Dnes na straně Rusů, zítra na straně Japonců; nad čarou s čertem, pod čarou proti čertu; na první stránce s ďáblem, na druhé proti němu. Jedna noha jde „za hlasem krve“, druhá „za hlasem rozumu“ a proto bohatýrsky stojíte nebo sedíte na témže místě — pokud to nějak nedopadne. Vy ani nepomůžete ani neškodíte jehněti — a proto jest dočista lhostejno, kde jste loni v létě stál, seděl, ležel, kouřil.)

Ale o to jde, milý poctivečku, že, smýšlel-li jste nevalně o mém charakteru, *měl jste lo říci, měl jste se obtěžovat důkazem a hlavně — neměl jste tisknout svých polemických statí a měl jste mně říci, proč jich netisknete.*

Ale Vy jste polemiky moje, když jsem Vám jich *zasílal z venkova, mlčky a beze slova uveřejňoval*, a později, když jsem s Vámi hovořil v Praze o atěře, *jste mně svědčil.*

A nyní po roce, když se rozcházíte se mnou pro jinou při literární, hodíte po mně svojí urážkou: to je mužné, to je čestné, to je ušlechtilé, to je důsledné?

Mluvil-li jste něco *za mémi zády* — toho jsem ani nevěděl, ani jsem o tom neměl tušení. O *těchto* talentech jsem u Vás loni ještě nevěděl; k těm přiznáváte se bezděky až dnes. *Do tváře neřekl jste mně ani slova nesouhlasu nebo pochyby!*

Napsal jsem, že jste v celé atěře *buď mlčel* nebo *stál na moji straně*. A jest to pravda. 19. října jste přece sua sponte v „Čase“ vyvrátili jeden passus polemiky p. Sezimovy! Musím Vám i to citovat?

4. Prý neměl jsem dávat tisknout svých prací „Času“, když jsem o něm tak špatně smýšlel.

Falsátore, falsátore! Napsat něco takového Vlček, a volali byste: utnout pravici a otloukat ji o hlavu!

Vy víte velmi dobře, že *literárních prací* svých netiskl jsem v „Čase“ léta a léta a že když jsem jich před lety (r. 1897 tuším) u Vás tiskl, *jste mne o ně dříve žádal.*¹ Vy i Machar jste mne v té době o spolupracovníctví v „Čase“ žádali.

1 - [Viz Kritické projevy 3, str. 107—116 a 182—193.]

Od Vás mám z té doby (leden 1897) list, kde mně výslovně pravíte, abych Vám nevracel exemplářů referentských (chtěl jsem Vám jich vrátit pro nesouhlas svůj s kritickým směrem a způsobem „Času“). To víte velmi dobře — a přece píšete dnes svoje perfidnosti!

Víte také velmi dobře, že jsem se neobrátil ve „V. směrech“ proti *celému* realismu, proti *celému* „Času“ (vím pozitivně, že jsou v něm i živly, které nesouhlasí s Vaším kocourkovstvím) — nýbrž právě proti jeho *kolovrátkářskému* baráčnictví, klepaření a pomluvačství.

Já Vám svých prací, milý pane, nikdy nevnucoval. K literárnímu a uměleckému směru Času, jak byl reprezentován *Vaši* osobou a *Vaším* působením, nechuť a odpor můj jen rostl: pro něj jsem se vyhýbal Času *literárně a umělecky* celá poslední léta. A tímto odporem netajil jsem se ani Vám, ani Macharovi, ani Masarykovi — mohu Vám to doložit dokonce písemně.

Posledních sedm let netisknul jsem v „Čase“ nic než polemiky největší většinou v indiferentní rubrice. Neboť kam se obrátíš, vrhne-li se na tebe ku př. p. Čapek v „Nár. listech“? Neodpovíš mu přece za šest neděl ve „V. směrech“ nebo v jiné revui? Jest přirozeno, že jdeš do deníku, jemuž stojíš blízko, ne-li literárně a umělecky, alespoň společensky.

Ostatně i o tuto přiležitost k dnešním klepům byl bych připravil Vaši královsky štědrá a velikomyslnou duši — kdybyste mně sám nebyl několikrát řekl, že jsou mně vždy sloupce „Času“ k dispozici! Dnes vidím, že pohostinství, kterého se mi u Vás dostalo, bylo o něco horší než ono, které připravili Vereščaginovi v kterémsi zblešené chalupě rumunské: tam šlo jen o blechy a o jedinou noc — ale jsou horší věci na světě než blechy, milý poctivče! Je to ku př. *špinavé, potměšilé, urážlivé, hrubé, jedovaté slovo*, a tím házíte po mně dnes — a ještě po měsících a letech!

5. Pan dr H. troufal prý by si i dnes obhájit názor, že „literatura jest průkopníkem (!) politiky“. Nevím, jestli by se to podařilo intelektu p. doktorovu právě v této verzi a stylisaci — *ale, falsátore, o tom nebylo řeči!* Že může literatura politicky cítiti, že jsou doby a směry v ní, které tak cítí — pochyboval o tom kdy někdo?

Ale spor byl o to, mají-li a smějí-li se „moderní proudy v umění“ (ne v literatuře, milý falsátore) propagovat proto, že získávají lidi „pokrokovým snahám *politickým*“ (Bes. Času, str. 157).

Co jsem tu trestal, byla *myšlenková hrubost a tupost* (typická herbenovské estetice, jak ví každý, kdo ji trochu sleduje), která nazírá umění sub specie politiky a cení je pouze jako politickou páku — umění se musí měřiti a ceniti *svými vlastními kritérii!*

A po druhé jest to i nepravda, holý a prázdný žvást, nesmysl.

Ať si myslíme pod „moderním uměním“ cokoliv a kohokoliv — ať moderní poesii, moderní román, moderní malbu — ať Baudelaira, ať Wilda, ať Przymyszewskiho, ať Dehmela, ať Huysmansa (kolovrátkář „Času“ mluvil o moderním umění v souvislosti s „Mod. revuí“) — ať Goetha, Byrona, ať Gogola — ať Maneta, ať Whistlera — jest nesmyslné psát, že získávají duše pro „pokrokové snahy politické“.

Každý, kdo o tyto otázky jen nohou zavádil, ví, že sama inspirace veliké části moderního umění — a právě *umění* — a právě *moderního* — jest odpor a hnus ze všech politických pokroků a právě z nich.

A i kdyby pod moderním uměním rozuměl „čas“ třebaš jen *Dostojevského* — byl by to nesmysl. Nebo myslí, že Dostojevský by byl nadšen pro všeobecné rovné hlasovací právo? Nečetl nikdo v „Čase“ „Deník spisovatelův“, aby věděl, jaký hnus cítil Dostojevský před všemi politickými pokroky a svobodami v našem smyslu slova a jakým sarkasmem je stíhal? Neví nikdo, že s našeho stanoviska byl by *typem* politického *konservativce a zpátečníka*?

6. Pan dr Herben chce každému vyložit, že prý sláva a práce novinářova nepočívá v tom, aby psal kritické články.

Falsátore, starý falsátore! To Vy vždy tak nestoudně zacházíte se slovem a s myšlenkou svého odpůrce?! A Vy berete si pak právo trestati Vlčky a Zákrejse? Rozevřete si „Samostatnost“ na str. 255¹ a styďte se, dovedete-li toho!

Co jsem tvrdil?

Jen to, že kdo chce *rozsuzovat literární a umělecké spory, musí kriticky pracovat a literárně myslit* — pouhé novinářství, pouhé papouškování frází o „pověře“ k tomu nestačí.

Já jen tvrdil, že leta a leta literárně nepracujete a nemyslíte, že jste se zcela odcizil literární a umělecké Myšlence dneška, a proto že nemáte práva rozhodovat uměleckých a kritických sporů: chybí Vám k tomu vnitřní myšlenková legitimace.

Já Vám vaši smutné novinářské slávy nebral, já Vás jen *vypuzoval z tribuny soudů uměleckých a kritických*, kam svojí prací nenáležíte.

7. Pan dr Herben chce přerazit ruku literátovi, který by mu připisoval výrok, že nervy a cit jsou v literatuře pověra.

Nuže, otevřete si, milý poctivče, „Besedy Času“ str. 190:

„Nutí se do něho (rozuměj: do temperamentu) chudáci (rozuměj: mladší spisovatelé) už ze strachu, aby jim pan Šalda nevyčetl, že *jsou bez krve a nervů*, na kterýžto zločin má on několik let osvědčenou šibenici nejmodernější konstrukce... Jsem nepřitelem Mrštíkova křiváku, polemik Šaldových i zaslán pí Kunětické. Všecko dohromady je to stejné, všecko je to pouhá recidiva *do doby odbyté, kdy se veřejné věci v Čechách řešily citem, ne rozumem*. Pan Šalda jako ti druzí jen pod jiným jménem křísí tu *pověru, která si dávno zasloužila smrti nejpolutnější. Rozum chceme, ne temperament.*“

Jak vidět, kladou se tu na jednu stranu: cit, krev, nervy, temperament (všech těchto slov užívá se promiscue) — na druhou: rozum.

První jsou pověra — v druhém a jen v druhém jest pravda a spása.

A že jde o literaturu a o umění, vidí i dítě: či píšeme snad já, Mrštík, pí Kunětická o chemii nebo bakteriologii?

A tak: „přerazit ruku“ tedy! *Jen komu*, milý počestníku?

Ráčíte-li to myslit s tímto siláctvím doopravdy, musíte provést tuto operaci *na svoji vzácné pravici*, neboť ona to byla, která Vám tuto roztomilost nadrobila — patrně když byl Rozum na procházce.

A jen malou glossu vysvětlení k tomu:

Doktor Herben bezduše papouškoval hotovou, raženou již realistickou frází:

1 - [Viz zde str. 77.]

krev, cit, nervy... všechno pověra! Chytil jsem jej za ruku in flagranti a podržel jsem mu na chvíli jeho nesmysl před očima. A on se zhroutil; stydí se; utíká od něho.

A jako všichni hrubci přistižení při nepleše — kleje, láteří. Honem sem nějaké „silné slovo“, aby zatusovalo jeho porážku.

A tak tedy: „přerazil ruku!“

8. A dále, poctivý falsátore: nešlo o to, je-li „Slavia“ veřejná nebo soukromá společnost — šlo o to, že i *soukromé* společnosti mohou se kritizovat (zvláště tak benevolentně, jako byla „Slavia“ kritizována ve V. směrech) a že „Čas“ sám kritizuje velmi zle a urážlivě i soukromé spolky, bavící se třebaš při zavřených dveřích.

9. A dále: nebyl spor o to, má-li větších zásluh o výtvarnou kritiku p. Šalda nebo p. Mádl? — ne, o takovou trivialitu jsem se s Vámi nepřel! Nýbrž o to, byl-li p. Mádlův odpor proti Munchovi kriticky charakterný a hodnotný — což je, poctivěku, rozdíl.

Vy ne falšovat slovíčka — Vy hned falšovat ve velkém, celé věty a odstavce! Také touha po velikosti, před níž smekám.

10. Netvrdil jsem také nikde, že *Vám* jest p. Marten nepohodlný, nebo že *Vám* jest jeho činnost nepohodlná: jak se na ni díváte, jest nezměrně lhostejné mně a pravděpodobně i p. Martenovi. Já přibíl jen po zásluze nemužný a nevkusný způsob, jakým jej chtěl odbývat *Váš kolovrátkář!*

Tím bych byl s Vašimi klepy, falsy a lžemi hotov a mohl bych osušit pero a vyjít si na procházku: venku je nádherný den.

Ale jsem Vám dlužen malý epilog, jakési resumé.

Vypravoval jste anekdotu o Vereschaginovi a chci se Vám revanžovat — jenže ne fabulí, nýbrž faktem.

Bylo v únoru 1904 — tedy ani ne před půl druhým rokem. Připravoval jste slavnostní číslo Macharovi. A dostal jsem od Vás list, kde mne prosíte o příspěvek pro toto číslo. Píšete v něm: *Bylo by mně velmi milé a bylo by jistě milé i Macharovi, kdybyste do čísla přispěl ať čimkoli; oba si Vás upřímně vážíme.*

Pane, příspěvek jsem Vám odepřel listem, který jistě neotisknete. Ale to jest vedlejší. Co Vám chci říci, jest toto:

Pane, jest *poctivé*, zvatí někoho do slavnostního čísla, jsme-li o jeho charakteru „*minění nevalného?*“ Zvete do svých slavnostních čísel, které pořádáte člověku sobě nejdražšímu, *falsátory telegramů a protokolů a lidi talentů detektivních*, jak kvalifikujete dnes mne? A píšete jim přitom, že si jich vážíte?

Té bídy, milý pane...

Po Vaší nedělní odpovědi dostal jsem několik listů od lidí mně cizích, kteří mně radí, abych Vás za Vaše hrubstva pohnal před soud. Buďte klidni: nestane

1 - Mé zcela skromné mínění v tomto puntíku, chce-li je p. Herben znát, jest, že mám *stejně* zásluhy o výtvarnou kritiku českou jako p. Mádl — totiž žádně. Neboť to, čemu se v kulturní zemi říká výtvarná kritika a co reprezentují ve Francii třebaš Geffroy, Roger Marx, Le Blondové a v Německu Meier-Graefe, toho posud nemáme.

se to. Ne proto, že jsem před týdnem odejel z Prahy sem na léčení a že nemám zdraví, abych se mohl vláčet po advokátech a soudcích — ale pro cosi jiného: nechci, aby *tam* končilo to něco, čemu jsme v nepoučeném optimismu mládí, já a několik starých přátel, říkali kdysi: *nový směr, obroda.*

Leží přede mnou dva svazečky listů, zažloutlých i bílých listů, starších i novějších; jedny jsou od Masaryka, druhé jsou od Machara. Je tam leccos milého, zvláště v listech Macharových. A pak jaká melancholická vůně zdvihá se z takových svazečků listových! Jak tiší, jak konejší! A jak odzbrojují věty jako tato, chycená náhodou z novějšího listu Macharova: „— — poněvadž jsi jedním z těch řídkých lidí u nás, kteří se nezaproněvěřili bohům své mladosti.“

Člověka, jako já, který sloužil jen umění, jak je dovedl svým ubohým rozumem a nejen rozumem, i celou svojí bytostí pochopit a pojmut, urazit nemůžete, ani posíláte-li jej jako detektiva do Indie.

Vám není ovšem třeba se svými talenty obtěžovat se tak daleko. Vám stačí, sedíte-li v redakci „Času“. *Vám* kvete pšenice v Čechách a bude kvésti dlouho ještě v této smutné zemi, potácející se mezi frázery a pedanty, zmitané jednou švindlíři a obchodníky citem a po druhé doktrinářskými lineály bez vší obraznosti a bez každé tvůrčí síly a svobody duše, zaplavované dnes citovými hrubci a surovci a zítra farizejskými puritány a tichošlápkou, ohlušené dnes řevem frází sovinistických a zítra protivným křikem bezduchých papoušků žvatlajících modernistická hesla třebaš realistické proveniencie — — —

Vám jest zde dobře: neboť nejste nic jiného než stové vydání staré lži, staré hrubosti, staré nevědomosti: nový otisk starého bídného textu vázaný jen do realistické kůže a s realistickou etiketou na hřbetě.

V Janských Lázních 5. července 1905.

Epilog

Minulou neděli (9. července) ulehčil ještě dr Herben svému bezmocnému hněvu lokálkou, kterou nemíním nechat bez trestu — již proto ne, že tento apoštol realismu vpravdě a ve skutečnosti tropí všechno neřest, kterou in theoria a na svých odpůrcích pronásleduje.

A jsem to dlužen vlastně i svojí minulostí: člověk měl iluze, řekl jsem zde nedávno; nebyly velké (opravdu ne!), ale byly přece. A dnes stydíš se za ně sám před sebou, vidíš-li tu bédnou hromádku, v níž se sesula při prvním doteku celá maskara, celý hastroš. A trestáš — ale trestáš také sebe, a rány, které zasazuješ, zajíždějí i do tvého těla. Není-liž pravda, příteli Horatio? Není to již náš osud, nás, nepolepšitelných idealistů, trestati často i sebe? Trestati se za to, že jsme měli příliš vysoké mínění o lidech?...

Z mých *argumentů* nedovede vyvrátit dr Herben ani puntíku a proto osvědčenou, domorodě starousedlou metodou: pomlouvat, *zcela abstraktně a všeobecně* pomlouvat! Obtěžuj se maličko, drahá zkrácená dušičko, ohni se trochu v drahém hřbetě, shýbni se pro bláto na silnici a hod', aniž mnoho a zvláště pečlivě mífíš, třebaš po *literární práci* svého odpůrce. V Čechách vždycky trefíš! Napověz třebaš

něco jako pochybu o její originalitě — mnoho důvtipu takový klep nežádá a sobě ulehčíš, drahá, pošramocená česká dušičko. Ale napověz to tak *vešebecně neurčitě*, tak *oblačně abstraktně*, že tě nikdo nemůže chytit za límec. Bláto v Čechách doletí vždycky, a tobě je dobře: ty sedíš před prahem a nemáš daleko za pec. Žádné trochu patrnější odvahy tě tvoje uličnictví nestojí — a sobě ulevilas, dobrácká pošramocená dušičko...

Prý moje polemika s drem Herbenem utvrdí mnohé v dávném přesvědčení, že představuji v literatuře jen *pouhý fonograf*, mechanicky a bezduše opakující světové autory.

Ale, dobrodinečku: jaká reže! Jaký náklad vtípu a ducha jest tu vyčerpáván na mne, nehodného!...

„Utvrdí mnohé v dávném přesvědčení“! Jaká brilantní stylisace! Hnedle jako od notáře! A dále: „představuje“ fonograf!

Nuže, milý pane: přesvědčení proti přesvědčení! Nebudu se schovávat pohodlně za „mnohé“, za ty lepenkové „mnohé“, kteří se dostavují vždy jako na zavalanou, kdykoli někdo nemá dost odvahy a síly, aby mluvil hrdým singulárem a v první osobě — a řeknu Vám prostě, že Vy „nepředstavujete“, nýbrž jasně česky: *jsle* ne fonograf světových autorů, nýbrž *pouhé síto* na myšlenky svého mistra a ovšem síto velmi děravé, a i jinak nespolehlivé — a vedle toho i *mlýnek na klepy*, mlýnek nejpovedenější realistické konstrukce.

Těm „mnohým“ rače pak laskavě vyřídít tento vzkaz:

„Přesvědčení“, které podle Vás mají, mohou mít za jedné podmínky: totiž, že jsou *pourchní, polovzdělani a klepařští* lidé, kteří o „světových autorech“ slyšeli něco zvonit, ale jich samých nikdy nečetli — neboť, kdyby jich četli, nemohli by mysliti takové žalostné banálnosti.

Právě kdo zná Emersona, Carlyla, Ruskina, Nietzscheho, ví, že jich nepřeji-mám, nýbrž *promýšlím, procituju, zpracovávám, domýšlím* — že jsou mně látkou a východiskem, jako jim byli látkou a východiskem Plato, Montaigne, Fichte, Kant, Voltaire a j.

Žádný autor nevyssává si *látku* svoji z prstů a nejméně ovšem může si ji vyssáti z ničeho literární a umělecký kritik: pracuje látkou a tvoří z látky, umělecké i myšlenkové, kterou mu dává *doba*, v níž se narodil a ve které žije.

Ale právě ten, kdo zná myšlenkovou a uměleckou látku dneška, ví, že jí *zpracovávám a promýšlím po svém*. Kdo zná světové autory opravdu a nejen jako frázi, ví, že mohu fici s Mussetem: *piju ze svoji sklenice* — budiž sebensí a prostší jinak.

Ubohý klep, kterým tu po mně hází dr Herben, opravil ostatně již na podzim minulého roku dr Chalupný ve feuilletoně 1. čísla „Mor. rozhledů“, když jím po mně hodil — český praoriginál a pragenius, p. Rožek. Nedovolávám se tu p. dra Chalupného nikterak jako literární autority (dalek toho...); připomínám to jen proto, že dr Herben tehdy s oním článkem *výslovně souhlasil* — aby dnes ubožáctví p. Rožkovo opakoval da capo...

Mluví-li se ostatně již o literárních fonografech, zdá se mně, že nebezpečný literatuře nebyl by fonograf reprodukcující veliké světové autory, nýbrž fonograf jiný, v tichu a v temnu pracující a reprodukcující jen — *melodie ze starodávných kalendářů*... Neboť jsou i takové skromné fonografy, nezdá se Vám, milý pane? —

Pan Herben míní také, že prý tito velcí autoři byli na mne bez vlivu. Nezušlechtili prý mojí bytosti, která prý jest i nadál — hrubá. To říká pán, který si bere v polemice právo ke všemu — i k tomu, že mluví o svém odpůrci jako o falsátoru depeší a protokolů a detektivovi — ale sám nepřeje mu práva ani tolik, aby mohl vyvrátiti jeho podezírání, lži a urážky; učiní-li to a nazve-li lež lží, nesmysl nesmyslem — hned jest hrubcem.

Není v literárním životě nic komičtějšího než takové obvinění z hrubosti.

Pan Herben zapomíná, že *všichni velcí autoři činili totéž a že dobrá půlka jich velikosti jest právě v odvaze, s jakou jmenovali věci a lidi — ošklivé a nízké věci a lidi — jich pravým a vlastním jménem*.

Kdyby hrubost byla v přímém a pravdivém, byť příkřem a tvrdém slově, byli by hrubci všichni, kdo kdy říkali lidem do tváře pravdu: od starozákonných proroků přes Danta a Miliona až po Ruskina, Carlyla, Schopenhauera, Nietzscheho.

Co by řekl p. Herben Carlylovi, který filosofii liberalistickou vkládal do úst — vepřům a dával jim ji odchrochtávat? Co Ruskinovi, který mluví nejednou jako k lotrům a k ničemu — k vrcholům anglického politického a novinového života? Co Schopenhauerovým útokům na německé profesory? Co Nietzscheovým sarkasmům a výpadům na řadu jmen, pokládaných za nejvyšší v literatuře současné i minulé? Co Hugovým pamfletům na Napoleona?

Mne Herbenovo obviňování z hrubosti nerozčiluje ani dost málo — neboť jest docela plané a liché.

Vím, že hrubost v literatuře jako v životě — skutečná hrubost — bývá parfumovaná.

Hrubost, opravdová hrubost v literatuře jest jinde, než kde ji hledá dr Herben: *jest tam, kde se jalově a tupě myslí, beznervně cití a planě klabosí, kde není vášnivého vztlahu k umění a k literatuře a proto se vyhlává, kde rozhoduje rozumářské chytráctví, výpočet, doktrinářská šablona, prkenný lineál* — všude, kde jest domovem literární farizejství.

18. července 1905.

John Constable, d'après les souvenirs recueillis par C. R. Leslie

Kniha, která přichází právě vhod kritice i obecnstvu na pevnině evropské, pokud se stará o pravou a vlastní genesi moderní maličké naší kultury. Constable jest tu skoro neznám, a přece jest to nejen největší malič anglický — malič třeba podrhnout — osamocený ostatně ve své zemi — daleko vyšší než Turner i než proslulí mistři osmnáctého věku, ale i vlastní otec francouzského krajinářství. A nejen francouzské malby, třeba dodat: i německé, pokud jest opravdu bezprostřednou a čistou *malbou* a ne ilustrací, třeba v metrových rozměrech. Neboť na ohni Constablově zažehla se i vlastní malebná vášeň *Menzlova*: pokud byl Menzel skutečným malířem bezprostřední síly a horečně vise oka (byl jím skutečně v řadě obrazů hlavně svého mládí, jichž si sám nevážil a jež sám prací pozdějšího života i slovem svého stáří zapíral a zapřel), působilo v něm také sémě Constablovo;

poznal Constabla v letech třicátých v Berlíně na výstavě v Hôtel de Rome. Constablem vymírá také anglické malířství ve vlastním smyslu slova: co následuje po něm, jsou jen literární ilustrátoři nebo režiséři malovaným plátnem nebo konečně delikátní umělci techniky černo-bílé jako Beardsley nebo Ricketts.

Bazalgette v předmluvě správně vyciřuje význam Constablův a čistý, absolutně malířský charakter jeho umění: byl to člověk nádherných smyslů, úžasně bohatých smyslů, který stvořil jejich instinktivnou, lehkou a bohatou logikou hluboce a čistě organisovaný malířský svět.

O jeho malbě praví dobře Bazalgette, že tryskala přímo ze srdce umělcova, „neustydnuvši cestou přes mozek a neztrativši tam barevnou vůni a sílu“.

„Krajina Constablova jeví se smyslnou, šťavnatě živnou a silnou.“

„Co nejprve překvapuje, přiblížíte-li se k němu, jest smyslnost tohoto malíře. Jest to umění životné a horké, tučné, šťavnaté, řekl bych *tělesné*, ačkoliv jde o nebesa a půdy, umění mohutně živočišné a živé. Muž této malby jest člověkem, který *musil* žítí asi mezi stády s hojnou potravou, mezi tučnou luční trávou, u vod a lesů. Malba jeho čpí zemí a širým vzduchem. Široká kypící rozkoš se v ní projevuje. Element života, který proudí těmito krajinami, napojuje je nejuplnějši realitou, již dobylo posud umění.“

Vzpomínky vypravují život plný tiché moudrosti a krásného napětí, důstojný ve své charakterné, jaksí epické a patriarchální prostotě, pracovitý často v trudu a tísní. Křísí před námi živého člověka, myslícího, jednajícího, trpícího, dílo jeho dne s nadějemi i zklamáními; pronikáme i do dílny jeho, k logickým kořenům jeho díla, které se větví a rozrůstá zákonným bohatstvím nad zemí v šťavnatou a malebnou houšť svoji těžké koruny. Vidíme tichého, až bázlivého člověka, samotáře se sladkým srdcem, jehož umělecká síla a geniální intuice zdá se býti jen zúročenou nekonečnou pokorou srdce před přírodou, odměnou učelivé pozornosti a pokorné zamyšlené zbožnosti, s jakou dovedl naslouchati vlnám jejího tepu a dechu.

Epická, legendárně krásná figura, úžasně jemně a čistě organisovaná, vyvstává před vámi a vedle ní cítí[te] teprve celou ošklivost k většině dnešního umělectva, k prázdným panákům, statistikům naučené umělecké formule, kteří pracují jen sprostotou zvyku a kteří si spletli neodpustitelně sílu s drzostí a vtíravostí.

Ve své souborné výstavě v Mánesově paviloně vydává pan Šimon účty ze svých „Lehr- und Wanderjahre“: zachováte-li při procházce výstavou tento zřetel a tento zorný úhel, nemůžete projíti jí bez jakéhosi uspokojení.

Pan Šimon se opravdu v cizině *učil*: o tom vydává výstava jasné svědectví. Učil se lačně a dychtivě, otevřenými smysly, pracovitou rukou, vnímavou, až do slabosti a nesamostatnosti vnímavou duší. Šel tam, kam od krásného iniciativního činu Chittussiho *musí* dnes jíti český malíř: do země nejryzeji malířské, *nejmetodičtěji* malířské, do Francie. Anglie, kterou viděl vedle toho, nepočítám: viděl ji očima nedávno zemřelého Jamesa M'c Neila Whistlera, jehož soubornou posmrtnou výstavu v Londýně právě tehdy zastihl — ten *jediný* působil na něho z anglického malířství — jehož jest nejrozhodnějším, nejúmyslnějším odpůrcem a protinožcem. Whistler *nebyl* anglický malíř: Whistler byl Francouz, Whistler byl, chcete-li širší pojem, Román. Jeho ascendance vede přes Courbeta k Velazquezovi a Španělům: Courbert mu je právě předává a prostředkuje. Whistler je francouzský malířský a čistě tvárný smysl, čistě tvárná logika, ponořená do zřidel a pramenů čistší a tvrdší rasy, do poesie severnější duše, do hrdějšího a uzavřenějšího ducha. Ale jinak: tvárná duše francouzská, francouzská od svoji gracie a svého vkusu až po logiku a kulturu svého oka.

Pan Šimon maluje velkoměsto: cítí jeho kouzlo, jak jen je může cítit maloměšťák a provinciál, venkovan lačně a neotřené

citovosti. Pan Šimon maluje svoje *opojení* velkoměstem, jeho atmosférou vlhkou a dusnou jako skleníkový vzduch, jeho parfumem složeným ze všech kulturních a civilizačních miasmat, destilovaným ze všech hříchů a neřestí. Nejde jen o ohňostroje světél, nejde jen o šero: jde o tuto *atmosféru*, která jest klimaticky i morálně jiná než u nás, nepřesaditelná, nepřeložitelná. Jde o tuto atmosféru, již neznalo starší, zdravé klasické umění, již neznali ještě ani impresionisté — opravdoví klasikové i po této stránce — pro niž nemáme jiného jména než nepřesné a pružné slovo: *moderní*, a která jest vedle jiných charakteristickým znakem díla velikého Američana Whistlera.

U Whistlera naučil se cítiti p. Šimon tuto atmosféru, jeho mediem naučil se viděti svůj svět, jeho stylisací a znakovou řečí vyjadřovati své dojmy a city. U něho naučil se vystihovati soumravnou duchovou řeč věcí, jejich spiritní podstatu, soustředěnou náladovost, v níž utonulo všecko detailově roztříšňující. Od něho naučil se hudebnímu smyslu malby: polyfonii malby, kde barva jest zcela předpodstatněna jako tón v symfonii, kde nepracuje se naturalistickou empirií, zápisem a dokumentem oka, nýbrž jeho pamětí, jeho schopností stavěti z valérů, hodnotiti dojmy a stylisovati je. Odtud nokturna Šimonova, odtud jeho barevné harmonie a aranžmenty, vesměs přeložená, *přebásněná* a přecitlivěným, roznervněným a rafinovaným okem *dobásněná* poesie světla a tmy: cosi jako opiový sen, cosi jako hašišová báseň.

Pan Šimon chtěl říci, že tento smysl žil v něm dříve, než poznal Whistlera, a zavěsil proto do svoji výstavy malé nokturno ze začátku svoji dráhy, *Pořiči*. Ale zde právě dá se vysledovati celý veliký rozdíl mezi naturalistickým empirismem, kterému byl tehdy oddán, a spiritistickou stylisující náladovostí, které obětuje dnes. Rozdíl dal by se snad přenést do hudební sféry a vysloviti názorně tak: tam prostá chudá píseň, zde velmi rafinovaná, ryze formová komorní hudba, které vadí k dokonalosti jen jedno, že jest *eklektická*. Neboť lze býti i eklektikem jednoho autora, a tento eklektismus není proto méně churavý.

Eklekticismus p. Šimonův a jeho nebezpečí, mělkost, chudoba a libivost proniká zvláště bolestně v jeho *portrétech*. I zde přimyká se p. Šimon co nejtěsněji k Whistlerovi, opírá se o něho. Totéž soumravné osvětlení, světlo jakoby smutečným flórem procházející, ztlumené, aranžované, inteligentně úmyslné. Táž atmosféra spiritní dálky, teskné nálady chvějící se kolem modelu, který v ní jaksi vyznívá zduševňující, distinguující se, uzavírající se před světem a životem, vyjímající se z něho. Táž stylisace figury v schema, v esenci a vzor tvarový. Jenže, jak chatrné jsou resultáty u p. Šimona! V ženských portrétech jest ještě šťastnější: zde se mu podaří zachytiti něco z distinguovaného kouzla, z teskného charmu, z atmosféry a osobního parfumu — ovšem distinkce ta jest daleko, daleko nižšího zladění než u Whistlera: tam ryze aristokratická, uzavřená *autentická noblesa*, zde pouhý lacinější, přístupnější surogát. Tam jedinečný, na vysost vytríbený takt a vkus, cosi nanejvýš spolehlivého a neomylného, zde pouhá přiučená a naučená, a proto kolísavá a nejistá náhrada za to; tam instinkt odvěkého hudebního ucha, zde mladé, včera teprve získané a osvojené pravidlo.

Ale jaká bída jest v *mužských* portrétech p. Šimonových! Jak *bez rasy*, jak mělce a levně elegantní, jak slabošské, řídké a prázdné. Kolik celé myšlenkové rasy, kolik tragické jadrnosti a plnosti mají mužské portréty Whistlerovy, ukazuje, jeden za všechny, jeho Carlyle. Vedle toho, co podává z mužů p. Šimon, jest jen mužská loutka a věšák na šaty.

A přes to všecko — nechce se mně jaksi láti p. Šimonovi. „Kunst vom Können“, umění znamená nejprve: uměti. Jest to ovšem pouhý předpoklad — ale u nás zapomíná se na něj častěji než zdrávo. Zapomíná se velmi často, že jest to první a jaksi zřejmá, kulturní, řekl bych, povinnost umělcova. Proto pojímá se pak u nás *charakter* příliš často *negativně*, bývá příliš často slučován s malou dovedností, s technickou slabostí a mdlobou, s technickou obmezeností a technickým neuměním a podmiňován jimi. Ten, kdo se málo naučil, má mnohem větší chanci u nás

býti pokládán za individualitu a charakter, než ten, kdo se naučil mnoho. Příliš často charakter i našich nejlepších lidí měl cosi negativního v tomto smyslu, a tuto negativnost objeví, jsem jist, dřívější nebo pozdější kritika a výtvarná historie česká, až bude doopravdy napsána, jako specificky český tragický omyl a specificky českou uměleckou vinu.

Tomuto specificky českému předsudku p. Šimon neobětuje, a to právě líbí se mně na něm. Neusnadňuje si posici; nebezpečí, že by mohl býti brán za charakter a individualitu, zredukoval sám poctivě na minimum. Pravím to bez ironie. Pan Šimon stojí poctivě o to, aby byl nejprve dle slov Nietzscheových „guter Europäer“, člověkem kultury, a dovede tomuto ideálu přinášeti oběti — cosi, co mně jej činí milým přes všechny jeho slabosti, které cítím stejně bolestně jako kdokoli druhý a snad i bolestněji.

Chybou p. Šimonovou není, že se učil a učí — chybou jeho jest jen, že se neučil ještě *dosti opravdově a hluboce*. Každé dostatečně hluboké a opravdové učení se vede rovnou a přímo k odkrytí vlastního charakteru. A *toho, jedině toho* jest třeba p. Šimonovi, a ne změny sujetů, jak mu k ní ve článku „Domů“ radila krátkodechá a slabošská umělecká filosofie p. Mádlova. To bylo by ne léčení, nýbrž pouhé bezmocné mastičkářství a plané záplatování.

Pan Mádl míní, že by se p. Šimon nebo Radimský mohli státi opravdově českými umělci, kdyby malovali místo Paříže a Londýna Prahu, nebo místo některé francouzské říčky některou říčku českou, místo Epte třeba Cidlinu nebo Lužnici. V Praze prý jsou stejná světla svářící se se stejnou tmou, stejné rozlití řeky, přepjaté stejnými mosty, stejné mlhy, z nichž týčí se stejně mátožně masy budov, stejná atmosféra. Pan Mádl zapomíná však na něco, co cítí každá jemnější sensibilita, každá duše jemněji organizovaná, totiž, že nejde o pouhou atmosféru fysickou, nýbrž o atmosféru *mravní*. Atmosféra nad skutečným veleměstem jest nekonečně zjitřenější, jak je proniklá utrpěním

a zápasem rozvášněného lidského moře pod sebou; atmosféra opravdu velkoměstská nese v sobě zvláštní, těžko definovatelné fluidum, které jest vlastní jen jí a jež byste hledali marně v jiném ovzduší za týchž jinak optických a meteorologických podmínek. A zachytiti, podati uměleckými tvárnými prostředky právě *tuto* atmosféru — nehmotnou, nervovou, psychickou řekl bych — zvláštní akcent její a náladu, kterou hovoří k jemné sensitivitě myslícího a cítícího ducha, *to a jen to* musí býti přece cílem malíře, který chce býti *umělcem* ve vyšší potenci slova, než kolik jí přináší pouhá přesnost a hotovost ruky.

Ale i kdyby bylo pravda, že jest i nervová a mravní atmosféra pařížská nebo londýnská táž jako atmosféra pražská, nebylo by nic pomoheno ani p. Šimonovi ani nám, pokud jí nedovede vystihnouti a podati *po svém*. A naopak: bude-li míti *svůj* typický zor a vid, svoji uměleckou a básnickou visi, neztratí se ani v Londýně a může pak klidně dělati sujety po Whistlerovi nebo kterémkoli jiném velikém umělci — může „refaire Whistler“: zůstane svým, a proto českým i *zde* — a zde musilo by to býti pak i patrnější, poněvadž odlišnější než doma.

Leden 1906.

Nikolaj Konstantinovič Roerich

Kritická glossa k jeho výstavě

Výstava děl mladého ruského mistra Nikolaje Konstantinoviče Roericha, jež hostí nyní náš pavilon na úpatí Kinské, má dvojí zásluhu: jednak předvádí nám bezesporně silnou malířskou potenci, umělce určité výše a typických, široce rozkřídlených snah, jednak vyvolává diskusi o řadě otázek z psychologie tvorby a z rozvojové logiky výtvarného umění.

Roerich nespokojuje se totiž tím, čím bývá ve svých chvílích tak plně a šťastně: malířem temperamentní síly a úhrnné, až trochu brutální vise — vedle malíře jest v něm i badatel-archeolog, učenec spisovatel a konferenciér, umělecký theoretik filosofující a bojující programově za obrodu moderního ruského malířství, za jeho znárodnění. Tedy vedle umělce, opojeného a uneseného plností a milostí chvíle, i duch zápasný a myslivý, aplikující, vykořisťující, organisující. Nenapadá mně viděti v tom nedostatek nebo vadu; naopak: tato programová kvalita sama o sobě činí mně jej sympatickým. Myslím, že doba tak zv. umělecké *naivnosti*, to jest nemyslivosti a vegetativního neuvědomění, jak o ní blouzní starší německá estetika, přešla a ne na škodu umění, nýbrž naopak. Stává se nám den ze dne jasnějším, že řemeslná hotovost a pokojná soběstačnost v umění, měla-li svoje výhody, zvláště pro talenty určité organisace a určitého rázu, měla i svá nebezpečí, a to nebezpečí ne nepatrná. A cítíme dnes velmi jasně, že uvědomiti si svoje sklony a systematisovati je i myšlenkově, domysliť je v soustavu a v program, v metodu, ovládnouti je jako nástroj k určitému theoretickému cíli, nemusí

vždy znamenati zeslabení a podrytí uměleckých instinktů a sil. Často — a u duchů zdravých a silných pravidlem — znamená to naopak jejich plné rozvití, učlenění, vykořistění.

Ovšem na druhé straně zase nesmí se bráti pouhý program již za *dílo* samo, chtění a koncept za umělecké *naplnění*. Intence, program má v umění kladný význam jen potud, pokud je v díle cele stráven a přehodnocen, pokud se vtělil v umělecké dílo, pokud mu dodal síly a vášně, nervu a dechu, bojovné krásy a zbrojné záře — pokud se *stal tělem, a sice šťastným, harmonickým uměleckým tělem*. Kde zůstal nestráven, kde nesplynul harmonicky s dílem, nerozměnil se v ně beze zlomků, tam naopak překáží a ochromuje, tam jest elementem disonančně ochuzujícím, tam znamená uměleckou ztrátu. Obraz malovaný s dalekosáhlou theoretickou intencí může býti stejně špatný jako obraz malovaný naprosto bez ní, v úplně prostoduchosti a bezelstnosti rozumové, a může býti po případě i horší — právě pro tuto vnějškovou násilnost; horší vnitřní disonancí a necelou zlomkovitostí.

S tohoto stanoviska jest první povinností těchto řádků vyjmouti z výstavy skupinu děl, která dobývají pozorovatele náraz, prvním útokem svojí křepkou celostí a jež se hodnotí beze zlomků v umělecký dojem: první povinností naší budiž vyhledati silného, nervního a útočného malíře a pokloniti se jeho silnému i jemnému vidu, vášnivým láskám jeho oka a neselhávající hotovosti jeho ruky. Jsou to předem jeho nádherné staroruské architektury, jsou to některé krajinné imprese, které si zasluhují plně této elege: zde ukazuje se Roerich velikou a hotovou malířskou potenci, horkou malířskou organizací, která stačí kouzlu nejprchavější chvíle, opojení náladového zrakového svátku.

Jeho staroruské architektury, jakoby zvětralé nebo k pádu podryté, a jinde zase jakoby hořící v barbarsky malebné zbroji, potažené patinou věků, jsou viděny a cítěny ryze malířským smyslem a stavěny ryze malířskou logikou: jsou to ne topografické dokumenty, ne historické ilustrace, ale obrazy, varianty na

daná themata, dobásňující a přebásňující svoje sujety. Jsou to nejen *kusy* veliké hotovosti ruky, virtuosní šířky, ale nejčastěji i obrazové básně chytající stesk a melancholickou záři minulosti, odkrývající zvláštní tragiku starých kulturních zdiv, duši věcí, „lacrimas rerum“, jak říkali romantikové. Sem tam prohlédá snad jakási brutálnost virtuosity, ale jinde čistě maliřské subtilnosti, čistá něha a láska oka umlčují naše pochyby: tak ku příkladu delikátní, diskretní harmonie, v něž ladí Roerich zeleň trávy nebo zeleň nebe s patinou starých plechových bání a stříšek nebo různé odstíny jejich zeleně mezi sebou. Mutatis mutandis dá se totéž říci o řadě jeho studií a impresí krajinných; v některých převládá útočná přímota a široký virtuosní přednes, v jiných šťastná něha a dojatá sváteční citovost oka zření až duševního. Několik kresebných studií ukazuje, jak bystře a inteligentně proniká a ovládá Roerich i tvárnou logiku a skladbu jazyka, jímž improvizuje svoje barevné náladové básně.

Pochyby pronikají hlasitěji teprve při některých číslech ze skupiny sujetů archeologických, historických a prehistorických, legendárně epických a bohatýrských. Virtuosita přichází tu místy ke slovu s vnějškovou brutálností, již nedrží rovnováhu vnitřní, vlastně tvůrčí bohatství tvárného názoru a citu. Někde vychází Roerich na lov za dekorativností dosti vnějškovou a ukazuje *zevšeobecňující formulí*, již pracuje, příliš vtíravě: prozrazuje se tu, že jest to formule *odvozená* a ne vykořistěný vlastní tvůrčí čin. Pravím výslovně: *někde*. Jsou i v této skupině čísla, kde nepřekročil mezi, jež mu ukládá jeho vlastní tvůrčí síla tvárná, čísla většinou menších rozměrů, jež dovedl zcela zaplniti teplou gracií a jemně vytríbeným, bohatým vkusem — tak, abych jmenoval několik, kouzelná báseň-legenda indická o Devassari, nebo epickým nervem citěná a široce stylisována „Dračí dcera“ nebo konečně barevná féerie rudých plachet, pokřtěná „Výpravou Vladimírovou na Cherson“. I některé z větších olejů Roerichových sem spadajících, tak ku příkladu „Starodávné město“, jsou plně a ryze maliřsky citěny a bohaty vlastní vý-

tvárnou tepnou. Jinde bývá však Roerich chudší, a všecken vkus, který mu slouží opravdu spolehlivě, všechna virtuosní hotovost, také nikdy neselhávající, nemohou přenést přes nedostatek vlastního výtvarného *tvůrčího fondu a činu* — naopak: dávají jej cítiti tím bolestněji. Velikorysá dekorativnost, za níž směřuje Roerich, působí často při vši virtuosní brilantnosti jaksi kulisově a divadelně: chybí zde často vlastní jadrnost a hutnost maliřské tvorby.

Dekorativnost! Jaké nedorozumění moderního umění, jaké heslo nedomyšlené a nedocitěné, málo promyšlené moderní výtvarnou kritikou! A kolik prostředního zboží pluje dnes pod touto vlajkou a jest uctíváno a pozdravováno jen proto, že pluje pod ní! Roerichovo dílo není sice nikterak prostřední, ale přesto zavdává podnět ke kritickému nedorozumění: vidí se tvůrčí čin již tam, kde jde o pouhou parafrázi, o aplikaci stylové formule šťastně objevené a vycitěné, stylové formule mrtvé výtvarné kultury, o to, čemu říkají Francouzi velmi přesně a přiléhavě *une divulgation*, užití, vykořistění, zpřístupnění cizího výtvarného principu, cizího tvůrčího činu a tajemství.

Postavte se před maliřské dílo Rembrandtovo, Halsovo, Goyovo, před Velazquezovy „Las meninas“, před Manetův „Skleník“, před Degasův některý motiv z tanců operních — a jistě necharakterisujete dojem, který ve vás budí, slovem dekorativnosti. Vzrušují a vybuřují vás na to příliš, jsou příliš hutné a jadrné, aby se daly zavřít do této formulky. Leží k tomu příliš málo na povrchu. Jsou-li v některém z nich dekorativné elementy, jest to jen akcidents. Nedá se tu mluvit o dekorativné formulí — ale ovšem jest tu rytmická zákonnost, která nese vnitřně dílo. Někteří mistři jako Ingres, Puvis de Chavannes, Gauguin uvědomili si ji více než druzí, akcentovali ji, orientovali k ní vědomě a programově svoje dílo. Ti jsou dekoratéry ve vlastním tvůrčím smyslu slova, z rytmické plnosti lyrické nebo epické duše, z něhy a harmonie duše, z eurytmie duše. Užívá-li se téhož slova na označenou díla ku příkladu Besnardova, jest to nedo-

rozumění a zneužití termínu: Besnardovi schází vlastní prvořadý umělecký čin, jest jen vytěžitелеm a vykořistitelem uměleckých činů jiných, větších mistrů impresionismu, divulgátér, který cizí umělecký princip a čin aplikuje.

A v podobném poměru k staré výtvarné kultuře byzantinsko-ruské, k jejímu plošnému a prostorovému umění, jest asi Roerich. Pracuje formulí odvozenou z ní logickou dedukcí, parafrázuje a překládá, docituje snad a domýšlí snad i v detailech něco — ale jeho tvárný jazyk není zde jeho vlastním dílem, nejvnitřnějším nástrojem jeho duše. Vlastním majetkem jeho jest zde jen odvaha a šířka virtuosní hotovosti, jen přesnost logické myšlenky. Nemá toho rytmického překypujícího bohatství vnitřního, té vnitřní zvučící tvárné plnosti, která sama se dekorativně vylévá a prochvívá a nese dílo, jak jest tomu třeba u Puvis de Chavannes.

Nade vše jasné a patrné jest to v nejrozměrnějším díle Roerichově, v jeho skizze ku fresce *Andělský poklad*. Roerich překládá tu v malířství princip starého umění plošného a prostorového, parafrázuje stará skla a staré mosaiky, napodobí chladný a tvrdý lesk jejich kamení, kombinuje ze starých zlomků nový obraz. Není pochyby, že podnik takový žádá mnohých a vzácných předností jak od ruky a oka malířova, tak od jeho logické kázně a metodického vcítění a vžití se. A člověk může se zde zcela upřímně poklonit veliké virtuositě Roerichově spojené s velikou kázní, vypočítavé rozvaze při široké útočnosti, malířské kuchyni, která dodá barvu takové resistance a takového minerálního lesku, jaká tvoří peří andělských křídel, i neselhávající síle a hotovosti ruky, která ji dovede tak šťastně a účinně umístit — ale to všecko jsou přednosti spíše vnějškové a hmotné než vlastně tvůrčí a vnitřní. Vedle tohoto Roericha vypadá snad mnohý Puvis de Chavannes nebo Gauguin skromně a chudě — tomu, kdo neumí vycítit vnitřní něhu a štěstí zvučící jimi a vylévající se z nich požehnanou milostí výtvarnou.

Takovéto umění, není pochyby, dovede imponovati, dovede

oslniti — ale ne svojí zásluhou: stojí celé na plecích velikého, tisíciletého obra, veliké staré výtvarné kultury. Není pochyby, že tato stará výtvarná kultura vládla velikými a svého druhu jedinečnými, nenahraditelnými dojmy; podrobovala si duši lidskou hudbou jedinečně silných, velebných akordů. Není také pochyby, že mnoho z ní dá se přenést s velikou, neselhávající účinností do dneška, že lze ji prodloužiti, žíti z ní, mysliti jí a v ní, pracovati v ní a z ní. Ale není také pochyby, že ti, kdož z ní takto žijí — třeba umělci veliké virtuosity, velikého vkusu i veliké logické kázně jako Roerich — netvoří vlastních uměleckých činů stavicích novou vývojovou řadu.

Jan Veth: Streifzüge eines holländischen Malers in Deutschland

Soudy profesionálů o jejich umění a jeho representantech mívají svoje zvláštní kouzlo a zvláštní vůni. Bývají to, předpokládajíc ovšem, že soudící profesionál jest typickou figurou a výrazným tvůrcem, soudy charakteristické a charakterisující, vymezující posici svoji i cizí, soudy syntetické, soudy směrů, větrů, duchových stran a vojsk. Soudí-li takový veliký profesionál a protagonista svého umění, mluví z něho umělecká rasa a krev, příslušenství k velikému duchovému typu, dramatická dynamika a vášeň, účast v dramatu uměleckého vývoje. Soudí s krajní rozhodností a určitostí: přitažlivostí nebo odpudivostí celé své bytosti, čímsi osudným a neúchylným, jako jest chemická slučivost nebo planetární predestinace. Soud jeho vymezuje a vykrojuje, třídí a rozlučuje, disociuje, co posud povrehní, neodstíněný a pohodlný časový tok sdružoval. Nebo naopak: hlásí se vášnivě k zjevům odděleným a odtrženým od něho ať časovou distancí, ať konvencí lidské logiky, váže se s nimi novými směry a seskupuje je novou logikou v nové vývojové rytmy. A neopíše-li a nevymezí-li i takový soud úplně svůj objekt, charakterisuje alespoň soudce: jeho nemožnosti, jeho nemyslitelnosti.

Jak významná a výmluvná jest ku příkladu kritika Michelangelova, která vytýká nedostatek kresby a vady kresby Tizianovi! Jak to mluví za celé svazky odborné učenecké charakteristiky! A kolik říká tomu, kdo umí poslouchat, chladná averse Velazquezova k Raffaelovi a všem Florentánům a jeho uctívá sympatie k Benátčanům, předem k Tintoretovi! Jak to seskupuje

vývojové jednoty, jak rozřídí duchová vojska, jak hovoří o mysteriu vývojových toků! Jakou novou perspektivou stylisuje vývojově umělecké drama obdivné slovo Gauguinovo o Ingresovi nebo Degasovi! Jak *nově* jich oceňuje, v jakém novém seřetězení do minulosti i do budoucnosti! V jakém novém rytmickém kole tančí a krouží před námi zárodky a mízy života! Z hloubky jaké tmy a ve výši jakého jasu splétají se tu duchové ruce!

Mladý holandský malíř *Jan Velh* není ovšem z těchto heroů umění docela typicky vyhráněných, kteří proměnili všecku empirickou náhodu v zákonný plán a smysl a kteří nemohou svým ohnivým zrakem pohledět na svět, aby ho nesoudili, nedělili, nebouřili, nevzrušovali — nebičovali na nové vývojové dráhy, nenutili k vydání temných důvodů a příčin jeho bytí. Není tvůrcem v absolutním smyslu slova, duchem, v němž sešla se celá strana světová, ať půlnoční, ať polední, a proměnila jej ve svůj hlas a ve svoji polnici. Místo a postavení jeho jest daleko skromnější: Jan Veth jest pouze dobrý holandský malíř, jemný a poctivý, svědomý umělec, syn národa, který jako málokterý druhý vypracoval si solidní malířskou tradici, mnoze ji pravidelným a klidným růstem, vykořisťujícím skoro metodicky nejbližší vývojové možnosti.

V tomto momentu jest dobrá polovina významu této jemné knihy: mladý holandský malíř-umělec, *umělec kultury opravdu malířské*, prochází německým uměním starým i novým — od obrazu Madonny v růžovém loubí od Stefana Lochnera v Kolině n. Rýnem až do díla Böcklina, Menzlova a Liebermannova — a v rozhodných chvílích dostává se ke slovu nejen jemný a kultivovaný psycholog umělecký, který se dovede vžítí a vcítiti v různé formy umělecké tvorby a v různý ráz tvůrčích duší, nýbrž i *malířská rasa a kultura jeho* — *bylosti typičtější a syntetičtější*. A pak dostupuje i soudů charakternějších a kořennějších, kterými soudí samu rasu německého malířství. Takový soud a spíše již odsudek jest ku příkladu ve větě: „Neboť, budetež její (německé školy) přednosti jakékoli, *haraburdí historie, anekdoty*

a tendence příliš málo dovedla se vyvarovali“ (59). Sapienti sat. Zdvorný host, jakým jest Jan Veth v Německu, stěží smí s větší určitostí říci, jak nehotové, problematické a od kořenů rozdvojené jest to, čemu se říká, s kurtoasií, německá výtvarná kultura.

Takovýmto typickým soudem ryzí maliřské kultury jest nesena jedna z nejcharakterističtějších statí knihy, *Arnold Böcklin*, která ve formě zdvořilé skepse ukazuje na necelost a ne-uměleckou barbarskost Böcklinovu, na nedostatek jeho vlastní umělecké tvárné a tvůrčí síly, již maskuje silácká mise-en-scène. Cítí v něm nebezpečí pro rozvoj německého umění, jest mu silou příliš polovičatou a churavou, aby mohla býti kulturním požeháním. „Kde jeho vniternost jest chatrná, zapaluje bengálský oheň, a kde mu chybí plný, harmonický tón, začne vřeštěti nebo spokojuje se zvukem“ (64). A jinde mluví o dětinsky vyzývavém přehánění tohoto způsobu a o „operním vystupování s bubny a pozouny“.

Jak viděti, má Jan Veth pochopení pro to, v čem jsou nebezpečí německého rozvoje maliřského, a má i odvahu vysloviti to. —

Několik studií z knihy jest věnováno umělcům neněmeckým a otázkám všeobecné výtvarné estetiky.

Josefa Israelsa studuje Jan Veth se zvláštní láskou a podrobností; přirozeně: jest to jeden z hlavních obroditelů holandského malířství po době dlouhého úpadku. A zase zajímavý vývojový problém vnucuje se autorovi: poměr Israelsův k tradici a duchu starého klasického holandského umění. Veth upozorňuje správně, že Israels jest v tomto smyslu do jakési míry anomálií: maluje duchem i metodou neholandskou. Vyznačuje-li staré holandské malířství duch věčného podrobného pozorovatelství, duch, kterému říká Veth *duch zátiší*, má Israelsova malba cosi hudebního a rozplývavého. Pracovali-li staří Holanďané čistou a určitou, vyzkoušenou technikou, jasným a prostým přednesem, nelze o nejlepších pracích Israelsových říci, *jak* jsou malovány — skoro bez techniky, „jen nervosní schopností necvičené ruky;

zfušovanou, soumravnou malbou a příkrými barevnými tahy, které způsobují roztodivnou směs ostrého reliefu a zatemňujícího zmatku; s měkkými nerozhodnostmi a momenty brutálně deroucí bezpečnosti, s širokými opisy a kousavými akcenty, s náhlými opakováními a často zase s nejrafinovanějším vrhem po dlouhém váhavém tápání. Kosmatost i hladkost, slizká lenivost i štíhlá hybnost, nečisté i počestné zkouzlují u Israelsa grandiosní hloubku životní v maliřské řeči tak jemně citěně a ohebné, jaké neznám snad žádné druhé.“ Israels pracuje skoro nazdařbůh, s nebezpečími; cesta jeho vede přes hory, doly; nemá naprosto vědomé moudrosti a rozvahy, které říkají Francouzi *science*; jasnost zrání a čistá optická a logická jeho důslednost jsou mu čímsi zcela cizím a nedojímají ho ani, setká-li se s nimi na nejdokonalejším obraze van der Meerově v haagském „Maurits-huisu“. Israels prodírá se tápavě, veden jen dětským instinktem, k mysteriu životnímu, k bolestnému dechu života, k nervovému fluidu, k pathosu pitoresknosti; stylová čistota a optická logika a kázeň, po nichž se snaží a jichž dosahuje nejlepší moderní malba evropská, jsou mu čímsi cizím a dalekým; jest nemaliřským malířem, spíše básníkem a oduševňovatelem všeho každodenního, němého a osudného. Jest v mnohém směru anomálií ve své době; anomalie ta byla by umělecky podezřelou, kdyby nebylo v ní velikého tradičního rysu, který ji umělecky zachraňuje: *smyslu pro celkovou harmonii, pro organičnost*.

„Tato veliká ctnost, stvořiti přede všemi věcmi organický celek, přešla, zdá se, ze starých na Israelsa, který přece tak docela jinak maluje. V této koncentraci, v tomto v sobě harmonickém, v tomto zrozeném z jediného pohledu, z jediného pohnutí musí se bezpečně poznati jeden z hlavních rysů umění Israelsova. Nic nemluví u něho jen pro sebe, nic neběží mimo, nic nehraje jiné úlohy než posilňovati celek. Každý detail obrazový narodil se z celku a nemá jiné úlohy, než nésti celek a dopomáhati mu k hlouběji žijícímu účínu. Dělá-li svoje figury silnější a silnější ve výraze, velkolepější a velkolepější v držení a vdechuje-li jim

život intensivnější a intenzivnější, nevypadají přece nikdy ze souvislosti, nýbrž malba dále rostoucí udržuje všecko pevně pohromadě v jednoduše silné stavbě liniové a barevné.“

Článek věnovaný litografiím *Odilóna Redona* opisuje charakteristický a jedinečný svět velikého visionáře a platí tribut obdivu jeho umělecké ryzosti a poctivosti. Jemně cítí Veth, že Redonovi není nic více vzdáleno než „épater le bourgeois“, že umění toto jest dilem veliké něhy, hlubokého charakteru a hlubokého srdce, uměleckého intelektu krajně harmonického a na výsost čistého, který pracuje v ledovém pásu lidského ducha, v abstraktní zemi psychických entit, kde není deviací empirické náhody a kde linie kvete vnitřní ryzostí a čistotou.

„Ne že nám skytá věci podivné, dává kresbám Redonovým jich cenu, nýbrž to, že je tvoří s naivností, která se tlačí k hlubšímu tajemství obalem pozitivního ne skokem, nýbrž hmatem. Redon užívá tak odvážných efektů, tak barokního oděvu, že by u jiných vedly jen ke kusé rétorice, u něho však podržují nezneuznatelný výraz upřímnosti, takže nás přece nakonec mnohem méně udivuje než dojíká. — Nevidím nic dělaného ve vši této práci, žádnou svévoli a žádnou virtuositu, ale vážnou snahu přiblížit se se smyslem bezmála zbožným výrazu toho, co se mu vnitřně zjevilo.“

Příspěvky k malířské historii holandské jsou dvě další studie: *Staří Holanďané v Staedelském ústavě a Albert Cuyp*. Obojí práce jest seřazena z velmi jemné niti: z dlouhého a laskavého zahledění se do zamilovaných mistrů, z pohledů, které pronikají ke dnu a odhalují samu strukturu bytosti a charakteru. Zde dostává se plně k slovu Holanďan i malíř: znatel holandské půdy, holandských vod i holandské atmosféry, i milovník a znatel čistě malířských kvalit, řemeslné nebo technické stránky malířství. S pečlivou, dlouho prodlévající láskou jsou charakterisováni jednotliví malíři staroholanďští a jejich díla, tak Aert van der Neer, Frans Hals, Jan Verspronck, van Aert de Geldern, Pieter de Hooch, van der Meer van Delft, Pieter Janssen. Zde mluví *malíř*, který

cítí, zná a cení plně to, čemu se s nádechem opovržení v některých pseudoestetických kruzích říká *technika* a přes co filosofující pseudomudrci přecházejí jako přes něco vedlejšího, vnějšího, materialistického. Filosofie ta jest velmi krátkého zraku i dechu: to, co se zahrnuje pod slovo *technika*, jest právě realizací a zhmotněním — uměleckého *činu*, vlastní *tvůrčí a tvárné polence autorovy*. Všecko od vedení štětce až po zharmonisování tónů jest jen znakovou řečí: mluví o nervových a duševních silách svého původce — jest jeho napsanou autobiografií v nejvyšším a vlastním smyslu slova. Všecko, čeho jest třeba, jest jen umění, kterým ji dovedeš pochopit, vyložit, přečíst — vlastního umění kritického. Stati tyto učí, řekl bych, více než *dívali* se na mistry — učí *zírali* na ně, poněvadž učí tomuto nejvyššímu překladovému a interpretačnímu umění, jímž jest kritika: vyhledávání, vytušení paralelních a symbolicky doplňujících hodnot duševních.

Dojem i příklad

„V umění není lekci. Jsou jen dojmy, které zůstávají a přežívají hodiny a dny a dorůstají v příklady.“ Ze starých zápisků

Ruští hosté znamenají mně tuto krásnou vzácnou věc: nejprve dojem, bohatý, svěží, měkký dojem — ale netraticí se, neblednoucí pod nánosem dní: naopak, očisťující se v příklad, v řád, ve vnitřní zisk a obohacení, v cosi, co trvá a přetrvává.

Moskevští mne jali. To znamená mně víc než udivili nebo okouzlili. Jsou umělci, kteří udivují, jsou jiní — větší — kteří jímají. Jsou umělci, kterým zaplatíš obdivem jako poplatkem, jako daní, a jsi kliden: jsi s nimi tím hotov. Jsi-li spravedliv, nemůžeš jim odeprít obdivu, musíš se poklonit: ale pokloněním se jest všecko vyrovnáno. Zbývá již ne sám dojem, ale vzpomínka na něj, cosi mrtvého, historického, katalogisovaného. Ale jiní jímají: jsi zavázán a poplacen pro život a nechce se ti ani uniknout, neboť tento závazek znamená zvýšení vnitřní svobody, živý zákon, přítomněný zákon.

Moskevští jímají, jako jímá všecko typické, čisté, vyhraněné, dokonalé ve svém způsobu a rodu. Moskevští jsou dokonalými představiteli svého rodu, jsou *representative men* ve smyslu Emersonově: domýšlejí, dotvářejí svůj rod. Naplňují jeho zákon — v tom jest hlubší zájem, jímž jímají. Jsou herci, jsou *více* herci než herci naši, jsou herci *ve vyšší, v čistší* potenci tohoto slova.

Jejich vise světa jest čistě herecká. Herectví, má-li býti uměním, musí býti zcela neosobní, neosobnější než umění jiné. Jest uměním jen za cenu, že slouží. Nic pro sebe, všecko pro celek. Jest to umění sborové, orchestrální: volám, odpovídám, napovídám, zamlčuju, splývám, tkám svoji nit v gobelinu. Herec

nehraje sebe, hraje figuru, typ, osud, kreslí, píše jej svými gesty. Velikost herectví začíná tam, kde přestává malost a obmezenost osobní, kde se *odosobňuju v živel*, lhostejno *ať apollinský, ať dionyský*. Tento návrat v podvědomí a v bezvědomí, uctívá poslušnost hlubšího rytmického dramatu, ukrytého pod dramatem psaným a povrchovým, pod dramatem *slova* — to jest, co činí herecké umění, hereckou velikost. Dovést sestoupit v tento žhavý podzemní proud, tvořit zapomenutím povrchu a slova, odplavit je jako suché listí a nésti je jako náhodný rozmar chvíle — hle, to je nejvyšší herecké umění. Tvoří druhou, podzemnější realitu pod povrchovou realitou slova, a slovo bere jen za vnějškové znamení, náhodný a populární opis tohoto temnějšího mysteria. Tvoří nervové víry, na nichž slova jsou jen bublinami, znamením a hrou chvíle. Píše nové varianty dramatu, varianty, otevírající nové průzory, sestavující nové perspektivy ze slovního materiálu. Autor dává látku, kterou herec rozžhuvuje a přelévá, hněte nejcitlivější a nejlaskavější rukou. Z hlubin hlubšího a temnějšího snu musí naslouchat slovu autorovu a přetvořit je v nový *jazyk*, který má se slovem psaným a tištěným společnou pouze *řeč*. Nové učlenění, nová artikulace, docítění, domyšlení psané skizzy, zjemnění, obohacení i ztajemnění její: takový jest úkol herectví.

Moskevští přibližují se v nejlepších svých chvílích velmi blízko těmto postulatům: jsou pak jasnovidnými halucinovanci hlubšího, temnějšího a kořennějšího dramatu, než jsou jeho nadzemní peň a větve. Hrají ne sebe, ne autora — nýbrž cosi třetího, většího, co je přesáhá a přerůstá. Hrají ne drama napsané a tištěné, ale samu *atmosféru*, z níž a v níž vzniklo: jsou ve vysokém stupni herci duševní atmosféry. Sestupují s autorem k týmž čerstvým a temným zřídům, z nichž čerpal při tvorbě on sám.

Moskevští docítují, domýšlejí autora — jiní velcí herci jej obyčejně znásilňují. V tom jest zvláštní krásný rys jejich tvorby, v něm jest pramen toho, proč tolik jímají. Jsou spolupracovníky spříznění, vyšší harmonie. Lze si myslit a představit i jmeno-

vat herce úchvatnější, ale těžko jmenovat jemnějších vytušitelů celkového ovzduší hry, zbožnějších ctitelů zákona, zavřeného v dile a živícího je.

V nejlepších chvílích svých hrají největší hru, která se dá myslit: současné Rusko, jeho náladu, jeho ovzduší. Není náhodné, že stáli nejvýše v Čechovově dramatu „Strýčku Váni“. Čechov jest sama nálada, sama atmosféra dnešního předrevolučního, bezradného Ruska. Nic se tu neděje, a co se děje, jen pro nezdar se děje. Nuda, spleen, prázdnota pochybeného, zrazeného, znemožněného života leží na všem, odbarvuje všecko. Všechno jest zkřiveno a zironisováno sprostotou náhody, která zakrněla a nedovedla dorůst v osud. Tuto tragikomedii zrazeného a znemožněného osudu hrají s pochopením tak teskným a se spřízněním tak intimním, že se stává až děsivým a dorůstá tragické velikosti — tragičnosti nově pojaté a nově citěné, jiné, než byla stará tragičnost klasická.

Zpřítomnili mně tu až do hrůzy slovo velikého Calderona „život jest sen“ a „jediným hříchem jest, že jsme se zrodili“ — a s ním názor velikých křesťanských mystiků, cenících tak málo čin a kladoucích takový důraz na myšlenku a vnitřní život. Zdůrazňují tu a dávají prožívat fatalitu, která hraje *jimi* — žalostnými *svými* herci. Dovedli nalézt podivný, plachý, napovídavý herecký výraz pro věci nesdělitelné, které nesnášejí slova, pro věci, které se spřádají v mlčení a uzrávají v tichu — pro věci docela vniterné, které můžete jen tušit v jiném laskavějším a méně určitém prostředí, než jest logika rozumu, a jež se ihned deformují jako chaluhy vynesené z vody na vzduch. Jakým mlčením, obsažným a záhadným zároveň, potměšilým i důvěrným zároveň, dovedli vymlčet rozlukové a rozchodové scény čtvrtého jednání! A jak hráli stále to rozdělení činu a myšlenky, rozklad snu, citu a vůle, osamotňující teskný a žalný atomismus, který je vlastním vzduchem tohoto dramatu! Dvojí, trojí pásmo, osamotněné, nekryjící se, pro chvíli splývající jen proto, aby se mohlo za chvíli rozdělit, mihotalo se a propletalo se polyfonně

neustále v této teskné atmosféře, vibrující nejjemnější bohatou šedí odstínovou. *Herci duševní polyfonie* — tak bych jenazval, měl-li bych odborným estetickým termínem vytknout jejich novum a jejich specifikum.

Ano, to jest Rusko, země, v níž myšlenky a sny předběhly ne na roky, ale na staletí skutečnost, kde čin vleče se jako zrazující, karikující stín krásně myšleného gesta, kde nepravá, křivá, nečas se rtů spadá slova zatemňují a poskvřňují cosi nezemsky jasného a dobrého v gestu a v tváři. Jak cítí, jak zpodobují tuto marnost lidského hoře! Komu to jen podává ruku Astrov Stanislavského? A kdo ji to podává? A jak? Jak duchem nepřítomně, zapomenutě, opožděně a čemusi dávno uplynulému, před stem let minulému a pohřbenému: stín stínu, minulost minulosti, bezvědomo bezvědomu! To jsou chvíle, kdy hrají svoje drama, veliké, typické, symbolické: *snové drama*. Jsou to herci ruského dramatu, snového dramatu: *to* cítí, *to* dávají procítit. A proto jímají: hrají paradox, jímž jest život, a nejen ruský — život lidský vůbec. Paradox o nesmírné složitosti, zrádném bohatství odstínů, nesmírné zbabělosti ve velkém a odvaze v malém — paradox psychologický, na nějž myslil asi Nietzsche, když řekl, že uhadují v Petrohradě ještě i to, čeho neznají v Paříži. Jaká důležitost, s jakou se tu dějí věci malé, ničemné a bezvýznamné, a jaká nedbalost pro veliké a jediné důležité!

Hledání detailu, širokou naturalistickou drobnomalbu známe od družiny Brahmovy z berlínského divadla Lessingova. Režii náladovou a interiérovou, radost z barvy, touhu po velikosti linie a stylu od družiny Reinhardtovy z někdejšího Neues Theater. Rusové blíží se obojím, mají znaky ukazující k obojím, ale přizpůsobují si všechny tyto živly, barví a hodnotí je po svém a hlavně: *posvěcují je, přenášejí je do čistší sféry*. Veliká herecká kultura, veliká herecká technika není tu cílem sama sobě: dává se do služeb vyššího cíle s pokorou a oddaností. Cítíte, že hrají více než výborní technické herečtí, než herečtí profesionálové — hraje celá *generace*, hrají *milovníci, amatéři* v nejkrásnějším smyslu

slova, lidé, kteří našli divadlo jako osud, jako štěstí, jako vášeň, jako naplnění a vykoupení života. Hrají lidé, kteří chtějí být vědomě *kvasem* svojí zemi, svojí zemi zároveň tak staré i tak mladé. V tom jest kouzlo, které tvoří ono tajemné, a přece tak určitě a živě mnou cítěné *plus* před znamenitými družinami berlínskými: vyšší duchovější sféra, posvěcující pohled, čistší dotyk, hlubší vědomí spolupracovnictví na kulturním díle, vroucnější vztah k mysteriu tvorby, bohatší prameny inspirační, intimnější citění tragiky dne a hodiny, jejich teskné marnosti, nevykoupené a nepovznesené, mysterium anonymity, vlastního dělníka pracujícího ve tmě jako sám princip časový. Slovem: *to zde* jsou více umělečtí mystikové než Berlínští. Pracují více logikou instinktů, uměleckým hmatem jako rostlina — Berlínští jsou proti nim spíše racionalisty a lidmi formule.

Nedávají nám lekcí, kterým bychom se měli nebo mohli naučit, vzorů, které bychom mohli okreslovat a napodobit. K tomu jsou příliš velicí. Ale podávají více a cosi hodnotnějšího: příklad, velikost a krásu příkladu — cosi, co musíme samostatně po svém promilovat a prožít. Opakují nám svým jazykem, co hovoří všecko opravdu veliké umění staré i nové jazykem také svým a vlastním: že umění jest předem pokorou před snem naprosté poctivosti a upřímnosti, že není možno bez velikých kvalit srdce, bez velkodušnosti, že nejvyšší intelekt jest ten, který cítí nejvíce věčného zákona, že ve velkém umění kryje se něha se silou, že velikost měří se harmonií celosti.

Přítel, který netiskne kritik a má před námi výhodu, že není vůbec literátem z profese, a jest přesto nebo snad právě proto jedním z nejjemnějších znatelů umění, jež znám, napsal mně v listě: Myslím, že i výtvarní umělci mohou se tu mnohému a mnohému učit, velmi pokorně učit.

Snažil jsem se v předchozích větách vyložit, v čem a jak.

Camille Mauclair: Trois crises de l'Art actue

Nová kritická kniha Mauclairova, jak napovídá již titul, jest věnována znepokojivým problémům, jež vynášá na povrch nejmladší umění dneška. Mauclair cítí zcela správně, že impresionismus — jehož jest prvním a nejlepším posud historikem, jako byl Geffroy jeho prvním uměleckým obhájcem — jest dovršeným historickým útvarem a že nemohou převzít jeho dědictví jeho pouzí epigoni a napodobitelé: že jde o nový umělecký orgán, novou metodu, nové hodnoty a cíle dnešnímu malířství, o novou logiku vidění a citění zrozenou z nejvlastnějších potřeb změněné doby. A vidí, že skutečně na obzoru vystávají nové umělecké zjevy, reagující v mnohém přímo proti impresionismu, a jsou mezi nimi opravdoví a vysoce nadaní umělci — takový Maurice Denis ku příkladu — jichž nelze přehlížeti, jichž talentu a umění nelze se nepokloniti, třeba jsi nesouhlasil s jich směrem, intencemi, teorií (Mauclair, k jeho cti budiž to řečeno, učinil to na několika místech knihy, ku př. na str. 280 a n.). Mauclair má opravdu proč býti znepokojen, on, autor knihy *De Watteau à Whistler*, která jest jedním jediným tažením proti Škole, proti akademismu a jeho pravidlům a receptům a jednou jedinou obranou umělecké svobody, když nyní přicházejí nejmladší, jako Denis, a prohlašují, že Škola měla svůj dobrý smysl, že umění jest třeba disciplíny, že italské umění (proti němuž bojoval Mauclair v jmenované knize) má mnoho kouzla a krásy právě ve svojí konvenčnosti a zákonnosti, a navazují na Ingresu, jehož Mauclair nikdy nemiloval (a, řeknu celou svoji myšlenku, jehož nikdy ne-

docenil v jeho celé jedinečně přísné velikosti a síle). . . „Po velkém úderu slunce impresionistického umění celá francouzská škola, zdá se, jako by si dala ruku na oči, a po velkém výbuchu svobody, jež dostalo se mně štěstí popsati, zdá se, že žádají si zase oprátí,“ stěžuje si v úvodě, vystihuje tím se svého stanoviska správně dnešní situaci.

Zaujmouti principiální stanovisko k tomuto stavu chce hlavně v studii, kterou nazval *krisí ošklivosti v dnešní malbě*. Zdá se mně, že není tu dosti loyální: Mauclair vrhá se tu v článku, který jest glossou loňského Salonu d'automne, na největší většinu mladého malířstva en bloc vyčítaje mu „ošklivost chtěnou, barbarskou, řvoucí“. Nepřekáží mně, upozorňuju na to, nijak *stanovisko* Mauclairovo: nebyl jsem nikdy chvalořečníkem nového jen proto, že jest novým, a mladého jen proto, že jest mladým. Naopak: stanovisko samo, kritisovati přísně a rozhodně mladé umění, jest mně sympatické. Nemyslím také, že mezi mladými Francouzi ze *Salonu d'automne* nebo z *Indépendants* jsou hromady geniů nebo že není mezi nimi lidí slabě nadaných nebo ženoucích se za sensací chvíle a spekulujících na zřetelě mimoumělecké — slovem: nemám žádných sentimentálních předsudků pro mladé umění a hnutí. Nesouhlas můj platí kritické *metodě* Mauclairově; není mně dost loyální, není mně ani dost kritickou. „Ošklivost“ není mně vůbec estetickým kriteriem a estetickou charakteristikou, neznamená víc než: *nelibivost*, a duch té kultury, jako jest Mauclair, ví jistě, že tímto laciným odsouzením bylo pohazováno na začátku vždy každé nové, silné, charakterné umění, ku př. hned Manetovo, abychom nechodili daleko do minulosti. Významnější mohla by býti jiná výtka Mauclairova, v níž praví, že mladé hnutí charakterisuje „nedostatek skutečné práce“, kdybych i tu neměl podezření, že se v umění práce často přeceňuje na úkor *činu*, hmotné na úkor vlastního duchového pojetí a zření. Ostatně, Mauclair dopouští se zde té základní chyby kritické, že nedokazuje svých výtek na určitých jmenovaných malířích a jejich dílech a pronáší je všeobecně. Není pochyby, že vystihují

část toho, co se etiketuje jako mladé umění, ale charakteristikon celého hnutí nejsou, *nemohou* ani býti: nejsou k tomu dosti věčné, dosti esteticky charakterisující. Metodičtější jest Mauclair tam, kde kritisuje umělce, jichž se dovolávají mladí a jichž příkladem se inspirují: Gauguina, Cézanna a Redona. Ke Gauguinovi jest dosti spravedliv a vycítuje velmi dobře, kolik krásy, síly, zákonitosti, vysokého řádu a stylu jest v tomto zakukleném primitivovi a klasikovi (Gauguin jest Mauclairovi „povahou nevyrovnanou, starodávnou, nešťastnou, s *dary velkého koloristy a výrazného kreslíře*“ a uznává, že byl „*přísný a v jádře mnohem soustavnější a normálnější, než se zdál*“), ale k Cézannovi a Redonovi jest rozhodně nespravedliv. Cézanne jest duch nevyrovnaný, veliké malířské ingenium těsně vedle dětské naivnosti, ale právě tato naivní prostota a názorná smyslová síla a bezprostřednost malířská musí okouzlovat v době příliš vtipných a příliš obratných. A odbývat Redonovy litografie jako „beztvaré komposice, v nichž se dá vidět, co kdo chce“, *není* kritické.¹⁾ I když připustím, že někdy jsou jeho komposice mlžné, musí mně přece *každý* přiznat, že alespoň mlhami těmi prostupují světelné paprsky úžasné krásy a něhy ryze výtvarné, intermezza čistého a ryziho kreslíře.

Daleko šťastnější jest Mauclair v zásadnějším článku předchozím, v *konci prvního impresionismu*. Impresionismus jako směr jest dovršen, hotov a nesmí býti napodoben. Ale technika jeho žije, alespoň ve svém principu, a obrodila celé malířství, i když směřuje k jiným cílům, než jest povrchová objektivita, za níž se nesli vlastní mistři a zakladatelé impresionismu: technikou impresionistickou lze se dobrati i k hodnotám duševním, subjektivně náladovým, intimně lyrickým nebo symbolickým a ideovým, jako jest tomu na jedné straně u Vuillarda, na druhé

1 - Jednoho ovšem nemohl upříti Redonovi Mauclair: „krásné litografické *métier*“. Ale jak se srovnává pak tato chvála s výtka zásadní nevýtvarností, činěnou Redonovi? Po mém nedá se obojí říkatí jedním dechem. A vliv člověka, který miluje svoji techniku a má krásnou techniku, nemůže býti nikdy zhoubný: jest vždycky *ouvrier*, pracovník, a nabádá k práci, k práci právě umělecké.

u Denise. A odtud vede cesta i k pochopení t. zv. *Novořeků*, kteří jako Denis (nebo v sochařství Maillol) touží po synthese a zákonnosti klasiků. Byl-li impresionismus čistě analytický, čistě empirický, čistě povrchový, sama rozvojová logika, která pracuje akcemi a reakcemi, vede nutně dnes ke snahám po synthese a zákonné velikosti, po tvaru a linii, po rytmické harmonii a idealistickém primitivismu. A tak mohla přijít generace, která spojila ve svojí lásce a ve svém obdivu duchy *zdánlivě* si cizí, jako Gauguina a Ingresu. Impresionismus stvořil zvláštní způsob vidění, výtvarný jazyk, řekl bych, a není nelogičnosti v tom, chce-li místo naturalistických románů psátí jím mladá generace epické básně nebo symbolickou lyriku. Pouhým *plein-airem* nevyčerpává se *pojem* impresionismu, naopak: impresionismus sám o sobě nemá nic činit s *plein-airem*, který jest pouhé akcidents. To zdálo by se mně logickou odpovědí na první stesk Maclaírovův. A svoboda umělecká jest možná opravdu teprve v *zákoně* uměleckém, není vlastně nic jiného než poznání a naplněný zákon. A šťastná generace, která to cítí a chce se jím uzavřítí a omezití: toto omezení znamená zesílení. Taková byla by odpověď na druhou žalobu Maclaírovu. Svoboda nebo příroda může se státi strašnějším tyranem než cokoli jiného...

Druhá *krise*, kterou se Maclair obírá v této knize, jest krise t. zv. aplikovaných umění ve Francii. Všecko, co zde píše Maclair, jest veskrze pravdivé a správné: hnutí t. zv. moderního stylu v dekorativních uměních ve Francii žalostně zabředlo, stalo se obětí snobismu uměleckého i amatérského a nedovedlo provéstí ani uměleckou obrodu vkusu, zlogičtění a ozdravení vkusu, ani zdemokratisovati umění, učiniti je přístupným i jiným vrstvám než boháčům a amatérům. Článek ten ukazuje hluboko ke kořenům zla a vyciňuje i zoufalý dosah celé situace: že tu jde o vysychání samé tvárné síly lidové, která tvořila ještě v XVIII. století v uměleckém řemesle francouzském zázraky vkusu a s níž, nenastane-li brzký obrat, zmizí, jak krásně praví Maclair, „jeden podstatný rys z tváře krásy francouzské“. Článek jest psán

sice se zřetelem k poměrům francouzským, ale vývody jeho jsou tak hluboké a logické a zlo francouzské v lecčems analogické zlu našemu, že by měl býti mnoho čten i u nás.

Dobré jádro má také studie obírající se krísi *třeli*: nutností, stvořiti nový symbolismus pro nové vědecké pojmy a představy, neznámé staršímu lidstvu, v *murálním moderním umění* a zavrhnouti banální alegorický aparát, kterým až posud pracovali a pracují malíři, postavení před dekorací zdí moderních budov vědeckých. Maclair vidí i zde východisko v tom, že impresionistických objevů užije a vytěží se k vědeckým féeriím, jimiž se budou pokrývati napříště zdi, pokud půjde o takové úkoly. — Prvního, kdo dal se iniciativně tímto směrem, vidí v Besnardovi; mně zdá se však, že jeho práce sem spadající — dekorace v radnici pařížské a v amfiteátru chemickém v Sorbonně — Maclair přeceňuje, i když hledím jen k problému invence scénické. Mně jest jasno, že nejplněji a nejumělečtěji vytěžil impresionismus pro malířství murální *Puvís de Chavannes*: vytěžil jej ne rozředuje, ale hutně a rozmnožuje ze svého. A neobešel se i on ve svém hemicyklu ve velkém amfiteátru sorbonnském, představujícím všecku vědeckou činnost lidskou, vědy historické i exaktní a přírodní, beze vši alegoričnosti? Není toto ryzí a veliké arcidilo prosto všeho starého alegorického aparátu? Tak čistě lidsky a intimně dovedl nazírat svoji látku, tak ji dovedl prožehnout, zlaskavět a zvroucnet tento veliký mistr!

Kolem těchto tří pilířů kupí se ostatní články Maclaírovvy: vidím v *nich* spíše těžiště knihy, v první řadě ve *dvou* znamenitých studiích o *Rodinovi* a *Carrièrovi*. To jsou ukázky kritiky opravdu veliké, která vidí širým ohnivým pohledem, vyciňuje a odkrývá vlastní duchovou strukturu a dovede sepnout svoji figuru dramatickým poutem s celým historickým, vývojovým dramatem uměleckým.

Také mezi ostatními články jsou čísla prostě rozkošná, tolik smyslu má Maclair pro životní příznačnost uměleckých forem, útvarů a otázek. Jest kritikem analogickým, jak o sobě říká,

v tom, jak daleko a široko dovede rozvést vlny svých asociací, jak gobelinově tká svůj umělecký problém, kolik širokého obzoru dovede zavřítí v jeho rytmickou arabesku. *Psychologie šperku*, *Duše francouzského domu* a zvláště *Psychologie záliší* mohou být ukázkami tohoto kritického umění až novelisticky sepredeného a zhuštěného.

„*Knihy dobrých autorů*“ a „*Sbírka krásné literatury*“:
proti pseudoidealismu a proti přeceňování anglického ro-
mánu — Staronová fráze o hyperkriticizmu a filosofie
prostřednosti

Nákladem a redakcí pí *Kamily Neumannové* vychází asi od tří čtvrtí roku sbírka umělecké prózy pod prostým názvem „*Knihy dobrých autorů*“. S milou pravidelností přináší měsíc co měsíc vkusně vypravený svazek prózy opravdu umělecké, který nechce obyčejně zreformovat hned od hlavy k patě český svět a neslibuje dáti nádavkem tomu, kdo si jej koupí, spásu duše na základě pevného světového názoru, ale poskytuje pravidlem, co slibuje: uměleckou četbu, literární umění. Tiše, bez reklamy, se vzácnou u nás skromností, bez sebevynášení a snižování jiných literárních podniků, beze všech nemravů knihkupeckého tržiště vychází tato sbírka, a dnes leží přede mnou deset knížek, jichž autory jsou vedle jiných Nietzsche a Barrès, Przybyszewski a van Eeden—literatura většinou opravdová a silná, umělecky citěná a vyslovená, bohatá a charakterná, a proto *zdravá* v kladném smyslu slova — v jediném smyslu, který není nesmyslem.

Velmi nepříznivě odráží se od této distingované prostoty a mlčelivosti, s jakou vystupuje sbírka *Dobrych autorů*, nadutý a kriticky absurdní prospekt, jakým ohlašuje zrození své nové *Sbírky krásné literatury* realistický nakladatel pan Laichter. Pan Laichter vydává první číslo, Charlotty Brontëové román „*Shirley*“, a předesílá mu vychloubačný prolog prospektový, v němž beztákně osměluje se políčkovat moderní naše literární umění, pokud nenese realistickou etiketu. Vystupuje v něm s gesty Mesiáše české literatury, který ji musí spasit z její bezedné ubohosti a pokleslosti. Jeho sbírka není jen, rozumí se, leďjaký knihkupecký podnik, který chce přinést čtenáři za jeho groš dobrou četbu a nakladateli přiměřený zisk — ne, jde hned o misi, o reformu uměleckých názorů, o protest proti domácímu úpadku. Namítne se mně snad, že nestojí za to kritisovat pouhý knihkupecký prospekt. Ale co z něho zní, není než echo realistické také-kritiky, a co stojí zde, mohlo by se čísti zcela dobře také v literární rubrice „*Naší doby*“ a čítá se tam vpravdě ve variantě velmi málo jen pozměněné.

„Nebude pěstovat (p. Laichterova ‚*Sbírka*‘) *povrchní esteticism* (že jest také esteticism hluboký a opravdový, o tom nezdají se míti někteří realisté tušení), bude čelit *moderní chorobnosti dnešní literatury cizí a domácí* (jaké ctihodné klišé, jaká fráze stará jako refrén nejstarších kapucínád: jak jest ten dnešní svět zkažený!) vydáváním knih *vážných a zdravých* (jak jinak také: vážnost a zdraví chodí vždy párkem, alespoň na papíře — v životě bývá to naopak: veselí a zdraví). Bude

prakticky propagovat myšlenku, že vpravdě moderním je jen to umění (slyšte!), které má svůj základ v *neměnitelných pojmech dobra, pravdy a krásy*."

Dost. Zastavuju se a slabikuju zvolna: v ne-mě-ni-tel-ných po-jmech dob-ra, prav-dy a krá-sy! Zdá se mně, že člověk, který pracoval trochu v literární kritice a estetice a myslil o nich, má proč, aby stanul a zamyslel se, než stáhne rty k ironickému úsměvu.

Tak píše se dnes po literárních bojích desetiletí a desetiletí trvajících — tak *smí* psátí dnes nakladatelství tak zv. pokrokové! Dnes, kdy je tištěna a i v Čechách čtena řada knih a studii filosofických a literárně a umělecky kritických, které ukazují, že to, čemu se říká krása, jest podrobena *evoluci* jako jiné vztahy a hodnoty!

Stavět dnes literární estetiku na základ neměnitelné trojice: dobra, pravdy a krásy jest cosi neslušného a v dobré společnosti prostě zakázaného, netrpěného. Znamená to prostoduchost a bezmyšlenkovost, kterou jen omylem a jen v Kocourkově pokládají za idealismus. Akademický eklekticismus Cousinův, který si naposledy dovoľoval toto ideové fiklařství, leží mrtev a nedá se o něm říci nic dobrého. Křísí jej dnes u nás, třeba jen v nakladatelských prospektech, jest cosi neodpuštitelného. Ostatně, opakuju, nejde o nakladatelský prospekt. Ten jest zde pouze echem jednoho křídla realistické kritiky, které jest souzeno vzkřísiti a sloučiti ve své osobě, jak se zdá, všechny pseudoidealistické lži domácí i cizí. Proto tento protest: platí pseudokritickým frázím, kterými se ohání dnes část t. zv. realistické kritiky. Jsou jalovější, obmezenější a zhoubnější, než byly fráze t. zv. starovlastenecké.

A navazuju na něj ihned protest druhý: *proti přečeňování anglického románu*, jak se u nás nekriticky propaguje z různých stran na patrnou škodu *uměleckého* našeho rozvoje.

Pravda jest, že dobrá *umělecká* próza, bohatá a silná, jest v Anglii výjimkou. Nenapadá mně zde odsuzovat šmahem anglický román. Otázka jest příliš složitá a delikátní a nedá se krájet hrubým nožem v časovém feuilletoně. V knihách, jako jest „Shirley“, jsou přednosti vedle vad, užitek leží tu vedle nebezpečí.

Chci jen říci, že nic nevyrovná se velikému románu francouzskému, románu *Balzacovu* nebo *Flaubertovu*. To je útvar nejvyšší síly a dokonalosti, bohatý svět organisovaný a zákonný, hluboký jako mysterium, jasný jako planetární mechanismus. Jest to *celý* svět — neschází v něm ani element ethický. Neviděti ho může jen povrchnost a nevědomost. Neboť — a v tom jest veliká a vlastně umělecká hodnota francouzského románu a přednost jeho před pravidelným románem anglickým — tento element není tu vnější, není nalepen z vnějška a vnucen z vnějška jako okatá *tendence a intence*: jest vnitřně stráven; nese dílo jako rytmus a teplo, jako jedna ze složek a sil, jimiž žije a z nichž se rozvíjí. Jest z jeho elementů *konstruktivních* — v tom jest umělecká supremacie francouzského románu, který v devatenáctém věku vydal díla nejvyšší síly a dokonalosti. Jejich školy jest našl literatuře třeba především: pokud jí neprojde, nenabude umělecké organisace a vlastních stylových a tvárných sil.

Nejlepší z mladých Němců, jako Heinrich Mann, pochopili tuťto vývojovou nutnost a sedí již od let ve škole velikého klasického románu francouzského, románu Balzacova a Flaubertova. A jen na svůj prospěch.

Nová fráze byla nedávno ražena a rozhozena do veřejnosti: fráze o hyperkriticismu. Známý informační článek pana F. V. Krejčího o české literární žni posledních let ve vídeňské „Oesterreichische Rundschau“ byl předmětem debaty v kterémsi *pokrokovém* studentském spolku, v němž vedl hlavní slovo p. dr. Chalupný. A mladí pánové po delších výkladech usnesli pryč se na tom, že vskutku rozmáhá se v našem literárním životě hyperkriticismus — kriticismus upřílišený, a proto škodlivý. Jest pryč to vliv realismu jednostranně chápaného a ovšem cosi nezdravého. Tak odhlasovali to rozšafní mládenci a mladočeský deník vynesl s radostí jejich nově pečenou frázi na denní světlo, na širší veřejnost. Hovořil přitom také cosi o sebezpoznaní a pokání...

Hyperkriticismus! Jaké směšné slovo, jaká myšlenková nestvůra tomu, komu literární myšlenka není hračkou, kdo vášnivě žije v myšlenkové sféře, kdo literárně myslí a pracuje. Ne menší logická absurdnost, než kdyby hovořil někdo o upřílišeném *zdraví* nebo o upřílišené *síle*.

A jaký žalostně nesprávný a ubohý názor na literární kriticismus jest podmínkou takového stanoviska! V Čechách stále ještě vidí se v kriticismu jakýsi rozkladný element, před nímž jest se míti na pozoru, který se musí držet na uzdě, nemá-li způsobit zlo a neštěstí. Že kriticismus jest přímo inspirátorem a kvasem nových útvarů literárních, že přímo vytvořil dobrou polovinu romantismu a realismu, že jest mocí kulturotvornou, o tom není ještě zdání. Nikdo, zdá se, neví, že kriticismus — plný a důsledný a ne pouhý zeslabený jeho odvar — jest nejpositivnějším dělníkem na díle všech velikých moderních duchů: tvořiti znamená stále více přemýšleti i theoreticky a souditi. Pánové nemají patrně tušení, v jaké absolutní ostří hnali kriticismus *básníci* jako *Poe* nebo *Baudelaire*: jak vědomě a kriticky tvořili, jak beze slevy soudili sebe i jiné, jak úsilně a opravdově přemýšleli i o ryze theoretických problémech uměleckých a estetických, od otázek metafysiky umělecké až po jeho techniku. Nevědí, že dílo *Goethovo* dá se pochopiti jen úžasným integrálním prolutím a sloučením *kritika a básníka*. Kdo četl „Korespondenci“ *Flaubertovu*, zachvívá se přímo při pohledu, jaký úžasný, hluboký a jemný kritický duch žil v tomto velikém prozatěrovi a jak v díle jeho jest kriticismus přímo silou konstruktivnou. A stejně jest tomu u *Dostojevského*: jeho „Deník spisovatelův“ ukazuje typickou kritickou potenci, člověka, který dovede domyslit svůj soud do posledních důsledků, ducha krajně rozhodného, jemuž jest cizí všechna konciliantnost; jeho kritika revoluční filosofie francouzské, západního liberalismu, abych uvedl jediný příklad, jest typem veliké a vášnivě kritiky a zároveň inspirací nejedné románové partie v jeho díle: obojím vládá též duch, též rytmus, totéž životní teplo.

Ale našim rozšafným mládencům jest mysteriem sedmi zámky zavřeným každý opravdový myšlenkový život. Že myslitel hodný toho jména jest nesen *váší*, že tvorby myšlenkové účastní se *celý* člověk, tělem duší, temperamentem i charakterem, nervy i srdcem, že kritická myšlenka jest myšlenkou jen za cenu, že je domyšlena, vyhráněna v poslední charakternost... jest pro ně pohádkou. Jim jest patrně kritika papírovým školským pensem, které se dá stříhat podle lineálu.

Jest to všechno nejhorší diletantismus, filosofie prostředních a pohodlných. Jest to důsledek nejžalostnějšího *mechanismu a materialismu*: pánové představují

si život hmotně složený z různých elementů a harmonii jeho rozumějí tak, že nesmí býti žádného mnoho a každého přibližně stejně. Sedm lotů fantazie, sedm lotů kritiky, sedm lotů citu, sedm vůle atd. . . Rozměř si všechno dobře, milý synu: paralelogram sil a výslednice jde právě prostředkem. „Omne nimium vertitur in vicium,“ jest celá moudrost této filosofie prostředností, a slovo o zlatém středověstí celou jejich etikou. Normál. Prostřednost a bezcharakternost jest jim již harmonií. A tvorba jen cosi negativního: vyhýbání se „krajnostem“. Spletli si neodpustitelně moudrost s pouhým chytráctvím a mechanismus pravidel a regulí se zákonem. Nemají tušení o celosti života, o duchu, který vládá a posvěcuje, o záru, který nese a rytmuje, o vzdání se proudu velikého utrpení, veliké lásky, velikého hněvu, který vykupuje. Malodušná chasa, které se rozpadá a rozdrobuje v rukou všechno, čeho se dotkne.

A tak tedy: hyperkriticismus.

Cosí upřílišeného, výstředního, krajního.

A hned lineál sem a nůžky sem a stříhat, stříhat „krajnosti“!

Hyperkriticismus: jaká staronová fráze! Starý bídný kov přelitý do nové formičky — a v jádře jen stará nenávisť, kterou se bránil vždy v Čechách diletantismus a pohodlná prostřednost proti literární myšlence a proti umělecké kázní. Stojí-li co při tom za zamyšlení, jest to nanejvýš jen to, že dnes tuto falešnou minci, tuto prázdnou populární frázi a heslo rází, odvažuje se razit spolek tak zv. pokrokové mládeže, mladorealistické generace.

Tedy hyperkriticismus. To znamená srozumitelnou a jasnou češtinou: ulamuj hrot svojí kritické myšlence, nedomyšlej své literární a umělecké myšlenky, nedociťuj svých literárních citů! Buď konciliantní a kompromisní, drž se středověstí! Vzdej se absolutních a čistých uměleckých postulátů, ber všechno jen à peu près! Zrazuj ve zdvořilé a rukavičkové formě svůj umělecký ideál!

A tato fráze rází se v Čechách dnes, kdy nemáme skoro kritiky ve vlastním smyslu slova, kdy spočítáš na prstech ruky roční žně kritických studií a článků, které snesou měřítko opravdovosti a mají tušení o tom, co jest to umělecký zákon a umělecká tvorba, umělecký intelekt a estetické svědomí. Dnes, kdy není skoro kritiky, mluví se v Čechách o příležitosti kritiky, o kritice přepjaté, krajní, zbytečné, škodlivé: dnes, kdy se v Čechách myslí a píše s větší opravdovostí, vroucností a znalostí o čistění ulic a vyvážení smetí z města než o věcech literárních a uměleckých, dnes, kdy vítězí na celé čáře nejhorší prostřednost a nejpustší banálnost, dnes, kdy i listy, pokládáné za lepší, přinášejí o věcech literárních a uměleckých nejbědnější žvást, nepohodlnější triviality, nejskrčenější zbabělost. . .

Ano, pánové, vaše literární a umělecká filosofie jest zlý a špatný diletantismus, ochotničení ve světě, jehož celost, jednota a zákonitost vám uniká. Dostane-li se z vás někdo jednou k literatuře a k umění v poměr *opravdu celý a čistý*, pochopí pustotu fráze o hyperkriticismu, její logickou, noetickou absurdnost.

S kritikou jako se všemi věcmi ducha jest to úžasně prosté.

Dobrě kritiky není nikdy mnoho, špatně kritiky není nikdy dost málo.

Dobrá kritika jest vždycky hyperkritickou ve vašem smyslu: vyhraňuje literární myšlenku v nejtvrďší a nejjistší tvar, odvrhuje všechno náhodné, vnější a kompromisní a propaluje se k vlastnímu bytostnému jádru a středu, jest zároveň

charakterná i subtilná — váží dílo na vahách éterných a slyší disharmonie, kterých přeslychá obyčejné ucho. A tato dobrá kritika (v Čechách vzácnější nad zlato) jest vždycky *kladná*: ukazuje nejen, kde a v čem dílo kritizované *zradilo zákon jednoty a svobody*, ale naznačuje i, třeba jen ve skizze, *jak jej mělo naplnit, v kterém směru leželo umělecké vykoupení*.

Bylo-li čeho dnes v Čechách třeba, bylo to vystoupení proti kritice *špatné*, proti kritice slabé, plané a bezcharakterné. Jen ta jest negativní, jen ta poškozuje, jen ta zabíjí a otravuje prostě již svojí existencí: sama nevědomá a hrubá, sama korumpovaná, korumpuje jiné, kazí vzduch a činí jej nedychatelným. Jí se dnes dusíme, v ní, v její drzosti a pustotě dnes toneme.

Prosinec 1905.

„Či vina?“ čili popularisační manie a její nebezpečí — „Čím stůně čtvrtá třída České akademie?“

V „Čase“ 11. ledna čte se feuilleton *Či vina?* Zlo, o němž se zde jedná, jest nechápavost širšího obecnstva, buržoasie, k moderní umělecké tvorbě, a vinníci tohoto zla hledají se v článku. Pan autor byl nedávno ve společnosti a setkal se tu s lidmi, kteří nechápou strážně Ellidiny, Ibsenovy „Paní od moře“, a léčili by ji nejraději holi. Pan autor vzpomíná pošklebků a urážek pronášených nedávno před obrazy Munchovými, před obrazy, v nichž viděl on silné umění a opravdovou snahu po důrazném a novém. A kde jest tedy vina tohoto žalostného stavu? Lidé, kteří takto mluví a soudí, nebývají prý hloupí a bezeitní: ve svých obchodech ukazují bystrotu a vtíp, ke svým blízkým bývají soucitní a citliví; v nich tedy konec konců viny není.

Ta jest jinde: v těch, kdož k nim *neumějí* promluvit, kdož *neumějí* udeřit na skrytou strunu jejich srdce — v kritikách, v essayistech, kteří mají popularisovat umění a nedovedou toho. Nepočítají s podmínkami, s nižší úrovní obecnstva — píšou jen pro sebe nebo sobě rovné a sobě podobné. Tak píše Březina v „Hudbě v duši“ (rozuměj: v „Hudbě pramenů“), tak píšou jiní — nomina sunt odiosa. A nebude ovšem lépe, pokud se bude takto psát, „dokud nezkusíme začínat s nimi vždycky od abecedy“.

A tak končí i tato úvaha, jako skoro všechny české úvahy o tomto nesnadném tematě: div ne apologii myšlenkové pohodlnosti. Ano, přátelé, jest veliké mysterium, mysterium nad mysteria a slove: hloupost a lenost. Nikde se neskláná nad nimi více dojatých tváří, hořících touhou pochopiti toto mysterium, jako u nás. Nikde se nad nimi nechýlí více a soucitněji chápajících očí! Nikde nenalézají více a ochotnějších a hlubokomyslnějších advokátů než u nás!

To jest tak jediná mystika, které se rozumí v Čechách a která tu kvete — vpravdě velmi zakrslá její odnož.

Kuffnerovština v nové versi: Povznásejte k sobě obecnstvo! A nepovznesete-li ho, vaše vina. Měli jste míti více síly chytit věc za pravý konec. Snad jste zapomněli na trakaře a na popruhy! Tedy po druhé: trakaře sem! A rozdělte se o úlohu,

vy, básníci, umělci, essayisté. Rozdělte se o slavné obecenstvo, naložte si je a strkejte a druzí pomáhejte: tlačte. Že tím snad zameškáš, ty básníku nebo umělče nebo ty essayisto, svůj vlastní úkol, který jest tvořit, tvořit nová díla, city, dojmy, hodnoty, pohledy, že se snad prohřešuješ na svém vlastním cíli? Pah! Nedělej si těžké hlavy: hlavní jest, aby několik tisíc z měšťanských kruhů, aby ti různí Nožičkové a Pečínkové byli ustrkáni půl metru „na cestě pokroku“: aby pak již nezpívali Ibsenovi nebo Munchovi, aby, možno-li, se jim dokonce líbili.

Nuže, myslím, není tak hned větší zvrácenosti, nebezpečnějšího, nekulturnějšího bludu, křivější a nasládlější sentimentality, než je tato. Má znaky vši sentimentální perversity: stará se výhradně o věci vedlejší a druhořadé, přehlíží docela věci důležité a prvořadé. Stará se výlučně o obecenstvo, o reprodukci uměleckého díla v něm a jím — zanedbává moment hlavní: *produkcii, stvoření* uměleckého díla umělcem, tvůrcem. Nemoc liché moderní sentimentality a jako všechna sentimentality: nespravedlnost, kočičí a opičí láska, chudoba ducha i srdce. Vyčerpáváme se přemýšlením, jak usnadnit požívání a chápání davům — ale na tvůrčího ducha, na zápasícího básníka nebo myslitele, ohroženého tisícovým nebezpečím vnitřním i vnějším, nevzpomene nikdo ani ve snu. Ten patrně jest cosi vedlejšího — kdosi, jehož osud nestojí za zamyšlení se, za vctění se, za úzkost a strach! Rozplýváme se v pohodlné a mělké koketné sentimentalitě nad *zástupy* — a zapomínáme i nejnmutnějším na těch *několik*, kteří nesou na svých bedrech celý osud lidstva a doby, kulturní dílo, které musí předati jako rozmnožené dědictví rodu přístím pokolením.

Nebezpečí jest v pravém opaku toho, v čem je vidí pan pisatel. Nebezpečí jest v tom, že se dnes a speciálně u nás popularisuje *mnoho* a popularisuje *špatně*: popularisuje to, co popularisace nesnese.

Postavte vedle sebe třebaš dnešek a dobu našich vědeckých a literárních počátků, dobu renesanční, dobu šestnáctého věku a pochopíte všechno nebezpečí, které plyne ze zpřístupnění vědění, ze zesnadnění poznání, z popularisace. Jak lehce osvojuje si dnes člověk vědecké poznání — a jak těžce tehdy. Dnes podává se mu všechno přímo do ruky a do úst. Tehdy bylo jinak: člověk, který toužil po vědění, musil se obtěžovat, sebezapírat, činiti si mnohou újmu, přinášeti mnohou obět: cestovat do ciziny, pracně shánět rukopisy a knihy, obětovat na ně třebaš půli jmění. Zato však jaký vášnivý byl vztah takového starého literáta, humanisty, k vědění, k literární kultuře! Latinský nebo řecký klasik, kterého získal, znamenal mu dobytý kraj, cosi, co promiloval a prožil, cosi, z čeho vyssál poslední morek a poslední sladkost. Jeho literární kultura nebyla nic papírového, třebaš byla celá složena v starých mrtvých světech a hodnotách — prožil ji jako nejopravdovější život celou radostí, vášní, utrpením celé své bytosti. Nově vynesená troska antického světa žila tomuto člověku, jako nežije nám objevený ostrov živého a hmotného světa. Poznávání bylo lidem vášní a láskou, lidé studující šestnácte hodin denně nebyli mezi humanisty výjimkou: lidé žili horečkou, opojením, vnitřním napětím celé bytosti. Z takto zjitřené atmosféry tvořili velicí umělci Renaissance: obecenstvo samo — humanisté nebyli než reproducenti, poživatelé, diletanty — neznalo pohodlí a lenosti; jest divu, že pak doba sama nesla a zdvihala, napínala, sama napjata, k nejvyššímu?

Dnešní člověk ví snad daleko více a zvidá daleko snáze a bezpečněji — ale má také z vědění tu radost, těží z něho ty opravdové životní hodnoty, nalézá v něm tu osudnou hvězdu, jakou nalézá v něm člověk starý?

Dnes řada institucí a lidí rozkousává a rozmělnuje obecenstvu potravu — a zapomíná se, že právě tím přichází o *svoji vlastní chuť a výživnou sílu*.

Ještě hůře jest tomu při popularisaci umělecké: zapomíná se, že zde vlastní akt pochopení a porozumění nemůže nahradit nic a nejméně vědecký výklad, že tento akt musí býti dílem celé bytosti divákovy nebo posluchačovy, celé jeho predestinace, celého jeho vnitřního charakteru — jinak jest bezcenný a bezvýznamný, a jest lepší upřímné odmítnutí a nepochopení než takováto polovičatá a akademická, chladně vyrozumovaná a lhostejnická koncese a kondescence.

Ostatně neklammež se: porozumění, opravdové porozumění uměleckému dílu bylo vždy vzácné a bylo vždy věcí lidí řídkých, nemnohých, vybraných. *Comprendre, c'est évaluer*, cituje po Raffaelovi Hello, a má pravdu. Pochopiti znamená vyrovnati se. Pochopiti nový geniální výtvor může jen člověk, který jest v podstatě z téže látky jako jeho tvůrce, tedy sám básník, sám umělec, sám myslitel, třebaš latentní, třebaš slabší potence. A těch nebylo nikdy mnoho. Nebylo jich mnoho, říkej kdo chceš, co chceš, ani za Pindara, ani za Aischyla a za Sofokla. Ale ostatní, kdo nechápali, měli nesmírnou přednost před dnešním obecenstvem, měli schopnost, která nahrazovala skoro pochopení, schopnost dnes skoro úplně ztracenou: *viru, uctívou oddanou viru* v básníka, v tvůrce, v umělce. Byli s tvůrcem spojeni touže věrou, z počátku náboženskou, později alespoň uměleckou. Byli dalecí dnešního pseudokriticizmu, jakým očenichává polovzdělané diletantské obecenstvo každý umělecký výtvor. Dnes, v době medicínské univerzitní extense, setkáte se s lidmi, kteří s vámi začnou debatu, trpí-li ubohá Ellida paranoiou nebo hysterií, a vyloží vám, že není dobře podán ani případ první, ani případ druhý. A ti jsou mně daleko odpornější — a nejen odpornější: i nebezpečnější pro umění — než přihrublí a prostoduší řečníci, jež dráždí Ellida jako afektovaná a nesrozumitelná, pretenciosní žena.

Vědecká a umělecká popularisace vychovala a vychovává polovzdělaný pseudokriticizmus, jemuž uniká jádro a který chytá se vedlejšího: každá kritika, která není inspirována skutečným uměleckým intelektem, která nedovede podle slova Hellova *égaler*, jest zhoubná. Zabíjí oddanou viru a nedává namísto ní nic, dává méně než nic: slabost polovičatosti, malodušný a chudý tlach, papírovou stravu, blud a klam.

Pan feuilletonista nese těžce, že tak málo lidí rozumělo u nás nedávno Munchovi. Já, upřímně mluveno, nečekal jsem, že jich bude o mnoho víc, a divil bych se, kdyby jich bylo patrněji víc, a nevěřil bych ani jich upřímnosti. Neboť, upřímně řečeno, kdo může rozumět Munchovi? Jen ten, kdo poznal mnoho malířství starého a nového a kdo si *zhnusil* mnoho v malířství starém a novém. Ale kde jsou lidé u nás, kteří vyhovují této podmínce, kteří prošli, mohli projíti těmito stavy? A nejen to: i zvláštní a výjimečné stavy musil prožít, zvláštní paradoxní výchovu smyslu a duše musil prodělat ten, komu se může upřímně líbiti toto umění. Takových lidí není, nemůže býti mnoho u nás. A vychovati je k tomu, uzpůsobiti je k tomu nemůže kritika a essayistika sebe jasnější a sebe hovornější. Jak můžete

dát někomu tuto výchovu zraku, tyto zkušenosti a tato dobrodružství zraku, tuto výchovu smyslů a srdce, tyto duševní dispozice, nota bene za několik hodin článkem? To může být jen dílem let a let, životních zkušeností! Kritika může jen theoreticky tyto podmínky nalézt, vysvětliti, zdůvodniti — *dáti* jich nemůže nikomu, a žádati od ní něco podobného jest prostě dětinství, absurdnost.

Ostatně chtěl bych nepřiblížovat lidem Muncha a jiná geniální díla umělecká, nýbrž spíše oddalovat! Chtěl bych postavit trojnásobný plot před ně, aby nevnikli za něj tak snadno snobové a diletanty, kterých začíná dnes i u nás být již více, než je zdrávo, a kteří simulují pochopení, kde je nitro cizí, kteří vylhávají zájem, dojem, porozumění. Ti jsou v umění nekonečně nebezpečnější než ti, kdož nechápou, nerozumějí, jsou odpuzováni a přiznávají se k tomu — ti jsou v umění *jedině* nebezpečni. Neboť vylhávají pevnost a jistotu, kde jí není, líčí půdu, kde jest jen sypký písek, a opřete-li o ni budovu, sesuje se při nejbližším náraze. Ti tvoří lži, které se krutě pomstí co nejdříve na nich samých i na těch, kdož jim uvěřili.

V tom jest také nebezpečí popularisace umělecké: líčí věc snadnější a prostější, nežli opravdu jest. Podává hrubou historickou skizzu nebo parafrázi a lidé berou je již za akt, za sám tvůrčí akt. Zpovrhňuje příliš mnohé, učí bezděčně eskamotáži příliš mnohé, dává cit superiority příliš mnohým, kteří k tomu nemají vnitřní legitimize.

A proto: vysoko vědu, a ještě výše umění! Nepopularisovat horempádem a popularisovat-li již, tedy poctivě, čestně, pravdivě: to jest ne odstraňovat a zahábat mysterium, nýbrž naopak, dáti je prociťti, uvědomit je. Ne zjednodušovat, ne zpodobňovat!

Oblíbená moderní novinářská fráze o *povznášení* lidí k umění jest jen špatná liftová metafora z moderních domů. Ale metaforou ještě nikdy nikdo neozdravěl a nejméně metaforou takto pohodlnou, takto nedomyšlenou. Nemyslet, že se někdo dá dostrkat nebo donést k něčemu v říši ducha a hodnoty — a kdyby i dal, jest to zcela liché a bezcenné! Ziskem jest tu jen ten, kdo sám *vlastní silou* vystoupí, — neboť „acquirit vires eundo“ — kdo si sám umění dovede a kdo při tom překoná překážky, a čím větší, tím lépe pro něho. Přátelé popularisace umělecké dovolávají se často Ruskina, ale ten právě může je naučit, jak se *neusnadňuje* dráha posluchačstvu nebo čtenářstvu a jak všecken úkol popularisátorův jest jen v tom: *vztýčiti co nejvýše cíl* a vybouřiti všechny skryté síly touhou po něm.

Není jiné spásy dnes v době žalostného dualismu a vědecké polozdělanosti, kdy padla a jest ztracena stará jednotící víra, která druhdy vázala obecnost s básníkem a umělcem-tvůrcem posvěcujícím poutem: každý musí si ji dnes sám dobyt, získat, stvořit ze skepse, polovičatého diletantismu, novinářské samolibosti a pohodlnosti — celým a rozhodným překonáním jich.

Pan Jaroslav Vrchlický napsal do prvního čísla nového ročníku „Pražské lidové revue“ článek o žalostném úpadku čtvrté třídy České akademie, „*Čím stárně čtvrtá třída*“, článek v mnohém směru významný. Významný hlavně proto, že potvrzuje z nejautentičtější strany smutnou diagnosu, kterou o významnosti nebo spíše bezvýznamnosti této instituce pro duchový a kulturní život český činila

a činí od drahé doby neodvislá mladá kritika. Jest přesvědčením *všeho* členstva čtvrté třídy, praví asi p. Vrchlický, že tato třída daleko neplní úkolů, které by plniti měla, že pouze živoří a že, nepřijde-li včasná a důrazná reforma, upadne v úplnou bezvýznamnost. Přiznání to jest úctyhodné pro svoji upřímnost: pan Vrchlický cítí v duši, že vlastní duchový život český, mladé hnutí literární i umělecké, valí se mimo zdi Akademie, která se sesychá patrněji a patrněji v podpůrný orgán jedné strany. Jest mnoho melancholie v článku p. Vrchlického: poznání, že rozdílení cen, kterým se vystřídává u literárního stolu pořadem sbor akademiků a v druhé řadě dojdá drobtů několik favorisovaných, neznamená ještě literární organizaci, neznamená ještě iniciativu uměleckou a literární. Článkem Vrchlického věje smutek v nitru cítěný a ve chvíli upřímnosti vyslovený, že Akademie má a musí být něčím jiným než podpůrným ústavem příčinlivých výrobců literárních, kteří pracují pilně na ručních pracích různých lyrických sbírek, románů nebo dramát, aby vzali na konci roku odměnu za dobré mravy, ušlechtilé smýšlení a zdravé trávení.

Jiný smutek, který se čte mezi řádky, jest z toho, že patrně v učené instituci krásná literatura a básnické umění hraje úlohu Popelčiny a že učení pánové a slovušní mecenášové dívají se na „básničky“ hodně spatra. V tomto puntíku nechť se však pan Vrchlický upokojí: chlad nesmrtelných k Musám není jejich specialitou — v celém národě, v celé veřejnosti české dívají se na krásnou literaturu a umění hodně zvysoka. Verše, rýmy, barvičky, sádra, mramor — to není nic „positivního“ a „reálného“, míní páni, kteří sepisují z padesáti učených fasciкулů jedenapadesátý nebo slepují a skrádají z dvaceti budov jedenadvacátou. Proděláváme právě „positivistickou“ dětskou nemoc, kterou měli ve Francii v zakladatelské, průmyslové a venkonce na klamu založené době před pádem druhého císařství, a kterou tak rozkošně líčí Taine ve svém „Tomáši Graindorgovi“. „V saloně pařížském, radí mladým mužům, mluvíte hlavně o národním hospodářství, to je teď v módě, to dodává aplombu. Cela donne du relief auprès des hommes. Přiležitostně verše platí již jen na venkově.“ Doufejme, že i tento pozitivistický klam přejde, jako přešly klamy jiné a přejme si, aby nezpůsobil větších škod než jiné klamy, starší a naivnější.

Zatím, jak věci stojí, cení se každý žurnalistický tlachal a patokářský politikus výše než literát, básník nebo umělec. Umění jest jen dobré jako dekorace do novin jednou za půl roku: „vítězství českého umění v cizině“ čte se pak se známými opršelymi papírovými růžemi v novinách, když některý německý deník nebo list přinese článek o české opeře, o českém virtuosovi nebo české výstavě obrazové. Jinak ve všední den však náležitě upjatý chlad a podezřívavá bagatelisace.

Článek p. Vrchlického podává i některé rady, jak zdvihnouti úroveň Akademie, svést do ní více života a učiniti z ní živý literární orgán, z ní, která jest posud spíše byrokratickou expositurou. Rady ne nerozumné: rozdělení čtvrté třídy v trojí třídu samostatnou, udělení publikačního práva třídě literární a odstranění zastaralého copu udílení cen, odstranění šarží ze sboru nesmrtelných a zrušení nižších stupňů členství mimořádného a dopisujícího. Jak málo však doufá sám pisatel v možnost reorganizace, naznačil již svým podtitulem: časová úvaha, *třebas do větru*.

Přes všecku dobrou vůli a rozumnost nejde tento reorganizační plán zlu na kořen: rady a návrhy p. Vrchlického zůstávají na povrchu, jsou spíše formální.

Radikální náprava byla by prostě v tom, aby Akademie svedla do svého lůna více a hlubšího života, mocnějšího a svěžejšího života literárního, než ho má posud, aby se obrodila mladými uměleckými směry; aby Akademie přestala býti úzkou stranou a klikou, pevností literárního konservatismu a stala se ve svém složení výrazem naší moderní literární skutečnosti a evoluce. K této opravdové a poctivé reformě se korporace tak ztrnulá asi sotva odhodlá, a proto zůstanou všechny návrhy opravné pouhou papírovou hračkou a thematem — akademických diskusí.

Zdá se, že již se samým pojmem akademie jest sloučena fatalita omezenosti a ztrnulého reakcionářství, které se uzavírá před všemi živými silami, dělnými silami dneška. Tak ku příkladu největší autoři Francie v devatenáctém věku, vlastní tvůrci klasického románu francouzského, Balzac a Flaubert, nepřekročili nikdy prahu Akademie, která vítala lidi významu nekonečně menšího a efemerního. A „historie jedenačtyřicátého fauteuilu“ uvádí ještě řadu krásných a cenných jmen, která vesměs zůstala — před prahem richelieuovské instituce. Ale v této tradiční ztrnulosti, v tomto dobrém právu na antidiluvialnost šla naše Akademie nejdále, mnohem dále než analogické instituce cizí: dnes dusí se vlastní úzkoprsostí, zkomírá vlastním exkluzivismem.

Článek p. Vrchlického to cítí a upřímně vyslovuje.

Nemá-li zůstat pouhou časopiseckou muškou a efemerkou, musí vyvoditi pan Vrchlický mužně ze svého poznání důsledky.

Bude to pak otázka, pokud Akademie jest schopna života, to jest obrody.

O rinovarsi, o morire — buď se obrozovat nebo zemřít, platí i pro Akademie jako pro všecko pod sluncem.

Leden 1906.

Pan K. B. Mádl v „Národních listech“ ze 14. ledna [1906]

vytýká nám „nervosnost“ a „nenávistné invektivy“ a mluví pohrdavě o literárních heroltech, „kteří hltavě vyhlížejí po každé sensaci nejnovějšího data“ a „radostně uprají titul umělce“ někomu, koho nedávno ještě prohlašovali za genia. Nervosními nás p. Mádl neučiní — odpovíme mu klidně a věcně.

Kdyby byl p. Mádl poctivým čtenářem a referentem a ne divadelním intrikánem, musil by věděti: 1. že ani Julius Meier-Graefe sám *neupírá titulu umělce* Böcklinovi — naopak: jmenuje řadu děl jeho, hlavně z mládí, která prohlašuje za celá a dokonalá, harmonická díla malířská a umělecká; odpor jeho jde proti *populárním* dílům Böcklina věku pozdějšího; 2. že F. X. Šalda, autor studie o knize Meier-Graefově,¹ neztotožňuje se ve všem s kritickým stanoviskem Graefovým a přiznává výslovně, že kritika Meier-Graefova jest pravděpodobně místy *úzká* nebo po případě i v detailech *pochybená*; těžiště a vlastní význam knihy vidí v její *diagnose německé umělecké nekultury*; 3. že v celé studii Šaldově není žádné stopy po *radosti* z toho, že se vystupuje s pochybami o geniálním významu Böcklinově — naopak lítost a stesk z doby, v níž jsou možna tak těžká a zásadná ne-

1 - [Viz zde str. 34—59.]

dorozumění; 4. že není rozporu mezi dnešní studií o Böcklinovské otázce a — *básni Turgeněvovou*, která byla otištěna ve „Volných směrech“ před pěti lety krátce po smrti Böcklinové: básně Turgeněvova neoceňuje nijak přece uměleckou hodnotu díla Böcklina — nehledíc ani k tomu, že ruka, která vložila tehdy do „V. směrů“ onu báseň, není totožnou s rukou, která nyní napsala studii o Böcklinovské otázce.

Nenapadá nám zde hájit díla Meier-Graefova proti mádlovské sotise. Pan Mádl jest pán nad jiné pružný a učelivý — jenže vždy na cizí útraty. Vždycky nakonec „recipoval“ za pět let člověka, kterému nerozuměl nebo jemuž spílal před pěti lety. V prvním všeobecném pobouření nad novotářem vyl p. Mádl chytře s vlky, aby později potichu a nepozorovaně přešel na jeho stranu a kořistil z jeho objevů. Nemusí být člověk zrovna prorokem, abych mohl tvrditi, že této tiché a problematické satisfakce dostane se za několik let i Meier-Graefovi. . .

O něco dál staví p. Mádl proti nám „nervosním“ a „rámusovým“ — „*tichou a spolehlivou energii pracovníků*“, do jichž skupiny řadí i sama sebe. Nuže, jest třeba říci zcela otevřeně, že p. Mádl mezi ně nenáleží, že *žádným spolehlivým pracovníkem* vědeckým není. Podjal se před lety sepsání velikého díla historického, všeobecných dějin výtvarných, a utekl zbaběle od prvních začátků; nenaplniv ani desetiny díla, nechal je rozpracované nakladateli a kterémukoli laskavému pokračovateli. . . To jest „*spolehlivá energie pracovníka*“, již se máme učit od p. Mádra? A div, že podobně nedopadlo to s monografií o Mánesovi. Poslední sešit dal na sebe čekat dlouhé, dlouhé měsíce, a když vyšel, nepřinesl, co přinést měl: *vlastní kritickou syntesu*, charakteristiku díla Mánesova, charakteristiku umělce, jeho vývojový význam v českém malířství, postavení mezi minulostí a budoucností, jeho smysl v národní psychologii. *Tento vlastní kritický úkol si p. Mádl odpustil*. Dokončil v posledním sešitě s nouzí jen životopis, neboť celé dílo bylo psáno s ledabylostí od sešitu k sešitu, bez jednotného architektonického plánu a bez jakékoli kritické metody, a je proto (přesto, že je dovedeno do smrti umělcovy) nedokončené, necelé, neúměrné. Takový jest p. Mádl vědecký pracovník, tak spolehlivé energie! Nikoliv, na tento čestný titul p. Mádl nároků nemá; p. Mádl jest jen žurnalistický kritik a referent, žurnalistický článkář se vši náhodností, kolísavostí a. . . *nervosnosti*, již přináší tento pojem.

Nemáme dnes místa na dokreslení portrétu p. Mádrova, ale vrátíme se k němu, a to co nejdříve. Doufáme, že nám k tomu poskytne pan Mádl sám zase brzy ženerosně příležitost.

V únorovém sešitě „Naší doby“ dal se p. Laichter na choulostivé řemeslo:

na jakousi *recherche de la paternité* v českých uměleckých věcech. Choulostivé řemeslo, dvojnásob choulostivé pro moralistu. Já prý jsem otcem českého dekadentismu a ovšem proto osobou velmi ubohou. Není to sice pravda, ale nehněval bych se, kdyby tomu tak bylo. Soudím totiž, že dekadenci bývají vpravdě nejbližší ti, kdož před slovem dekadence utíkají jako děti před komínkem a kdo myslí, že stačí

opakovat na každé stránce třikrát slovo zdraví a mravnost, aby člověk již tvořil zdravě a silně. Já alespoň chtěl bych být otcem snad všeho v Čechách — vyjma romány a kritiky p. Laichterovy. Kritika, která pracuje tak prázdnou a mělkou šablonou, jako je p. Laichterova „dekadence“, zdravou a silnou není — a není vůbec ani kritikou. „Dekadence“ jest zde stejným zaklínadlem, jako bylo a jest jiným „cizáctví“, „kosmopolitismus“, „nihilismus“ atd.

Jedno mne však těší u p. Laichtera: že se zná implicitně k paternitě žalostného programu „Sbírky krásné literatury“ a že hájí její filosofický nonsens „neměnitelných pojmů dobra, pravdy a krásy“.¹

Zjednodušuje si však trochu příliš svůj úkol. Mluví pouze o neměnitelnosti krásy a „dokazuje“ jen ji. První a nemálo obtížnou část svého úkolu zůstal nám dlužen: totiž dokázat, že se dá ztotožňovat a stavět do stejné řady vedle sebe v umění dobro, pravda a krása; že pravdivé jest v umění krásné, že krásné v umění jest eo ipso mravné.

Ale obmezme se na krásu. Pan Laichter míní ušlechtilé, že jest to věčná transcendentní hodnota. Budiž. Věřím tomu také. Ale opakuju: *věřím*. Jest to předmětem mojí *viry* nebo mé *metafysické naděje* — ale ne historického a empirického *poznání*. Nedá se to *dokazovat*, jak se o to pokouší p. Laichter, a jeho důkaz dopadl proto tak, jak by musil dopadnout, kdyby byl i p. Laichter tak silným myslitelem, jak jest vpravdě slabým: bídne, žalostně, křivě, směšně.

Prý člověk cítil vždy krásu hvězdnatého nebe, bouření moře atd. — „nejen dnes, ale i *dávno*² tato krása byla, existovala“. A člověk ji cítil prý ode „*dávna*“ filosofickou reflexí jako projev zákona a řádu. Tak chce dokazovat p. Laichter, že krása jest transcendentní hodnotou!

Ne, p. Laichtře, dokonce ne! Noc nebo moře esteticky cítí člověk teprve *od nedávna*, člověk vysoké kultury — primitivní člověk se jich jen bojí a děsí. Každá psychologie, každá anthropologie nebo kulturní historie vás o tom poučí.

Ne. Pokud sledujeme citění a tvoření umělecké, nemůžeme nevidět, že jest podrobena evoluci: trojice pravdy, krásy, dobra není sjednocena, nýbrž žalostně rozdělena a znesvářena. A stejně znesvářena jest i krása sama. Přejde styl renesanční, a krásy a veleby gotiky nikdo necítí, nikdo nevidí — jest pro posměch a opovržení. A jak se dívá na Shakespeara XVIII. století? Cítí jeho krásu? Nebo naopak: jest jí netesným, temným, nesmyslným barbarem? A pak zase více versa: romantikové a Racine! A tak dále.

A *právě proto*, že jest představa krásy proměnlivá a krása znesvářena s pravdou a dobrem, máme potřebí *metafysické naděje* o jejich totožnosti a transcendentní neměnnosti. Neboť jinak byla by naděje ta nepochopitelná, absurdní.

Ale právě ten, kdo v ni doufá nebo věří, nebude ji konfiskovat pro programy a prospekty a nebude popírat rozvoj, který ji musí ospravedlnit a zdůvodnit! A nebude moci psát ty kritické zaslepenosti, jaké píše p. Laichter.

A ad vocem „*nové krásy*“. Pan Laichter prý v ni nevěří, pro něho jí není. Ale jak mohl pak napsat stránku předtím: „*Dnešní malíř a příští malíř nechť ukáže*

1 - [Viz zde str. 118.]

2 - Velmi žertovné slovo při transcendentnosti.

nám v ženě něco víc než lepost, především i krásu její lidské rovnosti a důstojnosti, *které si vydobývá a vydobude*.“ Tedy jsou elementy krásy, jichž neznalo staré umění, jsou vztahy a poměry, jichž musí umění teprve získávat a učit se zpracovávat! —

Na konci svojí epištoly cituje p. Laichter proti mně jakýsi všeobecný výrok nějakého nejmenovaného pána, který odsoudil en bloc „dekadentní literaturu“ a „dekadentní kritiku“. Nevím, kdo to řekl a při které příležitosti — ale neřekl nic víc než hrubé podezření a urážku. A ohání-li se dnes touto cizí zbraní nejmenovaného člověka p. Laichter, dopouští se nepěkného zákeřnictví, poněvadž nikdo nemůže se bránit této všeobecné, neprecisované obžalobě. Myslí-li p. L., že byl rozpor mezi moji teorií a praxí — dobrá, ale pak prosím *důkazy* a ne všeobecné nezávazné urážky, vypůjčené nevím odkud a od koho!

Vedle spisovatele p. L. odpovídá mně i *nakladatel* p. L. Neporozuměl však tomu, co jsem mu vytknul a reaguje proto nesprávně. Nepřekáželo mně na něm, že vystupuje s programem, s misí, s reformou — nýbrž se *špatným* programem, se *špatnou* misí, se *špatnou* reformou. Volnosti p. L. umí se sice dovolávat, ale *šetřiti ji u jiných neumí*: ve své odpovědi upírá mně *de facto volnost kritiky*. V Čechách opravdu dělali značnou měrou literaturu nakladatelé (vyhlíží také podle toho) — proč by jí nemohl dělati p. Laichter? Ale tito nakladatelé podléhali a budou podléhati víc a víc, jak se bude rozvíjet literární kultura, *soudům literární kritiky* — a podléhat jí musí tím spíše nakladatel, který vystupuje s takovým aplombem a s takovou reformátorskou dekorací jako p. Laichter!

Výtka o přečeňování anglického románu nebyla adresována nakladateli p. L., nýbrž české literární kritice. Pan L. uhýbá jí však tvrzením, že prý jen náhodou vydal na počátku anglický román. Tato náhoda rýmuje se sice špatně s jeho programovostí, ale jinak nepochybují o tom, že jest i mnoho, ach tuze mnoho *prostředních* románů *francouzských* a mnoho, ach mnoho místa pro ně v různých českých sbírkách!

Nakonec diví se p. L., že jsem vystoupil proti němu až po třech měsících. Sám prý budu nejlépe vědět proč. Nuže, povím, co vím. Moje glossa byla napsána pro 1. číslo V. směru, které mělo vyjít v říjnu, ale vyšlo až v lednu. Nuže, zde jsou ty tři měsíce, které znepokojují tolik p. Laichtera. Ale on má patrně pro ně jiný výklad; nevím jinak, co znamená jeho převtipně sugestivná nápověď. Nabídnul jsem mu snad knihu, již nepřijal? Stýkal jsem se s ním snad nějak a nepohodnul jsem se s ním? Nebo: co bylo mezi námi? P. Laichter bude tak laskav a poví mně to v příštím čísle „N. doby“.

Když napovědět, tož také dopovědět!

Moralistické násilnictví

Pan Laichter jása: namluvil si šťastně a namlouvá svým členářům, že jsem v 3. čísle „V. směru“ kapituloval. Vždyť prý nepíšu již ani *proloženě* „neměnitelné pojmy dobra, pravdy a krásy“: tedy ústup na celé čáře! Opravdu, zapomněl jsem

snad podrhnout ta slova. Ale: jest to, může to být argumentem ve sporu mezi literáty a estetiky? Snad mezi typografy — ještě. V tom jest tak celá myšlenková úroveň p. Laichterova: velmi krátkodechá šablona.

P. Laichter jest z těch lidí, kteří, jakmile nedovedou otázku domyslit, obviní protivníka z rozporů, dvojakosti, z ústupu. Měli by však obvinít vlastní krátkodečnost: je-li cesta dlouhá, neznamená to ještě, že jest špatná, a rozdělím-li si ji pro vlastní slabost, neplyne z toho ještě, že jest silnice přerušena. Ne, silnice je dobrá a rovná — žádá jen silných chodců.

Zdá se, že p. Laichter nedoslýchá nebo — nechce slyšet a rozumět. Musím tedy věc zopakovati.

Napsal jsem v 3. čísle doslova:

„Pan Laichter míní ušlechtilé, že jest to (rozuměj: krása) věčná transcendentní hodnota. Budiž. Věřím tomu také. (Věřím podtrženo.) Ale opakuju: věřím. Jest to předmětem mojí viry nebo mé metafysické naděje — ale ne historického a empirického poznání.“

Pan Laichter zamířel větu: Budiž — vyškrtnul si podtržení slova věřím (jako protivy k: vím) — on, který dbá na tyto typografičnosti tam, kde jsou bez významu — překroutil tak neslušně moji myšlenku a tvrdí nyní: p. Šalda byl nucen přijmout po mých výkladech můj názor; má jej teprve od 3. čísla „V. směrů“, v 1. čísle ho ještě neměl.

Nuže, lituji velmi p. Laichtře, ale já mám ten názor léta a léta, dávno před 1. číslem a nejen to: můj názor ze 3. čísla není názorem p. Laichterovým, jest mu diametrální a protivný — nemohl jsem ho tedy od něho přijmout.

Moje myšlenka v 3. čísle jasně pronesená jest tato:

I když věřím a právě proto, že věřím v transcendentní hodnotu krásy (to jest v krásu, která jest sama sebou dobrem a pravdou) — nemohu myslet a soudit jako p. Laichter, nemohu moralisticky kritisovat, nemohu odsuzovat a mentorovat ve jméno této transcendentní hodnoty, nemohu ji konfiskovat pro svoje prospekty a kritiky, nemohu jí provozovat literární politiku, nemohu jí kritisovat žádný rozvoj a ničí rozvoj!

Rozumíte již, pane Laichtře?

A proč ne? Právě proto, že jest to hodnota transcendentní, předmět mojí nejvyšší a poslední naděje — a ne kriterium rozumové, empirické, vývojové, praktické. Dělán-li to, dopouštím se toho, čeho se dopouštěla v dobách svého úpadku církev katolická, když svoji naději věčné spásy rozměňovala v praktické odpustkové kupony — léhož, do slova a do písmene léhož, pane!

Rozumí již p. Laichter? „Budiž“, napsal jsem: Připustíme názor p. Laichterův (jest to i moje vira) — tím pošetilejší a absurdnější jest pak jen jeho kritická teorie a praxe. Taková byla, taková jest moje myšlenka nejen ve 3., ale i v 1. čísle „Vol. směrů“ a — dlouho před nimi.

Pan Laichter tvrdí, že jest transcendentní krása (věčná, neměnná) a že člověk k ní evoluje, dovíjí se jí. Nuže: nonsens, opakuju. O transcendentní kráse nevím nic, než že jest absurdností se stanoviska empirického poznání — právě proto musím v ní věřit nebo doufat nábožensky (mohu-li). Nevím o ní nic: jest cosi mimo čas, mimo prostor, mimo kauzalitu, mimo dosah všeho a každého poznání; jak tedy

mohu vědět, že se k ní člověk dovíjí a kdy se k ní člověk dovíjí: kdy se jí přibližuje, kdy se jí vzdaluje?!

Tvrdí-li p. Laichter, že jest „vtělena v řádu světa“, že „svět stvořitelův jest ovládnán mravním řádem“ a že umělec musí dovést k němu se přiblížit, podat jej, vyčíst jej jaksi — vrší nové rozpory na rozpory staré. „Svět stvořitelův“, příroda nebo vesmír (z nichž čerpal p. Laichter své argumenty v 2. seš. N. doby), jest předmětem mého poznání a každý bystřejší intelekt poznává v něm jen rozlad, rozpor, nesvár. Trojice dobra, pravdy a krásy není tu sjednocena (opakuju z 3. čísla V. s.), nýbrž žalostně rozdělena a znesvářena. Všichni větší básníci, všichni větší filosofové, všichni myslitelé a pozorovatelé se v tom shodují a vždycky shodovali — a čím hlouběji sestupuju do přírody, tím jasněji to poznávám. Řádu mravního v ní hlubší pozorovatelé, ať básníci, ať myslitelé, nenalezli — a právě proto jej musili postulovat, ať ethicky, ať esteticky, ať nábožensky. Ne že jest v světě stvořitelově harmonie, vzniklo umění (kdyby jí bylo, nebylo by ho třeba) — nýbrž naopak: poněvadž ji není ve světě, musil stvořit člověk umění s jeho harmonií, nikterak nevyzporovanou z přírody nebo vesmíru, nýbrž postulovanou jako ideální protest proti disharmonii života a přírody.

Pan Laichter jmenoval ve svém posledním článku Kanta: nuže, o tomto idealistickém paradoxu může ho právě Kant poučit. Kant dobře čtený a pochopený.

Mně, opakuju, způsob myšlení p. Laichterova není idealismem, nýbrž, jak jsem již pověděl v 1. čísle V. směrů: pseudoidealismem. Jemu jest harmonie cosi úžasně snadného, pohodlného: on nevidí disonanci, protiv, rozporů, nesvárů. Ale takováto slepota není idealismus. Naivník není ještě idealista. Idealismus naopak znamená viděti hlouběji než jiní do svárů a sporů a trhlín, nelogičnosti a nerozumnosti světa a přesto zharmonisovati jich ne harmonií mělkou a slovnou, nýbrž vyšší syntesou, v níž jsou vykoupeny. Idealista pracuje jinými jinou smyslem, myslí jinou vášnivou a paradoxní logikou než p. Laichter. Pan Laichter je z těch krátkodechých myslitelů, kteří končí tam, odkud mají vycházet, a kteří podmínky myšlení berou již za cíl: on nalézá hotovými již hodnoty, které se teprve musí stvořit, a harmonii na místo na konec klade již na začátek — bere ji za východisko.

Jest pravda, že umění nese se za harmonií, že harmonie jest konečným cílem jeho tvorby. Ale harmonie ta má cenu, jen pokud překonává a vykupuje disonance a rozpory, a čím hlubší a vášnivější jsou rozpory ty, tím větší její cena. Ani duchové největší nedonesli se v některých svých dílech harmonie: tak byly hluboké propasti, jichž se dobrali v životě a světě, tak hluboko sestoupili do nesvárů ustrojení světového: platí to v řadě případů o Goethovi, v řadě případů o Shakespearovi. Naproti tomu řada lidí malých a maličkých harmonie se dopracovala a lehce, bez zvláštní námahy, skoro pohodlně. Proč? Poněvadž jako p. Laichter neviděli obtíží a nesnází, necítili rozporů, přezírali je ve své krátkozrakosti. Viděli již ve světě, jako pan Laichter, vtěleny hodnoty pravdy, krásy a dobra — jim harmonie byla snadna: okreslili do svého díla jen svoji naivnost a nevědomost — a harmonie byla „stvořena“.

Neboť, p. Laichtře, nad vodami, nad nimiž se kdysi vznášel duch boží, vznášívá se dnes příliš často jen bublina, která se domnívá o sobě, že jest strašně harmonická, kdežto jest vpravdě jen prázdná. („Přemyslete si to“, prosím!) A ten poukaz do výše, jímž má býti podle pana Laichtera dílo umělecké, může býti velmi snadno

prázdné kazatelské gesto, naučené teatrační gesto, hnusné a odporné gesto, p. Laichtře, a jest jím všude tam, kde umělec neprošel dříve *hlubinami rozporů*, kde jich nepoznal, kde v ně nesestoupil!

A já cením tisíckrát víc umělce jako Przybyszewskiho, kteří zahleděli se tak neúprosně do rozladů a rozporů světa a života, kteří sestoupili do nich tak hluboko, až se jim tím znemožnila harmonie, ať jen ona pouhá pohodlně-laichterovská, ať skutečná, opravdový estetický postulát. Stojí mně výš, tisíckrát výš než řada prostředních a průměrných, kterým dosíci této zdánlivé harmonie bylo malou obtíží a malým napětím! Je-li to zde kritický relativismus, pane Laichtře, je-li to zde rozdvoujení, eklekticismus — *pak ano, tisíckrát ano*, milý pane: jsem na něj hrd a neslevuju s něho ani mentu. A kdyby p. Laichterovi nebyl jeho moralismus pouhou šablonou, kdyby byl mu živou myšlenkou, kterou umí myslit, musil by hluboko poklonit se Przybyszewskému i se svého stanoviska prakticky moralistického, cizího estetickému hodnocení: pro jeho odvahu, s jakou dovedl se zahledět do disonancí a rozladů světa a života, pro jeho nebojácnost, s jakou dovedl do nich sestoupit, pro jeho poctivost, s jakou jim dovedl dáti výraz — nepovoluje svodům libivosti a laciného pseudo-idealismu.

Za dekadenta „par excellence“ prohlašuje p. Laichter i Gauguina. To jest docela ve stylu jeho moralistické šablony — ovšem jen šablony. Gauguin stojí i jako člověk i jako umělec příliš vysoko, aby na něho doletěla urážka p. Laichterova. Nazvat Gauguina dekadentem může jen nevědomost nebo zloba: vpravdě byl to *klasik* pozdě narozený, jenž přišel do věku příliš surového, roztráštěného a prolhaného, duše, do níž zapadlo něco z harmonické a eurytmické čistoty Poussinovy a snad až Raffaelovy, umělec, v němž kryla se síla s jemností a něhou jako jen u největších, duch zvučící harmoniemi jako věrný a spolehlivý nástroj, a přitom člověk do krajnosti poctivý a opravdový, který, když poznal, že nemůže žítí v evropské pseudo-civilisaci po zákonech své bytosti, měl odvahu vyjít z ní a žítí jinde po svojí pravdě beze lži. On, člověk smyslů tak bohatých a čistých — dekadentem! On, umělec tak přetékaající něhou, který tvořil z milosti chvíle jako málokterý druhý — dekadentem! On, který nemohl žítí životem disharmonickým, umělým, rozděleným — dekadentem! A zase: kdyby byl p. Laichter opravdovým moralistou, který umí *myslit* moralisticky, musil by se poklonit pravdě a upřímnosti této duše. Pan Laichter může být kliden: Gauguin jest tak opravdový muž, že většina dnešních moralistů, abych užil jeho slova, není hodna podati mu vody.

Tedy: s p. Laichterem se neshodnu ani theoreticky, ani prakticky — a jsem na to hrd.

A aby bylo docela jasno mezi námi: *dekadentem*, opravdovým dekadentem ve vlastním smyslu slova jest mně p. Laichter sám. Dekadentem, to jest: slabochem i barbaram současně. Nemyslí čistě, mate dvojí a trojí sféru, nezná smyslu a dosahu svých kritérií, neumí jich ani aplikovat — jsou mu šablonami.

Kant snad mu něco platí, zdá se alespoň, i cituji mu jeho varovná a odsudková slova: „Es ist nicht Vermehrung, sondern Verunstaltung der Wissenschaften, wenn man ihre Grenzen ineinander laufen läßt.“ To řekl Kant o vědách — tím více platí o umění na jedné straně a o praktické morálce, nebo vědeckém poznávání na straně druhé.

Pan Laichter vnáší do estetiky kriteria jí podstatně cizí, kriteria prakticky-moralistická nebo vědecky-generalisující. Obojí jest těžký blud. *Umění jest cosi sui generis, říší pro sebe*. Umění není říší praktické mravnosti a činnosti, jest čímsi číře theoretickým, soustavou konvencí. A po druhé: umění není říší vědeckou, nemá nic zevšeobecňujícího. Umění jest říší *zvláštního vzhledem k jeho zvláštnosti* — *říší jednolitin svérázných, sobě nepodobných*. A umění, opakuju to s celým důrazem, má i *svoji zvláštní etiku i svoji zvláštní logiku*; tato etika není praktickou morálkou, tato logika není logikou poznávání vědeckého! Logika umělecká jest logikou instinktů, pracující potmě jaksi a hmatem. Pan Laichter míní, že i já jsem moralistou, moje kniha „Boje o zítřek“ jest prý jediným moralisováním; p. Laichter se klame. Uznávám etiku uměleckou a ve svojí knize často ji vyšetřuju — ale odlišuju ji velmi přesně a určitě od morálky, etiky praktické. V „Uměleckém paradoxu“ vyloučil jsem ji z antiracionalistického rázu umění — *z činu v protivě k práci* — jako cosi úplně odporujícího klidné pokrokové morálce vědní nebo civilisační. Cituje-li pan Laichter „Boje o zítřek“ a dovolává-li se jich — musím žádat, aby jich znal a nepodsouval mně theorie, které nejsou mými: nenapsal jsem svoji knihu přes den, přemýšlel jsem mnoho o každé její větě, i mohu žádat, aby byla alespoň pozorně — čtena. Když diskuse, tedy diskuse a ne klepaření. Jinak by sotva mohl p. Laichter mluvit v obojím článku o mojí „Nové kráse“ způsobem, jakým to činí: i kdyby nerozuměl článku, vyvarovala by jej poznámka, kterou jsem k němu přičinil — neboť mám již svoje zkušenosti, české zkušenosti se svědomitostí a loyálností kritiků a interpretů.

Opakuju: umění jest mně něco skrz na skrz individuálního, svět zvláštností jako zvláštností. Umění jest mně cosi skrz na skrz jedinečného: každé dílo jeho projevem jedinečné duše, neopakující se nikdy. A musí proto býti poznáváno i kriticky zvláštním, jedinečným poznáním: nesmím k němu přistupovat *s moralistickým, vnějškovým, neorganickým lineálem nebo loktem a měřit je jím*. Kritik musí poznati každé nové jedinečné dílo novým, *jedinečným* poznáním — musí odvoditi z něho jeho zákon a *domyslit* jej, domysliti jej dál a důsledněji než jeho tvůrce sám, aby poznal, je-li dílo jeho naplněním nebo zrazením.

Pan Laichter může klevetit a frázovat o eklekticismu, dvojí pravdě, dvojí morálce, dvojím lokti, kolik mu libo: *mně* jest eklektikem a dekadentem i barbaram zároveň *on*, neboť vnáší do umění cizí neorganická kriteria, kriteria jiných říší, kriteria, která se mu pak ovšem mění v rukou v pouhě číře negativné šablony, jimiž nedobere se ničeho vyjma vlastní apriorní negativnosti.

A ne o *dvojí* pravdě, ne o *dvojí* morálce měl by klevetit p. Laichter, nýbrž o *steré*, o *tisiceré* pravdě a morálce! Hrůzo hrůzoucí! Umění jest, opakuju, skrz na skrz říší jedinečnosti, říší zvláštností, z nichž každá o sobě musí býti poznána právě vzhledem k svojí zvláštnosti, jedinečnosti, výjimečnosti — bez zevšeobecňující logiky vědecké.

Nebojím se naprosto klevetění o dvojí pravdě, dvojí morálce: jest to právě jen klevetění. Každé vědecké dítě ví, že ku př. člověk — každá bytost, muž, žena — může býti předmětem poznání několikerého a toto genere odlišného. Jednoho a téhož člověka mohu poznávat vědecky a umělecky, a po každé bude poznání moje o něm jiné. A i vědecky mohu jej poznávat různě, od poznání přírodopisného až po

historické, psychologické a morální. A v umění jest odlišnost ta ještě větší: bude-li týž člověk umělecky poznáván řadou umělců, bude každé poznání o něm jiné, jedinečné, a pokud byl poznán umělci celými, i pravdivé.

Jednota života musí se hledat a dověsti nalézt jinde než v *znásilňování moralistickém*, než v zanášení cizích neorganických kritérií do umění, nebo — ještě hůře — v konfiskování poslední metafysické naděje nebo náboženské víry pro prospekty a kritiky, pro malou a malichernou, stranickou literární politiku!

To — a právě to, p. Laichter, jest nejhorší dekadence, nejhorší barbarství — malicherné siláctví v nejtrapnějším smyslu slova. Siláctví — násilnictví.

Proti tomu jsem vystoupil, ne proti Brontěové. V 1. čísle „V. směrů“ napsal jsem výslovně: „*Nenapadá mně zde odsuzovat šmahem anglický román*. Otázka jest příliš složitá a delikátní a nedá se krájet hrubým nožem v časovém feuilletoně. V knihách, jako jest ‚Shirley‘, jsou přednosti vedle vad, užitek leží tu vedle nebezpečí.“

Vystoupil jsem proti špatně chápanému, zle chápanému idealismu, zneužívanému idealismu proti „pseudoidealismu“, jak jsem řekl hned v 1. čísle „V. směrů“ — a všecko, co jste napsal od té chvíle do dneška, dokazuje jen, že nejpilnějším právem a v nejvyšší čas.

Zbývá mně několik slov o věcech ryze osobních, jakási přehlídka bojiště: neboť jest to již smutnou zásluhou obou bratří Laichterů, že z mého ryze věcného protestu proti pseudoidealismu v 1. č. „V. směrů“, diktovaného jen péčí o rozvoj našeho literárního umění, učinili aféru osobní a nejosobnější. *Nakladatel* pan Laichter přinesl sugestivná podezření, otevírající dokořán dveře všem fantasiím: budu prý vědět sám, proč vystupuji proti němu až po třech měsících. Lidé kývali hlavami: ano, rozešli se v těch třech měsících — Šalda se mu mstí. Neboť jsme v Čechách: a kdo uvěří, že jsem p. Laichtera nakladatele snad deset let ani nepotkal na ulici? Jsme v Čechách: a kde by tu kdo připustil, že někdo může se doopravdy báti škod z přeceňování anglického románu?

Vyzval jsem nakladatele p. Laichtera, aby v „Naší době“ promluvil: aby formoval svoje podezření a dokázal je. A *nakladatel* pan Laichter? Ani stopy po něm: mlčí, mlčí, mlčí. Hodit po někom podezřením a pak ho nedokázat a zmizet bez slova vysvětlení — zase česká historie, stará česká historie, kterou tentokrát hrají *realističtí* herci.

Zato vrhá se na mne osobními útoky — *spisovatel* p. Laichter. A křičí strašně hlasitě cosi o mém ústupu. Ovšem: vždyť kryje ústup — *svého bratra*! Ústup — hotový, nepopíratelný, doslovný.

A jak kryje ústup svého bratra: nejhoršími obviňováními! „Nepravda“, „neslušné překrucování“, „velikášská póza“, „siláctví“, „dekadentství“ a podobné lbeznosti jen jen svislí člověku kolem hlavy. Čtenář, který sledoval moje předchozí rozbor, ví, *jakým právem*...

A pak zase bědně a venkoncem žalostné vykrucování.

Prý urážlivý a paušálně podezřívavý citát v únorové „N. době“ nebyl namířen proti mně. Lituju velmi, ale ani nejohebnější interpretační umění nepomůže z toho p. Laichterovi.

Citát ten uvedl p. Laichter totiž v *přímou souvislost* s řečí o mojí osobě. Necht se podívá jen na str. 388 „N. doby“! Já (Quidam) jsem otcem českého dekadentismu (taková jest spojitost) a dekadentismus ten způsobil v mládeži pravé spousty. „Z této školy“ (rozuměj: ze školy dekadentní literatury a dekadentní kritiky) „vychází značná část naší mladé generace“ — zkažené mladé generace. Nuže, citát *směřoval* proti mně: jsem, podle p. L. alespoň, *přímo vinen* úpadkem mladé generace.

Pan Laichter pochopí snad, jaké nepěknosti se dopustil, dám-li mu názorný příklad. Co by řekl tomu, kdyby někdo — třebaš v „Čechu“ — napsal, že prof. Masaryk jest otcem realismu českého a že vliv realismu v mládež byl venkoncem zhoubný: z něho že vychází mládež zkažená, pokrytecká, na vnějšek blýskající se humanitou, ale v intimním životě intrikánská, pomlouvačná, ubíjející se navzájem (viz nedávné boje: Herben — Přehled), proradná a bezduchá? A kdyby si na to našel citát nějakého Petra nebo Pavla v nějakém studentském almanachu z Anno Domini?

Nuže, *do slova a do písmene* téhož dopouští se na mně p. Laichter: bojuje se mnou zbraněmi nejhorší žurnalistiky, odpadkové žurnalistiky — on, *literární kritik z revue!*

Té bídy, té ubohosti!

Dopustil se tedy, opakuju p. Laichterovi a nemohu z toho slevit ani joty, *zákeřnictví*, neboť citát naleznu na všecko na světě, o citát nejde — nýbrž *o logiku, o logickou poctivost!* Neboť, opakuju: i kdyby bylo pravda, že mezi stoupenci literární teorie, které přezdívá p. Laichter „dekadentní“, jsou ničemové a farizejci, *nejsem tím vinen ani já, ani p. Procházka, ani kdokoli druhý a třetí*. Což jich není mezi realisty? Nedá se zneužít všeho na světě, každé teorie?

Takovými zbraněmi bojuje p. Laichter, který — jde-li o odpůrce — dovede zcela věcná kritéria na př. „prázdné a mělké šablony“ nebo „filosofického nonsensu“, nebo „kritické zaslepenosti“ stigmatizovat za „nadávky“ (ipsissimum verbum!).

I já mohu říci (s nejlepším svědomím), že jsem s p. Laichterem hotov: pochybuju, že jsem přistihl některého ze svých opravdových odpůrců při *takových* zbraních jako p. Laichtera.

Ukázal jsem i v tomto článku mimochodem, jak p. Laichter jest vpravdě docela blízce klerikalismu: klerikálně myslí, klerikálně podezřívá, klerikálně bojuje, klerikálně konfiskuje pro sebe a svoji firmu všecko spásu, klerikálně anathematizuje a zaklíná, (jeho otřelé „dekadentství“ jest takovou zaklínací formulkou).

Ne odpůrce, s kterým jest možná debata, nýbrž moralistický fanatik, násilník a, last not least, šablonista.

Květen 1906.

Glossa jubilejní neboli mrtvý kult mrtvých — Ibsen a Brandes — Altenbergův „Prodromos“, kniha radostné moudrosti

Žalostnou podívanou myslícímu člověku, i když zeskromnil co nejvíce svoje požadavky na dnešní český život, jest to, co vynesly letošní jubilejní oslavy Havlíč-

kovy: většinou písek, prázdno, nicotu. Nikde skoro literární žej, která by dala zrno. Většinou, velikou většinou: nejhorší ochotničení nepovolaných a neposvěcených na poli, kam jinak zřídka vkročí, na poli literární historie a kritiky, kulturní historie a kritiky. Menšinou, malou menšinou rozšafná a bodrá práce, která se nepovznáší nad materiálnou plí a banální samozřejmosti. A mezi tím snad procento procenta, zlomeček, kde alespoň svítá a tuší se dosah otázek, které berou jiní nadarmo. Co přineslo výtvarné umění? Nic, nejbědnější nevkus. Poesie? Bezmála totéž. Literární a kulturní kritika? Skoro nic. Skoro všude přišla ke slovu jen povrchní nevědomost, neumění, neschopnost promyslet a domyslet figuru, vcítit se v její jádro, nezuhlé ještě časem, duševní nespřízněnost. Bilance celkem zoufale negativná.

Nic žalostnějšího než kult mrtvých takto pojímaný, takto zneužívaný. Znamená nejhorší útok na všecko budoucnost, na svatost přítomnosti a její plné chvíle. Z mrtvého takto činí se překážka vývojová — mrtvé schema, hastruš, formule. Nevycitju-li nejvášnivější přibuzenství svojí touhy s tímto mrtvým, není-li mně čímsi, jako první nedokonalou skizzou mého vlastního snu, nesmí mi býti ničím než prachem a popelem, cosí, čemu se vyhnu.

Takový kult mrtvých, jak se provozuje řemeslně dnes u nás, znamená jednu jedinou nespravedlivost a neslušnost — nespravedlivost k mrtvým, nespravedlivost k živým. Ne každý má právo mluvit o mrtvém, ne každý má právo dovolávat se ho. Příkazem slušného srdce na celé zemi jen ten, kdo jej miloval již za živa, kdo mu rozuměl již za živa — kdo měl k němu vztah jiný, hluboký a intimní, založený dříve a v čemsi jiném, než jest senseace chvíle, motiv náhody, jaký přinesla smrt nebo výročí její. Každé slušné srdce cítí, jakou špatnou, pokořující příležitost znamená smrt nebo jiné datum jubilejní: *toho* bylo třeba tedy, aby obrátila se na něho naše pozornost, studium, láska! Jeho život sám nám za to nestál! Musila přijít tato rána, aby nás vzrušila, vybouřila. Pravidelnost, zákon, jeho krása a tok — to všecko nestálo za pozornost; musilo přijít cosí výjimečného a chvilkového, náhoda a nehoda, chvilkově zajímavé a neobyčejné osvětlení scény, aby se naši lidé — jaká žalostná láska! — dostalo ostruhy, stimulantu. Věřu nyní je mrtev, doopravdy mrtev: jaká radost! Nyní jest kořistí naší problematické lásky, které se již neubrání, nemůže ubránit! *Nežil* pro nás, pokud byl živ: to by bylo znamenalo trochu námahy s naší strany: spolupracovníctví nadějí, myšlenek, snů, víry. Musili bychom spolupracovat neviditelným, ale intenzivním spolupracovníctvím na jeho díle, na jeho životě: pomáhat tvořit atmosféru, v níž by mohl žít tvořící a zápasící čestný duch, atmosféru, v níž by mohlo zrát v laskavých parách jeho dílo — ale toho od nás, od naší „lásky“ nikdo nezádej! Ale nyní, nyní pro nás žije jako mrtvola, jako kapitola v literární historii, jako červený svátek v národním kalendáři, který neopomeneme nikdy oslavit náležitým počtem článků a řečí! Nyní je náš: mrtvý k mrtvým. Že jsou v něm snad možnosti, nenaplněné zárodečné možnosti vyššího typu, které bychom měli domyslet, dožít? Že jest snad nehotovým náčrtem, který bychom měli propracovat, naplnit, dovršit? Že snad jsou v něm i kazy, křivé matoucí čary, slabosti a nedostatky, které bychom měli rozpoznat a jichž bychom se měli vyvarovat? Bah, jaké zbytečné, nemístné skrupule! A jaká řeč nepietná! Jak jí špatně snáší naše — láska, naše pohodlná mrtvolná láska, které záleží jen

na tom, aby byl dobře opatřen hrob, tak dobře opatřen, aby z něho neproniklo nikdy nic na světlo, tak dobře zazděn, aby držel, co přijal — svoji mrtvolu! Nyní jest náš: nyní nám jej nikdo nevezme a nejméně: on *sám* se nám nevezme, neodcizí, nezklame nás již, což, jak známo, bývá vždycky nejisto, pokud žije a může se rozvíjet. Nyní jest náš, zcela a doopravdy, tím, co z něho učiníme nebo spíše: *neučiníme* my. Nyní je náš: mrtvý k mrtvým a stejná rovnost smrti všade!

Jak jinak jest tomu v zemích opravdu kulturních. Jak se cítí tam život, *právo na život* i u mrtvých. Nejen že předmětem studia jest již živý, nejen že cítí se pokořen příležitostí, má-li připomenout národu teprve smrt život velikého člověka, ale i mrtvý sám cítí se jako zdroj života. Mění se, roste i po smrti. Seskupil kolem památky svého jména svoji obec, která žije podle něho, zpracovává jeho odkaz, domýšlí jeho možnosti. Není třeba výročí, aby se připomnělo živým jeho jméno. Pracuje se o něm neustále, ve všední den, ne jen v jeho svátky. Vydávají se jeho díla ve vydáních kritických i populárních, publikují se denky a listy, píšou se monografie, kritické studie, essaye; odkaz jeho života a díla vzdělává se jako *role pravidelné*, ne výjimkou náhody a svátku. Neboť cítí se, že jest to kladný statek, statek života, který má cenu jen potud, pokud budí život a přechází v něj.

Jest i příležitostnost: i zde jest výročí, památka, jubilejní den. Nač se mu vyhýbat? Ano, ale není víc než časovou narážkou, která ukáže na *resultáty* — skryté práce, dříve vykonané, pravidelně vykonávané přirozeným zákonným tokem času. Žádná potemkináda na oklamání chvíle! Žádná slavnostní lest, žádný klam povrchu, za nímž nestojí kladná hodnota! Žádné napětí chvilkové křeče, která má nahradit pravidelnou a zákonnou funkci každého dne a každé chvíle a připravuje vpravdě jen tím větší ochabnutí a klesnutí sil zítra.

A čestnému srdci jest také samozřejmo, že pouto úcty *zavazuje*: náležím-li k vyznavačům toho nebo onoho reka nebo svěťce v řši ducha, nesmím docházeti současně do obce jeho protivníka. Přijal jsem závazek, rád duchový — bojuju boj, který zakladatel jeho jen započal. Nemohu dnes přiznávat se k Havlíčkovi a zítra k Tylovi, zapalovat svíčky bezcharakternosti kdekomu. Mohu sice rozumět Tylovi a připouštět jeho relativnou oprávněnost, jako připouštím relativnou oprávněnost k životu i slabosti i mdlobě — ale nemůže mně býti *živou hodnotou, kladem*, kterým se vyplňuju a stupňuju, předmětem úcty a lásky.

Láska k velikému mrtvému člověku, má-li míti smysl a cenu, musí býti pravda a upřímnost sama, život sám; kde není vnitřního spříznění, kde jest vyhlávána, mění se v jed a smrt. Jen proto, že doufám v něm žítí a ožítí, smím milovat a cítit mrtvého reka.

Historického smyslu, kterým se tak rádi u nás chlubívají, jest vpravdě v Čechách co nejméně. Rozumělo by se pak samo sebou, že celá historie má smysl svůj *v dnešku*: musí mně sloužit lepšímu poznání dneška; rozumělo by se pak samo sebou, že dějiny jsou dramatem, řadou akcí a reakcí, v nichž dostávají se postupně k slovu duchové různého rázu, partneři různých barev, mluví protivných si idejí. V tužbách svého dneška a zítřka cítíme se ku př. bolestně blízcí některým romantikům, ať jmenuju jen Novalise, jichž jméno bylo naturalistickým a realistickým otcům našim před dvaceti, patnácti léty pouhým prázdňým zvukem — jako zase historičtí inspirátoři jejich ustoupili dnes do pozadí, zapadli ve tmu, aby možná novou stranou

a versí svojí, novým spojením, v nové variantě dostali se ke slovu za řadu nových dvaceti, třiceti let. Historický smysl není nic jiného než vědomí tohoto dramatického vývojového žvlu: vědomí, že zpíváme v chórech, seskupeni kolem svých náčelníků, střídavě dostávajících se do popředí i zapadajících do tmy. Historický smysl jest pochopení, že jen *věrnost* ideji, oddaná a poctivá služba její činí hodnotu člověka. Tato víra jest základem uctívání rekova: její pravdou jest spojen veliký mrtvý člověk se svojí obcí, se svojí církví, se svými ctiteli a vyznavači.

Opravdový kult mrtvých musí býti kultem *života*, kultem *víry*, že *se ještě vrátíme* — ovšem v jiném seskupení, podmíněni jinou logikou, ale spojeni společnou ideou, jejímž prvním sluhou a prvním vytvářitelem byl náš patron. Idea ta projeví se jistě jinými stranami, jinými formami, jinými nástroji, jinými cestami — ale my věříme, že jsme a budeme tohoto znovazrození pomocníky a dělníky. To jest víra života, *živý* kult mrtvých, jediný, který neznamena smrt, lež a pověru.

Takový kult jest nástrojem třídění duchů — náš dnešní kult jest jen množitelem anarchie. Neboť opravdový kult mrtvých znamená zvýšenou charakternost, věrnost a úctu ke všem svatým vývojovým silám. Důvěřuje v ně — *žije* přímo z důvěry v ně. Náš dnešní kult jest jen uzavřením a tarasením se před nimi, malomocným a zbabělým útěkem z jejich hrůzně svatě nesmírnosti a tajemnosti.

Zle rozbouřila se nedávno značná část tisku německého a před ním i severského proti Jiřímu Brandesovi, který jest viněn z nepietnosti, již dopustil se prý na památku Ibsenově tím, že uveřejnil nedlouho po smrti básníkově a proti vůli jeho rodiny listy, psané jím jakési slečně Emilii Bardachové ve Vídni.

Brandes vytiskl ve sbírce *Die Literatur*, kterou vydává v Berlíně u Barda, malou monografii věnovanou Ibsenovi — monografii celkem slabou, té běžné feuilletonistické úrovně, která jest Brandesovi v poslední době vlastní. Co dovedl pověděti k Ibsenovu ocenění literárně historickému a kritickému, pověděl Brandes již dávno předtím a několikrát, a tak nezbylo mu pro tuto knížku mnohem víc než paběrky: jest příznačné, že nejceňnější a nejzajímavější z celé knížky jsou asi dvě, tři historiky z *osobního* života Ibsenova, vzpomínky Brandesovy na *osobní* styk s uzavřeným a tvrdým tvůrcem „Branda“. V nich jest těžiště této jinak hubené knížky: přináší několik rysů k charakteristice osobnosti Ibsenovy, polo anekdotických snad, ale přece psychologicky dosti zajímavých. K této chudé studii připojil Brandes řadu listů Ibsenových, celý jeho písemný styk se slečnou Bardachovou — ony tvoří sensaci knížky a jsou jejím kořením.

Ale kdo jde za ním a koupil si proto knížku, nemůže býti neklamán.

Ibsen jako stařec třiašedesátiletý seznámil se s osmnáctiletou Vídeňankou na letním bytě v Tyrolích. Dívka nebyla, zdá se, nijak výjimečná ani duchem, ani srdcem, ani intelektem — neznala prý ani děl básníkových, všecko, co měla, bylo snad jen kouzlo mladosti a pohyblivý čilý naturel. Básníkovi stala se milou. Když odjela do Vídně, rozvinula se korespondence, nevelká, nedlouhá, celkem asi tucet dopisů objímající. Z listů básníkových, psaných stylem opravdu telegrafním (Ibsen sám o sobě praví, že není dobrým písařem listů), jest patrné jen jedno: že dívka nebyla básníkovi lhostejna — více nic, neboť aby *více* nebylo, o to postaral

se Ibsen sám: sám přerušil vztah, sám požádal slečnu Bardachovou, aby mu dále nepsala. A pak již jen po sedmi letech ještě melancholický povzdech, lítostná vzpomínka krátkému slunci tohoto podzimu, žal z toho, že musilo tomu tak býti. . . Dost.

To jest všecko.

A proto bouří se rodina básníkov a proto štvou noviny. A proto píší se celé články, zanešející se otázkou, smí-li životopisec básníkův nebo kritik otiskovati takové soukromé dokumenty; proto dlouhá pojednání, kam až jdou a kde přestávají práva literární historie, pokud jí podléhá soukromý život velikého muže a pokud ne, čeho se smí a nesmí odvážit s vůlí a proti vůli pozůstalé rodiny a příbuzenstva. A Brandesovi spílá část tisku jako člověku, který hrubě porušil úctu k památce Ibsenově, jako lapači po sensacích, a nelépe vede se slečně Bardachové, o níž noviny vědí, že ještě za života básníkov a za doby jeho pozvolného umírání, posílá Brandesovi Ibsenovy listy, dychtící po melancholické gloriole, býti Ibsenovou Ulrikou.

Kdo zná životopis básníkův, kdo jej prožil a procítil s ním, neubrání se hořkému úsměvu nad tímto řáděním příliš malicherných a příliš omezených.

Ví, že byla doba, kdy vlastní národ básníkův, který se dnes rozčiluje nad činem Brandesovým jako nad bůh ví jakou urážkou, vrhal Ibsenovi v tvář urážky a surovosti *opravdové, skutečné*, nesporné a nepochybné, tak na př. bezprostředně v době, kdy vydal „*Příšery*“. A ví také, že nešetřil ani rodinného života básníkov a že předmětem urážek nebyl jednou nikdo jiný než žena básníkov, které dnes, bez příčiny, prokazují příliš mnozí rytířské služby, kdy jich naprosto není třeba a kdy to nemá naprosto žádného smyslu. Bylo to v době, kdy Ibsen vydal *Komedii lásky*, která byla interpretována domácím tiskem co nejosobněji — proti ženě Ibsenově.

Ovšem tenkrát nebyl Ibsen slavným, Evropou uznaným básníkem — *tenkrát* byl popíraným obskurním domácím literátem, stavěným do druhé řady daleko za Björnsona: *tenkrát* směl být uražen kdekoli kýmkoli otevřeně a beze studu. Ale *dnes*? *Dnes jest modlou* národní — on, někdejší psanec. A v tom jest psychologické vysvětlení všeho: *dnes se* obrátila karta a přešlo se v extrém opačný: *dnes* jest již urážkou, vykládá se jako urážka něco, co jest zcela indiferentní a nemůže nijak snížiti naši úctu k Ibsenovi, naopak: může nám jej jen přiblížiti, zlidštit.

V tom jest hořké jádro této tragikomedie.

Nenapadá mne hájiti slečnu Bardachovu. Možná, že její čin není ve všem pěkný. Jest možno, že ji skutečně hnala touha, aby viděla své jméno v literární historii, svoji podobiznu v knize Brandesově. Ale i pak dá se to pochopit a vysvětlit a není právě, proč spílat. Kdo ví, má-li co jiného na světě tato slečna Bardachová než tuto svoji problematickou naději v ještě problematičtější literární slávu. Neboť každý hlubší člověk vidí, že v celé věci naprosto nejde o nějakou slečnu Emilii Bardachovou z Vídně, tak a tak starou, té a té postavy, toho a onoho ducha. Ne: *jde o typický osud básníkův, o typický případ básníkov osudu, o typický akt básníkov života.*

Každý, kdo jest jen mentem psycholog, ví, že Ibsen nezatoužil po žádné slečně Emilii Bardachové, nýbrž *po mládí, po snu a kráse mládí*. A příležitostí k tomu mohla býti *kteřákoli*, obstojně slušná mladá dívka, která by nebyla jen pod normál ohydná nebo hloupá nebo drzá, aby nekazila básníkův sen, nebudila jej z něho. Bleskosvodem může býti, jak známo, cokoli: ušlechtilý a krásný strom jako

močál, věž chrámová jako komín kterékoli chatrče. A zde nejde o víc než o takový psychologický bleskosvod, o příležitost k projevu duševního stavu, nakupeného bohatství citového, o příležitost k typickému prožití. Emilie Bardachová jest skrz naskrz ne individuum, ale *případ*, typický případ básníkovy osudu, právě tak typický jako různé Marianny a Ulriky v životě Goethově, Julie v životě Lamartinově a Emilie nebo Jany v životě Shelleyově.

Případ Emilie Bardachové přešel sám sebou Ibsenovi ve figuru, v typ, v symbol: Emilie jest jedním elementem, z něhož vyrostla *Hilda* v „Staviteli Solnessovi“. A v tom jest také ospravedlnění Brandesovo: Ibsen sám pojal případ Bardachové ve svoje dílo tím, že ji přebásnil nebo dobásnil v typ. A krátká podzimní pohádka o pobytu Ibsenově na villegiaturě v Tyrolsku a styku jeho s mladou vídeňskou dívkou má přirozeně své místo ve výkladu vzniku a genese Ibsenova „Stavitele Solnessa“. Brandes vedl si tedy *věcně*, ukázal-li na tento biografický moment pro genesi tohoto dramatu. Snad mohl počkat s uveřejněním korespondence, možná — ale významu ta otázka nemá, neboť celá korespondence nemůže naprosto snížit v ničem úctu k Ibsenovi. Naopak: postavíme-li se i na stanovisko nejobmezenějšího puritanismu, jest patrné, že Ibsen nemá v ničem „viny“, rozumíme-li i tomuto slovu s nezákonitějším formalismem a s nejpříkrější omezeností. Nejde o víc než o melancholický sen, z něhož básník sám nechtěl mít skutečnost — snad proto, že tušil již tehdy předjímací moudrosti tvůrčího sobectví, že z něho bude mít cosi více: motiv uměleckého díla. . . (Neboť kdo vypoví kdy všechnu chytrost i křivolaké labyrintové stezky, jimiž pracuje to, čemu se říká jednou sobectví a po druhé moudrost umělecká?)

A otázka po právech literární historie a kritiky na soukromý život velkého mrtvého člověka jest taktním srdcím a opravdu myslivým duchům dávo rozřešena: v tom bodě, jako všude, kryje se opravdový intelekt s taktem srdce a jemností myslí — opravdová a skutečná potřeba vědecká, potřeba poznání a bádání nikdy *nemusí* porušovat (a je-li nesena láskou ke svému objektu, ani nemůže porušovat) piety srdce, úcty k privatissimům mrtvého — neboť co básník *sám* chtěl mít svatyní svého života, tam nemůže ani ona vstupovati jinak než s tímto citem.

Soukromý život básníkův patří literární historii potud, pokud vykládá jeho dílo a jest látkou jeho tvorby. A duchům myslícím a pracujícím také jen potud a jen s tohoto stanoviska a pod tímto zorným úhlem jest zajímavý. Výlučně na život básníkův se stanoviska anekdotové pikantnosti a zábavnosti soustřeďují se jen ubožáci, jimž *dílo* básníkovy jest němo, poněvadž nemají sluchu, aby mu porozuměli. A v tom jest již odsouzení, které si vynášá sama sebou takováto činnost podnikaná z nešlechtnosti nebo malé cudnosti srdce, neboť ony nejsou ničím jiným než korelátům chudého ducha. . . Ten jest vlastně jedinou nepietností k velkému básníkovy nebo umělcovy a ten prozradí se vždycky dříve nebo později, i když se někdy pro změnu maskuje obmezeným zelotstvím pietnosti. . .

Vídeňský poeta *Petr Altenberg* vydal rozkošnou knihu *Prodomos*, malé črty prózou, glossy in margine moderního života, epigramy a hry slovní, při zdánlivé bizarnosti a manýrovanosti často krásné opravdovou velikou krásou, která není

v rozměrech a ve formách akademické poetiky, nýbrž v hloubce a čistotě zraku. Kniha *Řeka*, kterému všechna kultura začíná pochopením a pěstěním *těla*, a přece přitom jinými stranami kniha novoromantika; ale není proč diviti se tomu; nikdo jiný než veliký básník a myslitel romantický, *Novalis*, nenapsal větu o těle lidském jako jediném chrámu božím. V tom jest ukrytý leitmotiv knihy Altenbergovy, její smysl a její zvláštní básnické posvěcení, gracie, s níž dovede mluvit i o věcech malicherných a triviálních — ovšem *zdánlivě* jen malicherných a triviálních. Altenberg jest v tom právě moderním básníkem, že není mu malicherností: jedna jest osnova, z níž jest spředen život lidský.

Altenbergova kniha jest knihou o kráse života, knihou *estetiky* v nejširším smyslu slova. Estetika není mu ničím papírovým a příležitostně slavnostním, žádnou nadoblačnou stavbou ideovou, hloubáním o metafysických entitách: estetika jest tu kalobotikou, vkusem a taktem i v nejmenších věcech běžného denního života, jemným sluchem pro každou kakofonii. Krása jest jen stupňovaný zmocněný život, zdravý a očištěný život, žitý ozdravělými, zjemněnými smysly. Vypadá to někdy materialisticky, ale vpravdě jest to idealismus, idealismus, který počítá s vlastními elementy uměleckého citění a staví od nich a z nich. Nejde tu o nic menšího než o *výchovu smyslu v nástroje estetického citění, uměleckého vnímání*; a nástroje ty musí býti vychovány v nejvyšší možnou přesnost, věrnost, spolehlivost, čistotu.

Kniha zní a zvučí všude pochopením velikých, základních hodnot uměleckých a životních, citěním velkého rytmu s pokorným nabízením se mu a přimknutím se k němu. Altenberg jest vášnivý uctívavě všech hlubokých podsvětých zřídél života: není náhodou, že nejkrásnější strany věnuje *životu dítěte a ženy*, těchto sladkých, kouzelných a záhadných bytostí, bližších ještě a spřízněnějších ještě než muž podsvětne tajemné logice, osudové řeči života. Jak cítí tu Altenberg, co uniká škatulkářskému rozumu okoralé a tupé běžné mysli mužské, jak hluboko vidí do ukryté zákonitosti a sladké prostoty, jakými jemnými orgány pozoruje a uhaduje! Málokdy byla překonána tak cele všechna šablonovitost literární, všechna hra ztuhlými pojmy, zděděným mrtvým inventářem: *ten zde* tvoří si sám svoje nástroje dle potřeby předmětu, látky, sujetu, dle inspirace chvíle, nálady, barvy, slova.

Kniha estetická, neboť má první a základní rys estetického citění: smysl pro zákon, úctu k zákonu, lásku k zákonu. Mysterium má u Altenberga jen tento smysl: zákon, jeho velikost, krása, rytmus všechno pronikající a zachovávající. Krásu nedefinoval by jinak než vycitěný zákon, tvorbu ne jinak než svobodu v zákoně. Altenberg jest právě pravnukem Goethovým a naplňuje — třebaž zdobně, ve svých mezích — jeho příkaz: každý buď *Řekem*, *Řekem* svým způsobem, ale buď *jím* každý!

Nikde neměla by býti čtena knížka Altenbergova víc než u nás, kde estetika stále ještě jest papírovou budovou postavenou na katedrové desce. Altenberg cítí, že estetika není věcí mozku a hlavy, nýbrž *celého organismu*, celého těla, celé bytosti lidské: že nástrojem jejím není jen mozek, nýbrž každá póra, celá pleť, cit, hmat, takt. U nás jest o uměleckých dílech stále ještě běžným názor, že vznikají prací hlavy, prací v pracovně, v několikahodinových sezeních. Altenberg by konečně poučil, že *takto* nemůže vzniknout nic než papír popsaný nebo pokreslený mrtvou nudou. Na uměleckém díle pracuje všechno a nejvíce *nevědomé*: píše jej více než péro spánek, hra, zpěv, toulka městem nebo jízda člunem na vodě, tisíc rozkošných

dobrodružství zraku, sluchu, srdce, a důležitější pro jeho vznik než vysoké ideály, rozšafná píle, moralistní intence a zušlechťující tendence jest způsob, jak jisti rybu nebo kdy ovoce a kdy pítí nebo nepítí čaj a jak připravený. Jen kde jsou domovení tato zdánlivě drobná umění, může vzniknout umění ostatní, zdánlivě velké.

Eugène Carrière

zemřel v Paříži 26. března [1906] u věku 57 let.

Zemřel jeden z velkých a největších umělců i lidí moderní Francie. E. Carrière byl skoro výlučně portrétista; v první periodě maloval obrazy i portréty ještě genrově zbarvené (*L'enfant au chien*, *Première communion*); ve zralém období převládají portréty a intimní scény rodinné i velké komposice dekorativní (*L'amphithéâtre*, *L'Aube*, *Christ au Calvaire*).

V portrétu vychází od Rembrandta, ale ztápí své modely hustším a chladnějším šerem: většina jeho obrazů je zahalena jakoby černým flórem, který mu byl mnoho vyčítán jako schválná zvláštnost a jednotvárnost. Ale Carrièreovo šero není nikdy záslonou nedostatečné kresby nebo povrchní modelace, — je to jen klidnější a intimnější atmosféra, ve které žijí jeho lidé soustředěněji, nerozptýlený život. Carrière je velmi výlučný, skoro asketický malíř: zřekl se barvy, zřekl se hry světla, všeho, co mohlo svést a zlákat jeho pozornost od psychologických problémů; a nebyla to impotence, jež ho přiměla k těmto obětem, byla to vůle umělce svrchovaně uvědomělého a inteligentního. Jeho vedení štěte a bohatě nuancovaná modelace v několika málo odstínech, jež si na paletě ponechal, nemá sobě rovné; v šedi je barevnější než všichni koloristé. Omezil se téměř jen na jednu barvu a zůstal velkým malířem; omezil se téměř jen na portrét a stal se velkým líčitelem moderního života.

Neboť v tom je velký význam Carrièra a tím se liší od všech svých velkých předchůdců v tradici portrétu: on je malířem bezejmenného, neoficiálního člověka moderního, básníkem intimního života moderní rodiny. A v celém jeho díle ožívá se jedna nová nota, která scházela všem starším a snad i celému životu dříve: tón zvláštní produševnělé bolesti, intenzivní, soustředěné a diskretní, výraz jakési odevzdané melancholie přijímající celý život jako vážnou povinnost. Jeden výrok může býti epigrafem nejvyspělejšího Carrièrova díla: *L'homme supérieur est celui qui a reconnu le néant et la nullité de toutes choses et de toute la vie et qui néanmoins remplit sa tâche à la place où il a été mis avec conscience et avec toutes ses forces.*

Mužem umělecké zodpovědnosti byl Carrière i v životě. Svým celým působením, svými přednáškami, svými znamenitými články přispěl více než kdo jiný k povzbuzení nového artisanského hnutí v uměleckém průmyslu francouzském; zasazoval se o přípuštění sekce umělecko-průmyslových jako rovnocenných do velkých salonů; obracel pozornost umělců k novému bezpředsudnému občanstvu, ke kruhům dělnickým, vnímavějším a ryzejším než bohatá buržoasie, která korumpuje velkoměstské umění; byl inspirátorem vycházek a přednášek v obrazárnách a museích, a slova, která pronesl při takových příležitostech, patří k nejvzácnějším

projevům hlubokého a důsledného uměleckého názoru na svět. V málokem z velkých umělců moderních kryli se tak úplně a krásně život a dílo, a člověk-umělec Carrière odkázal tak nám i příštím čistou a širokou inspiraci, z níž malíř Carrière realizoval jednu část, svoje dílo. —

Carrière byl i velkým spisovatelem, autorem v klasickém smyslu slova: jeho slovo, jeho věta má cosi velikého a širého jako zákon, mocného ve svém rytmickém rozpětí, mysteriosního ve svém organickém růstu, v podivně tiché a hutné svoji skladbě, v kofenném, etymologickém hodnocení slova. Celé jeho literární dílo dalo by malou jen knížku — jest to předmluva ke katalogu Rodinovu a k pracím vlastním, *essay Člověk visionářem Reality*, několik článků a odpovědí na ankety (z nich snad nejdůležitější odpověď na anketu socialisačních snah uměleckých), několik listů — ale ta obtoží svými literárními i myslitelskými kvalitami vedle nejlepších analogických prací Carlylových a Ruskinových i Helloových a Micheletových.

Ve svých názorech jest idealistou, ale ne mělkým a měkkým, ilusí plným optimistou: jeho idealismus týčí se na silné žulové podloze pesimismu, jest jeho překonaním *quand-même*, „*všemu navzdory a přece*“, mučednickou vírou sebeoběti, bolestným vzletem nad moře plamenů a smrti. Podle něho umělec trpí více za jiné než za sebe: utrpení, bolest jsou *formou naděje*, jimi projevuje se nejprve každá budoucnost, každý nový život.

Umělec jest ten, kdo má nejvíce citu pro toto budoucí utrpení, kdo je cítí na největší dálku, nejtintenzivněji. Umělec nese břemeno za druhé a nejen za současníky: čím větší sféru lidstva objímá — ne vnějškem, ale nitrem — čím větší národ duší seskupil ve svém dramatu, tím jest větší.

Bolest rozlitou v životě a náhodně mučivou svírá ve svém díle v zákon a tím ji vykupuje z její malosti a náhodné mučivosti: v umění bolest dorůstá velikostí. Umělec jako magnetická střelka instinktem musí jíti k místům, kde se jí nejvíce nakupilo: zástupy, lid miluje Carrière v poslední době právě proto, pro oblak bolesti, hustší než jinde, rozestřený nad nimi: zora není nic jiného, než toto vyzářování bolestného oblaku, jeho umělecká idealisace. Zástupy, lid jsou anonymní, ale právě proto silnými dělníky bolestné naděje: orgány bezvědoma, jimiž proniká naděje života nejsilněji, nejnaivněji. Atmosféra bolesti jest hlubší než atmosféra světla, jest ložiskem světla budoucnosti. Umělec jest člověk nejvyšší, nejméně sobecké lásky, a láska sama jest jen nejvyšší formou bolesti. K socialisaci umění došel Carrière z vnitřních důvodů: egoismus v jakékoli formě, suchost skepse jest v umění vražedna, v nich nemůže dýchat umělec a zrát silné dílo. Jen člověk, který jest *nejvíce člověkem*, který objal v sobě celé lidství, může býti umělcem: umělec jest pouhý úd, orgán čehosi nesmírně jej přesáhajícího, hercem dramatu věčného, mučedníkem budoucí velikosti, slibů, daných přírodou lidskému rodu.

Rembrandt a Fromentin

Jubileum třístých narozenin Rembrandtových, slavené nedávno jeho vlasti i celým kulturním světem, vyneslo celou řadu příležitostných článků a studií kritických i publikací odborné vědeckých větší menší hodnoty a přimělo mnohého

k obhlédnutí se po posavadní kritické literatuře rembrandtovské. Ve svém dnešním čísle otiskujeme v překladě kapitulu knihy Fromentinovy, *Les maîtres d'autrefois*, Rembrandtovi věnovanou. Jméno autora i knihy jest u nás skoro neznámo, a přece jest Fromentin jedním z nejdelikátnějších a nejbohatších kritiků francouzských, stavěným přímo vedle Sainte-Beuva a Taina, a kniha jeho, *Maîtres d'autrefois*, jest ceněna dávno jako klasická kniha výtvarné kritiky.

Znameníť německý historik výtvarného umění a znatel obrazový Bode, který sám věnoval léta a léta studiím života i díla Rembrandtova a jest dnes ceněn jako nejlepší snad znatel jeho, byv nedávno tázán, kterou knihu o holandském malířství pokládá za nejlepší, odpověděl bez váhání: Fromentinovy „*Maîtres d'autrefois*“. A pověděl i proč: Fromentin umělecky cítí jako nikdo druhý, má výtvarnou kulturu uměleckou jako nikdo druhý z těch, kdož psali o této látce.

Fromentin, sám zajímavý malíř-orientalista, měl k umění malířskému vztahy opravdu vroucí a intimní: byl duch sensitivní, duch vášnivě milující krásu a přitom bohatá inteligence, která se nespokojila svým nadšením, nýbrž hledala mu příčiny poslední, dávala mu ráda podstupovat zkoušky nejostřejšího ohně i ledu kritického. Jeho kniha *Maîtres d'autrefois* — letos třicet let stará — jest vlastně knihou dojmů z cest po Belgii a Nizozemích. Nechce podati historii malířství vlámského a holandského, nemá a nechce míti ani metody, ani soustavy historické. Její hledisko jest čistě estetické, její stanovisko čistě malířské: Fromentin hledí na obrazy jako na čistá díla umělecká, jako na projevy malířské kultury a soudí je tak. Mluví a cítí jako malíř, k němuž mluví faktura, výrazové a hmotné prostředky, technika; ví, že *to zde* činí vlastní uměleckou cenu obrazů a že všechno ostatní jest jen nadšením a chromé ochotnění, prázdný novinářský tlach, povídání o povídání. Ví, že tyto zdánlivě materiální stránky díla jsou stránkami vpravdě podstatnými a duchovými, poněvadž technické prostředky jsou samým zhmotněním tvůrčího ducha, nejpřímějším a nejneomylnějším jeho svědectvím. Jako umělci čistě malířské kultury, duchu čistě výtvarnému jsou mu podezřelá všechna díla, která nepracují technikou dosti čistou a otevřenou, nebo která staví si cíle mimomalířské nebo jiným způsobem snaží se uniknouti ze sféry ryze výtvarné.

Toto stanovisko jest patrné i v této studii o Rembrandtovi. Fromentin jest znepokojován nečistou často a nejasnou, obojakou a podezřelou technikou Rembrandtovou, všim černokněžnickým, magickým v prostředcích i v koncepcích jeho, všim, co jej staví na hranice vlastní výtvarné říše, kde tak silně, všemi kořeny do ní vnořen, třel Rubens nebo tak hrdě stojí Velazquez a pevně kotví i *duch* daleko menší Rembrandta, ale *malíř* daleko čistší a harmoničtější ve své úzké oblasti, Van der Meer z Delftu. Dlouho trvá, než překoná tyto pochyby. Ale buďme vědci této skepsi — ona jest daleko cennější než laciný entuziasmus, s nímž se Rembrandt potkává právě tak často u literátů jako s chladem u výtvarníků. Jenom touto skepsí jest možno dostupiti pravého pochopení Rembrandtova genia, který je veskrz jedinečný, kontradikční, paradoxní, výjimečný, položený mimo logiku běžného vývoje uměleckého: všechno, co bylo možné u něho, jest nemožné jako pravidlo a každému druhému přineslo by uměleckou smrt a ztroskotání. Jak maloval Rembrandt v *některých* svých plátnech, nesmí malovat dnes nikdo, nechce-li se zabít — právě jako tak stavět dramata, užívat takové techniky a takového jazyka,

jakých užíval Shakespeare, nesmí dnes také nikdo, pod trestem podivínské absurdnosti a nestravitelné manýry. Ale tito tvůrcové jsou velcí a jedineční *přesto*, neboť jejich účelem není učiti někoho malířské nebo dramatické technice — mají úkol docela jiný: býti nejstrašnějšími a nejsladšími hádankami lidské duše, nejvzdálenějšími hranicemi její síly a jejího rozpětí, podobenstvími sil světových a kosmických.

Tak pojímá také nakonec Rembrandta Fromentin. Ale mohl pojetí tohoto dostupiti, jen když se postavil na stanovisko malířské kultury, na stanovisko ryze výtvarnické jako na východisko svojí analýsy. Jen pak mohl vycítit vlastní velikost, složitost, výjimečnost a paradoxnost té soustavy snů i instinktů, vášní i bolestí, jíž se říká Rembrandt a jejímž charakterem jest právě to, že přerůstá všechna kritéria čistě formová.

Fantin-Latour

V květnu a červnu [1906] byla otevřena v Paříži v paláci Ecole de Beaux-arts pod státním protektorátem posmrtná souborná výstava Fantin-Latourova, mistra přede dvěma roky náhle zemřevšího ve svém venkovském domečku v Buré v stáří šedesáti osmi let. Z veřejných muzeí i sbírek soukromých, z Paříže i provincie, z Německa, Anglie i Ameriky sešlo se skoro celé dílo zeměděleho — oleje, kresby, litografie, pastely — celkem přes tři sta šedesát čísel, a poskytla se tak vzácná příležitost k revidi soudů starých nebo k utvoření si soudu nového.

Fantin-Latour prošel touto posmrtnou a rozhodnou zkouškou čist a více: vyrostl jí nad mnohé očekávání. Objevil se opravdovým a celým umělcem, diskretním, hlubokým a cudným tvůrčím duchem, který, třebaš stál skoro po celý život ve stínu, znamená a váží mnoho v historii moderní malby francouzské, znamená zejména mnoho pro vývoj dnešního mladého umění: jest vedle Whistlera jedním z iniciátorů všeho, co vzniká po impresionismu a reaguje proti němu tím, že bere v počet vedle zraku i jiné psychické kvality, kvality citu a snu, náladové intimity a melancholické noblesy.

Veliká umělecká kultura, krásná kázeň, dobrovolné sebeomezení mluví nejprve jasně a určitě z jeho díla: blyskavý efekt, planá virtuosita, lesklá prázdnota jsou mu čímsi naprosto cizím a odporným. Není malířem elegance nebo duchaplného vtípu, ani výbušným temperamentem — maluje *con sordina*, přítlumeně, s jakousi duševní bázni i cudností, která tvoří tak vzácnou atmosféru kolem jeho prací. Jeho dílo jest plno ušlechtilého klidu, plno věčné noblesy, vnitřní samozřejmé distinkce, neupozorňující ničím na sebe, nevnučující se ničím.

S Whistlerem, přítelem svým, jemuž byl v lecčems předchůdcem a ukazatelem cesty, tvoří mlčelivou secesi z impresionismu: kde impresionismus vede si útočnou a stará se o plné prudké světlo otevřené krajiny — uzavírá se Fantin-Latour mezi čtyři stěny, hledá kouzlo stínu, intimitu psychické atmosféry, hudební a básnickou melancholii, ovzduší snu a myšlenky. Odtud vysoká cena zvláště jeho portrétů, zcela sestředěných, skoro bez gest, vegetativně vnořených do svého snu, obklopených zvláštním ovzduším vnitřního života nebo utrpení. Jako Carrière, který šel

ovšem ještě dále v psychismu a dostoupil jedinečné velikosti v mysteriu lidského výrazu, maluje Fantin-Latour jen osoby sobě nejbližší, které cítí a proniká s velikou psychologickou jistotou a jichž osobní atmosféru a kouzlo i výborně zná, i dovede pietně šetřiti: svoje sestry, svoji ženu, svoje příbuzné, druhy svých snah uměleckých. Nezapomenutelná jest řada portrétů žen jemu takto blízkých, vesměs při meditativních zaměstnáních, jako *liseuses* a *brodeuses*, čtoucí nebo vyšívající, docela vnořené do prostoty klidu a zamyšlení, tichého a zbožného sebrání mysli. Náleží sem dále dlouhá řada autoportrétů, z nichž několik jest na vrcholu jeho díla a jež všecky svědčí vedle velké kultury výtvarné i o podivném daru psychologické jasnovidnosti. Při jeho proslulých portrétech skupinných, tak při známé *Coin de table* a méně známých *L'hommage à Delacroix*, *Un atelier à Batignolles* a *Autour du piano*, zvláštní kult velikosti, cosi historicky přísného a zdržlivého, nahraňuje plynulost a soulad kompozice: jsou to historické dokumenty, chtěná malba představitelů a služebníků Myšlenky.

Fantin-Latour byl člověk s hudební duší, ne proto, že byl nadšeným ctitel Wagnerovým a narážky z jeho oper přebásnil v plastický jazyk, nýbrž v tom, jak cítí barvu a jak zaplňuje prostor, jakou atmosférou, harmonickou a zvučící, oblévá některé svoje figury: musí stále myslet na zvučící stříbro, na jeho chlad i cudnost. Fantin-Latour jest blouznivá duše zkrocená velikou kulturní kázní: vnuk Watteauův a pravnucek Rembrandtův, prošlý kultem přísné linie Ingresovy. Jeho chlad, jeho distinkce jest jen rovnomocninou a maskou čehosi, čemu se ve sféře srdce říká něha a ve sféře obraznosti blouznivost. Ve svých komposicích mythologických a hudebních obětuje na tomto oltáři.

Fantin-Latour byl jedním z největších litografů — ano někdy neváhal bych postavili výše tylo litografie než některé stejné nebo blízké sujety v oleji. V oleji omezuje se někdy příliš, kdežto litografii vytěžuje zcela a úplně. Jeho barva, která žije ve stínu a pracuje kontrastem temna a svitu, ústila sem, myslím, zcela přirozeně. Fantinova litografie jest tvorba ku podivu celá a soběstačná: Fantin neopisuje jí ani svoji barvu, ani svoji kresbu, *tvorí* ji organicky a ryze malířsky, bělí papíru, světlostí i bohatou temností mas obdivuhodně zváženou a ryze malířsky promyšlenou a procítěnou. Čemu se v jeho romantických barevných komposicích olejových nedostalo dost harmonického a dost lehkého a jednotného media, té konečné snové lehkosti a přesvědčivosti, to *zde* jich dochází: jest to nyní i zhuštěnější, i vášnivě pohnutější a přítom i malířtější, než to bylo v mediu olejovém.

Fantin-Latour jest také jedním z největších malířů květin a ovoce. Jeho zátiší mají celou solidnost analogických prací holandských a určité *plus*, které jest právě větší sensitivita a hlubší diferenciacie zření. Ve výstavě jest několik kusů, které nezadají v ničem analogickým dílům Manetovým nebo Monetovým, požívajícím dnes právem pověsti klasické.

Jarní salony pařížské

Paříž má dnes dva oficiální salony v jedné budově: kdysi odděleny od sebe mllely v názoru a snaze, jsou nyní od sebe opravdu odděleny jen hedvábnou šňůrou — někdejší soupeři, *Salon des artistes français*, a secese z něho, *Salon de la*

Société nationale, žijí pokojně vedle sebe pod jednou střešou. Není mezi nimi valného rozdílu: někdejší Salon ze Champ de Mars žije ze starých sympatií, ale dožije z nich brzy asi, a starý Salon oficielní žije nepřímou z očividného úpadku svého mladšího protivníka. Těžko říci, který způsob živoření jest žálnější...

Příkré, ale pravdivé slovo Huysmansovo, někdejšího velikého a zápasného kritika výtvarného, o hnusné promiskuitě toho, čemu se přezdívala moderní umění, o obchodní prostituci, stálo mně před zrakem při procházce těmito přeplněnými sály a psalo se šarlatovým písmem na znesvěcené stěny. Všecko tu křičí, překřikuje se, lomozí, hledí strhnout a opít — všecko vypočteno jen na chvilkové rozčilení, umělé a chvilkový bengál — nikde skoro umění, které touží po tom, aby bylo zbožně a dlouho a s radostí procitováno, promyšleno o samotě. Počítá se vyloženě a beze studu, se samozřejměm cynickou naivností, s otupělým okem a uspanou duší a karikuje se proto soustavně — jednou do smyslnosti a brutality, po druhé do chucu a elegance, po třetí do nervosy a absintu, po čtvrté do sentimentality, po páté do vojáckého patriotismu — po každé do nejlacinějšího dráždidla. Karikuje se skoro vždycky nechtíc, samou duševní perspektivou, z níž se maluje a pro níž se maluje... Každý skoro umí tu malovat v mechanickém smyslu slova, a každý skoro zneužívá toho do brutality — to jest nejtrapnější poznání, které se tu brzy utvrdí v každém, kdo je přesvědčen, že *viděti* není akt materiální, nýbrž psychický.

Jsou tu malíři, o nichž se nedá esteticky naprosto nic říci, poněvadž se úmyslně staví mimo estetickou sféru, mimo estetická kritéria. Tak ku př. Rohegrosse, tak ku příkladu Gervex nebo Carolus Duran — ti všichni chtějí jen upozornit, polehat, podráždit, překvapit.

Jsou tu ovšem také výjimky: na tento trh zabloudí každoročně několik umělců a řada alespoň malířů, kteří mají umělecké aspirace a kvality a dají se kritizovati, vyzývají ke kritice.

Všimnu si z nich několika, jistě jen malého zlomku z těch, kteří by toto zasloužili, neboť jest již smutnou výsadou těchto několikatisícových výstav, že zabíjejí vnímavost a odívají bezděky mysl korou lhovosti, jedinou záchranou od útočící strakatiny a banality.

„Société nationale“ má svůj clou v jednom pokoji, kam jest snesena posmrtná výstavka *Eugena Carriera*, vcelku, tuším, o pětaticeti číslech. Již proto stojí za návštěvu a ne jedinou, nýbrž několikerou. Jest mně těžko pověděti v několika větách veliký sváteční dojem z díla tohoto neobyčejného člověka, básníka, myslitele i malíře, bytosti i složitě, i úžasně celé a prosté. Jeho říše není snad široká, ale zato hluboká do podsvětlosti: jsme zde u základů lidské bytosti, u elementů, u podstatných a mateřských živelů, kde všecko těsněji souvisí a nepřetržitěji, cejeji se rozvíjí než v klamech děravé barevnosti povrchové. Jsme zde u stavu, kde se tká jednotná látka lásky, síly i něhy, kde smysly mají samy sebou posvěcení psychické a až náboženské, kde jsou nejvěrnějšími dělníky lidského Osudu: nejprostší akty života mají tu velikou obřadnost mystiky a nejtajemnějších obětí. Mistr současně přísný i sladký, byl malířem bolesti i něhy lidské slitých v jedinou žizeň vášnivého gesta, a víc než malířem: sochařem, jenž je cítil jako samu hmotnou lásku života

a hnětl je modelací, která má cosi pratyypického, přísného, zákonného a mohutného jako položené základy světa. Přinesl svůj vlastní tvárný čin: ryze osobní a nové pojetí výrazových forem. Není nic měkkého, nic slabošského v jeho díle: napětí, které napíná a váže jeho osoby, jest vášnivě, někdy až karikaturně velké: jsou to malované víry a bouře citů. Mállokdy pokryl se básník a myslitel s umělcem tak cele jako zde: mállokdo v moderní době vyjádřil se *celý* tak čistě a plně, tak beze zlomků mediem ryze tvárným a plastickým. Poeta, myslitel, ano, a ve velmi vysoké potenci — ale i poeta i myslitel zužitý a obrácený *cele* jen k napojení a zesílení kořenů *umělcových*: to jest cudná ta sladkost, *poslední* harmonie, kterou zde vycituju a jež si mne podmaňuje. — — —

V sále před tím *Besnardův* rodinný portrét v přírodě koketuje s Angličany z XVIII. století, jež by rád přeložil do modernější a světlejší noty — ale nezápasí s nimi vážně a opravdově: nesnesl by ku příkladu soupeřství Gainsboroughova ani na minutu. Nedaleko odtud *Jacques E. Blanche*: i když se mně zdával problematickým a málo jadrným malířem, zůstával alespoň v mojí představě člověkem vkusu; nyní, kdy jsem viděl jeho banální ženský akt na pruhované pohovce, musím i o tom pochybovat. *Lucien Simon* má svoje kvality, ale nevidím jej na postupu, a *Cottetův* pokus o obrození se zdá se mně spíš chvilkově zajímavý a pikantní než plodný. *Gaston La Touche* vyvětrává vůči hledě: smyslnost jeho začíná býti někde již i anekdotová. V dost podobném položení zdá se mně býti i *Caro-Delvaile*: pasiva převyšují aktiva. Těžištěm starého salonu des Artistes jsou tentokrát zajímavé dekorace *Henriho Martina*, zajímavé přesto, že nedostupují chvály, kterou je vyzdvihl v „Revue bleue“ Mauclair. Martin je očividně z nižší, méně plné a rytmické sféry než Puvis de Chavannes, jehož jméno bylo při této příležitosti kýmisi vzato nadarmo. Cítil jsem neustále, jak citovost jeho jest obmezena a nestačí dáti bohatého rytmického těla jeho visí, trochu příliš apriorní a akademicky dobré vůle. Velmi zajímavé výrazové prostředky bývají u něho někdy zrazovány nedostatkem vnitřní něhy a psychickou ne prostotou, nýbrž spíše chudobou. Přesto některá pole drží se na vrchole toho, co podává salon.

Mile Dufau také nedrží rovnováhu svými pracemi svojí značné pověsti; její dekorace pro dům Rostandův jsou celkem konvenčnější a tápavější, než jsem čekal.

René Ménarda dvě antické krajiny, určené pro Sorbonnu, blíží se opravdově velikosti a noblesě stylové. Z mladých a nejmladších zasluhují čestné zmínky **rozkošný** poeta-dekoratér *Maurice Denis*, vracející se svým uměním k čistým pramenům nerozdvojené minulosti, a malíř krásné rasy *Charles Guérin*: to jest malováno ne hmotou barvy, ale magnetismem nervové rozkoše.

Mezi sochaři několik jmen jest hodno pozdravu nebo zmínky. Tak *Rodin*, který vystavuje bustu chemika Berthelota: umění, jehož klid jest jen zkrocenou silou. *Dejeanovy* sošky mají grácii nikterak planou a zvětralou. A *Bourdelle* je vždycky zajímavý a nebanální, i když neumí ještě plně vyvážit bouři svých nervů a svého srdce v uměleckou harmonii.

V galerii Durand-Ruelově

vystavoval v červnu soubor svých děl známý švédský malíř *Anders Zorn* s patrným úspěchem. Dílo Zornovo representovalo se tu ve velmi příznivém světle jako dílo člověka, který ovládá neomylně všechny prostředky a zbraně svého talentu, někdy spíše prudkého a útočného, než opravdu hlubokého a silného. Zorn jest robustní talent, který ví, co chce, a bez rozpaků a pochyb, ale i bez duševní cudnosti dosahuje toho, co chce, přímým, někdy i příkrým útokem. Výrazové prostředky nemají pro něho tajemství: ať jest to olej, ať akvarela, ať pastel, ať lept, všechno ovládá se suverenitou velkého virtuosa, ze všeho, alespoň materiálně, vykořisťuje plný široký účín. Zorn dosahuje i tam, kde selhal útok nejednomu modernímu mistrovi před ním — škoda jen, že vítězství Zornovo jest vždycky spíše hmotného rázu, jako podařený tour de force, a po druhé, že nedá se myslit často bez předchůdců, které snad překonává, ale jichž přece dříve zužívá: vlastní tvůrčí duchová síla Zornova, teplo jeho duchové atmosféry, není právě veliké. Zvláštní robustní smyslnost dýše z celého díla Zornova, ať maluje plavé animální krasavice, nebo štavnaté, vodou bohaté krajiny nebo ať neomylně vytěžuje světelné problémy interiérové nebo konečně interpretuje štětcem nebo leptem hlavy herecké, učenecké nebo básnické: vždy a všude jde mu skoro výlučně o animálně smyslouno nebo povrchově pitoreskní a plastickou stranu věci — o jevovou objektivitu, která není znepokojena žádným duševním nebo citovým, podpovrchovým životem. Kde se pokouší o psychickou intimitu nebo o sféru intelektu nebo myšlenky, nebo i jen rozzechvěnějšího citového a nervového života, tam všude se ztroskotává. Zde jest mez jeho talentu, spíše robustního než silného ve vlastním tvůrčím smyslu slova. Několik vystavených drobných plastik bylo spíš kuriosních než vnitřně nutných a zákonných.

U Bernheima mladšího

v Rue Richepanse vystavoval souborně v květnu *Vuillard*, mladý umělec velmi krásných kvalit. *Vuillard* udivuje nejprve espretem a noblesou svého koloritu a pak teprve okouzluje hlubším intimním kouzlem, které se skrývá netušeno pod ním. Kdo navštívil před půl čtvrtým rokem výstavu Impresionistů ve vídeňské Secesi, pamatuje se jistě na jeho interiéry, jež si zastavily na dlouho člověka bohatstvím malířských emocí, které věděly sdělit. Byl to nevyrovnatelný malíř moderního pokoje, zvláštní atmosféry *zabydlenosti*, který dovedl vycílit život věcí a jejich řeč sotva postižitelnou a dokonce již ne přenosnou do literárního jazyka. Nyní umění jeho, tehdy ještě více napovídavé, jako by slilo a šlo za *větším* výrazem. Jsou tu interiéry zaplněné velikým uměním prostorným, složitě a rafinovaně myšlené, které žádají myšlenkovou práci i od diváka a upomínají na analogickou strunu v díle Degasově. Jenže kde Degas jest monumentální, přísný a příkrý až do drsnosti, jest *Vuillard* lyričtější, měkčí, stále náladě obětující. Jeho mosaiková technika jako by šla stále ještě za teplými detaily, které okouzlují a poutají jako šťastné nálezy.

Dále jest zde několik pokusů o portrét, které však, zdá se mně, nedosáhly toho, co chtěly. Člověk vypadnul tu trochu nábytkově, jest příliš složkou interiérové

nálady, než aby se mu dostalo té koncentrace, které portrét ve vlastním smyslu slova žádá.

Několik velikých dekorativních panneaux — parky s chůvami a dětmi — ukazují umění Vuillardovo se strany nejšťastnější: to je naplněné rytmem a životem linie i prostoru, duchaplné a vzletné při náležitě hutnosti.

Posléze několik krajin, které jsou sama esence a sám básnický charme, sama sugesce a sám pel. Z toho, co jest tu zhuštěno umění a ducha na čtverečném decimetru, mohly by žít celé kilometry maleb našich průměrných těžkopádných krajinářů, kteří přírodu spíše spásají, než malují.

V galerii Bernheim jeune

v rue Richepanse velmi zajímavá výstava *Chamaillarda*, věrného žáka Gauguinova, silného, prostého, pravdivého krajináře Bretagne, který se učil svojí esteticí i technice u mistra v Pont-Aventu. Jeho naivně bohatá paleta polévá jakousi slavnostní velikostí i nejprostší krajinu založenou na zjednodušujícím zření, na architektonice pevné linie. Vedle motivů bretoňských vystavuje i obrazy z Touraine a z Pyrenejí. — V galerii Vollardově výstava ruského malíře v Paříži žijícího, *Tarchova*, ukázala tento krásný, výbojný talent ryze malířského nervu na postupu.

V *Havru* učiněn byl významný a šťastný pokus umělecké decentralisace. Skupina umělců, k níž náleží m. j. Bonnard, Cross, Denis, Girieud, Guérin, Guillaumin, Jourdain, Manguin, Matisse, Gaston Prunier, Vuillard a Signac, uspořádala v radnici významnou výstavu, k níž přispěli i Monet, Redon a Renoir, a jež se setkala s pěkným úspěchem.

V galerii *Weillové* vystavovalo v poslední době několik mladých talentů s velmi pěkným zdarem; jsou to zvláště Dufrenoy a Girieud, pak Bouche a Emile Roustan.

V galerii *Druetově* stojí za zaznamenání výstava *Eugena Bocha*, který se nese za velikorysou dekorativností, za harmonickými komposicemi velikých přírodních dojmů; jeho linie, třebas čerpaná z přírody, píše i hluboký vnitřní vztah autorův k sujetu; malíř dovede vložit do ní něco ze svého intenzivního vnitřního života, ze svojí opravdové melancholie.

Obvyklá výroční výstava Německého uměleckého svazu

(spojených německých Secesí), tentokráte do Výmaru položená, nepřesahuje vcelku slušné průměrné úrovně, ano někdy jí ani nedosahuje. Němci stále ještě provádějí leccaké sentimentálně naivní žonglérství, jen aby se vyhnuli tvrdému oříšku: *silné a celé malbě*, která platí sama sebou a nese v sobě samé důvod svého bytí. Různé koketování archaistickolyrické má přenést přes unum necessarium — tak u Vogelera, tak u Oskara Zwintschera z Drážďan, tak u jiných. Úroveň výstavy nesou starší malíři více méně hotoví, tak Trübner, tak Ludwig von Hofmann (jemný obraz koupajících se hochů), tak Zügel (dobrý animalista), tak Max Liebermann (s novým velmi šťastným řeckým krámem — malbou plnou nervy). Doře Hitzové podalil se

tentokrát velmi šťastný kus: portrét pí Hauptmannové — cele vyplněné plátno, bez zlomků a mrtvých míst. Lovis Corinth stále má víc bravury než vlastní síly; Breyer a Hummel učí se ovládat svoji nevelkou sféru stále pevněji; hrabě Leopold Kalckreuth jest poctivý až do těžkopádnosti — vůbec jest tato poctivost problematickou ctností mnohých a mnohých a nejen v Německu. Pankok podává některé starší práce, v nichž stojí pod vlivem Leiblovým. Amandus Faure obětuje velmi výlučně Lucienovi Simonovi. Hans Olde má dva dámské portréty těžké v přednesu a chudé kouzlem, Saša Schneider dvojí drzou a prázdnou banálností. Na této výstavě dostali se ke slovu více než jinde mladí: staré celebrity byly okupovány Londýnem, Mnichovem, Berlínem. Velikých celých talentů mezi nimi posud není, zato sem tam někdo, kdo slibuje a napůl plní. Theodor Brockhuysen stojí pod hvězdou van Goghovou — a ne ke svojí škodě. Max Beckmann v mladých mužích na mořském břehu má touhu po rytmické monumentalitě, která se může již opřít o velmi silné malířské umění. Celkem shoduje se všeska lepší německá kritika v tom, co první snad vycítili a pověděli Meier-Graefe a Karl Scheffler: německé malbě schází stále ještě *vlastní umělecká potence*: zřídka kdy jde se nad početnou výrobu a rozšafnou pracovitost. Karl Scheffler mluvil kdysi o „selské malbě, která vzniká a zaniká bez přízně Mus“. Dnes *Muther* soudí stejně a píše jen novou variantu k soudu Schefflerovu:

„Výmarská výstava čpí silně kompromisem. Kdybych byl lázán jako amateur po svém mínění, musil bych říci, že jest zde jen velmi málo zajímavých děl. V čem to jen vězí, že německé umění často bývá tak zoufale nudné? Zajisté ne v umělcích. Spíše v čemsi jiném, co jest — právě německé. Jako naše noviny bývají plny rozšafně psaných, ale bezpointových feuilletonů, tak naše výstavy plní se rozšafně malovanými, ale bezduchými obrazy. Nejčastěji chybí našim malířům esprit štětce, který se vznáší nad věcmi. Synthesa, kondensace motivu, svedení v podstatně se jim nedaří. Dostanou se zřídka nad prozaickou tíhu, nad solidní podání skutečnosti ve smyslu banálního naturalismu. Jediná kresba Guysova nebo Daumierova stojí mně z tohoto důvodu — jako výtažek kvintesence — výš než sedm osmin obrazů ve Výmaru spojených.“

Mezinárodní umělecká výstava mnichovské „Secese“ 1906

potvrzuje mně jen znova, co cítím již dávno: že cíle, které si položili příliš blízko příliš obratní, jsou naplněny a že teprve nyní cítí se náležitě jich malost a roste jistota, že by bylo bývalo lépe, kdyby nebyly nikdy ani kladeny. Postavíš-li se na stanovisko *technické zručnosti a hotovosti*, má snad výstava slušnou úroveň — ale co jest tím získáno? Nic než poznání, že technika smí býti jen podmínkou a předpokladem (nevyhnutelným, ovšem) — kde jest *vice*, znamená pak *málo*, zoufale málo, hotově nic. Mnichované malují dnes většinou dobře s jakousi hotovostí a soběstačností — a přitom nebo *proto* málo charakterně, málo umělecky, málo tvořivě, levně a pohodlně. *Bravura* má nahradit sílu a zatím nedovede než oklamati velmi nevědomé. Lidé rozhánějí se k širokým útokům a — odkrývají jen nedostatek a chudobu hlubších potencí i tvárných i duševních. Lidé, které by mohla zachránit

jen dlouhá a tuhá kázeň, *rád*, vydávají se předčasně s nedbale geniálníkou sebe-důvěrou do posie, odkud jsou smeteni prvním nárazem. A přitom tolik a tak zbytečného chytráctví, tolik laciných atelierových vtipů a vtipečků, tolik umělého parfumu, kde schází *vlastní atmosféra*, která vyznačuje z díla, nese je, přesvědčuje sama sebe o něm do samozřejmostí!

Z cizinců, kteří měli výstavě dodat aplombu, mnozí poslali opravdu jen svoje jméno — díla nechali doma. Tak bezmála *Besnard*, který vystavuje cosi, co se snad leskne — méně svítí a docela nic nehřeje. Tak úplně *J. E. Blanche* a *A. de la Gandara*, kteří bez zvláštní námahy dovedou se rozředit do absolutní bezchutnosti a nevyživnosti. *Cottet* poslal dvě města, dva pitoreskní subjekty, méně plnokrevné obrazy. *Gérarda Jacobsa* mraky nad vodami mají vzlet a sílu při solidnosti právě holandské. Před *Laverym* cítím, co vždycky: že vkus není prvořadou a vlastní čtností uměleckou, že jest jí síla a pathos. Z řady Angličanů má několik svoje kouzlo, svoji notu: tak *Priestman*, tak *Wilhers*; nejsou to studně, jen studánky, a nenapojí celých generací — ne, jistě ne, ale jsou svěží a nepretendují víc, než nač stačí. O několik sfér výš jest ovšem *Carrière*: nepretenduje nic a dává všecko. Poslal sem (nebo spíše: poslala sem jeho rodina) jen drobtý z jeho zázračného kvasu — a přitom *celá* díla umělecká, celější než největší a nejpretenciosnější mašinerie jiných, kteří k vyjádření své vnitřní chudoby potřebují neslýchané režie hmoty i citů. Strůjče opravdového mystického kvasu: nad nejmenším tvým odpadkem vládě ještě posvěcení celkové a žije v něm svátečnost celého hodu!

O Němečích hovoří se mi těžko: nejsnesitelnější jsou mně ještě Berličané, jsou alespoň prosti toho umělého laciného atelierového divadelnictví, kterým se polepují Mnichované, zkažení, tuším, do nevyhlášení pseudoklasickou a pseudoathénskou fraškou, kterou hráli pod svými mecenášskými potentáty. „Mnichovská renesance“ nevyplácí se nikomu, kdo jí naěpěl. A „moderní“, zdá se mně, neprovedli tu nic, než že novou lži přelepili starou. Tu je Berlín ve výhodě: tam běhají polonazi — ale ve vlastní kůži. Každým způsobem jest to lepší než nadýmat se ve vypůjčeném divadelním plášti.

Jaké pretenciosní banality dovedou vítězit v Mnichově, ukazuje *Stuck*: ten pán pracuje ve velkém a s rozmyslností moderního obchodního barona: zužitkovává několikrát každé svoji „ideje“, překládá ji do rozličných formátů a versí, vytěžuje ji zcela racionálně jako majetník dolů svoji šachtu. S ryze obchodní čiperností a zběžnou bravurou vede si *Leo Samberger*: vyrábí ve velkém studenou cestou t. zv. zajímavé hlavy starých pánů, různých hof- a baurátů, více méně zamračených s větší menší dávkou vlnitých vousů. *Kellerovy* moderní dámy vydražďují v slušném člověku všecky atavistické pudy. *Angelo Jank*, který býval snad z lepších, jest jen maloměstská paralela k opravdu velkoměstské a velkosvětské věrvě, která není Němcům dána. *Kalckreuthova* „Stodola“ není věru žádný malířský zážrak, ale zastavíš se vděčně a zotavuješ se z tolikeré — jak to říci? není jiného slova — neudnosti.

Slušní lidé, ano, jsou i mezi Němci, dokonce i mezi Mnichovany. Tak si mě zastavila velmi diskretní, čistě malířská práce *Hummelova*: malé děvčátko ve fauteuillu, šedá v zelené. *Hummel* má malířsky co říci a řekne to kultivovaným jazykem — měj svůj dík! *Nisslova* zátiší kostelní, gotické dřevorezby, mají svoje kouzlo,

pravda, ne právě bohaté. Dá se bez utrpení vidět nejedna práce *Levierova*, *Hübnerova*, *Hegenbarthova* a j. — ale jest to dost? Stačí to?

Oddělení plastické jest snad ještě slabší: mnoho rádo-by, mnoho intencí, málo vnitřního rytmu a vlastního tvárného tepla. *George Minneovo* tiché a cudné umění mluví zde řečí jaksí bázlivější a přitlumenější než jindy. V distanci za ním *Trubeckoj* jako by ztratil něco ze svojí nervnosti, kterou mně bývaly milé některé (ne všechny) jeho drobné práce, a jako by to byla sama rozkoš a sama chuť chvíle.

R. Hamann: Rembrandts Radierungen

Kniha, která jest s to uvéstí velmi dobře do hlubšího poznání nejen leptů Rembrandtových — této nejvlastnější jeho říše, jejímž je i zakladatelem i dovršitelem, v níž se podává nejceleji v tajemné trojici výtvarníka, básníka i myslitele — ale i celého jeho lidského i uměleckého rozvoje, jeho lidské tragiky a umělecké velikosti. Autor opisuje nejprve celou vnější sféru Rembrandtovy leptové tvorby a přechází pak k vlastnímu rozboru elementů formových, výrazových i duševních a symbolických. Kritika jeho někde jest spíše hloubáním, ale jinde uvědomuje si správné problémy, přes něž se rádi přenášivají příliš pohodlní. Celkem: nábadná kniha, která učí, že na Rembrandta musí se dívat zrak oživený alespoň odleskem toho temného faustovského ohně, který hořel v Rembrandtovi.

Z nové literatury rembrandtovské

nemůžeme nezmíniti se alespoň o některých publikacích. Na prvním místě jest to kniha předního německého znatele Rembrandtova, *Viléma Bodeho*, *Rembrandt und seine Zeitgenossen. Charakteristiky velikých mistrů holandské a vlámské školy v XVII. století*. (Lipsko 1906, nákladem E. A. Seemannovým, za 6 marek.) Bode podává tu výsledky svých dlouholetých studií historických, resultát obšírných prací historických a obrazoználeckých, podrobných monografií a pojednání ryze odborných. Kniha, založená na bádání co nejúzkostlivějším, má vzácné kvality historicky kritické i umělecké: jeho portréty větších i menších malířů-vrstevníků Rembrandtových jsou velmi životné, cítěné se zvláštní věcnou radostností a silou, prosty všeho zbytečného estetisování a moralisování. Mluví tu člověk výtvarné kultury, který dovedl i historickou vědu postavit do jejich služeb. Předpokládají ovšem čtenáře velmi vzdělaného, hodně obeznámeného s dějinami malířskými. — Lehčí stravou jsou a populárnější cíle sledují dvě knížky *Richarda Graula*: *Rembrandt. Eine Skizze* (se 14 barevnými reprodukcemi, v Lipsku 1906, náklad Seemannův, cena 3 marky) a *Fünftzig Zeichnungen von Rembrandt*. Vybrány a úvodem opatřeny od Richarda Graula (týmž nákladem za 3 marky). Mohou se pokládat za dobrý úvod k pracím Bodeovým a podávají přístupně výsledky nového bádání; u sbírky kreseb, které jsou velmi dobře vybrány, postrádám nerad velikostných údajů originálů, moment jistě velmi důležitý pro správnou představu právě zde. — Vilém Bode za spolupracovníctví Viléma Valentinera vydá ve 20 sešitech po půl

druhé marce u Bonga v Berlíně dílo *Rembrandt in Wort und Bild*; dílo přinese asi 60 měditisků podle nejlepších maleb mistrových a asi 90 ilustrací v textu podle vybraných leptů a kreseb Rembrandtových; jde tu o výběr z díla Rembrandtova, který se má podati v reprodukcích pokud možno dobrých a levných širším kruhům. — Reprodukce *úplného* malířského díla Rembrandtova přinesl před dvěma roky svazek *Klassiker der Kunst*, sbírky vydávané německým nakladatelským ústavem ve Stuttgartě (*malby* Rembrandtovy, 405 vyobrazení); nyní vydalo totéž nakladatelství zvláštní svazek věnovaný *leptům* Rembrandtovým s úvodním textem *Hansa Wolfganga Singera* (402 vyobrazení za 8 marek). Do sbírky svojí „*Die Kunst*“, kterou vydává u Barda v Berlíně, napsal svazeček Rembrandtovi věnovaný *Richard Muther*, svazeček velmi sugestivní, který má po mém soudě místy jen jednu vadu, že Rembrandta někde činí příliš zajímavým ve smyslu moderního feuilletonu a tím jej bezděky trochu zmenšuje... — Těm z našich čtenářů, kdož čtou francouzsky, budiž při této příležitosti doporučen *Rembrandt* ze sbírky „*Les grands artistes*“ (v Paříži u Laurensa za 2 fr. 50) z pera velikého básníka belgicko-francouzského, *Emila Verhaerena*; má vzácné kvality uměleckého soudu i uměleckého slova.

André Fontainas: Histoire de la peinture française au dix-neuvième siècle

Mladý básník, delikátní a opravdové vlohy, napsal tu rozkošné dějiny francouzské malby v devatenáctém století, práci, která s velmi krásným věděním odborným spojuje cosi, co bývá tak řídké v moderních historických knihách: charakternou rozhodnost a opravdový kult krásy a všech jejích živých hodnot. Fontainas vyhraňuje si plně právo osobnosti, právo temperamentu: bez tohoto vlastního tvůrčího kvasu není mu historie. „Dvě vysoké kvality, jež pomlouvá metoda: vášeň a stranost tvoří prvořadou ctnost kritického historika.“ Fontainas přináší do své historie živel, bez něhož není možno žádné dílo, ani historické: silné přesvědčení, ne ovšem přesvědčení bez inteligence, nýbrž podepřené velikým intelektem, a určitou a rozhodnou víru ve vývojové hodnoty. Má veliká jednotící hlediska a kniha jeho, ač prosta všeho dogmatismu, jest přece knihou soudů a knihou dramatické komposice, bez níž se nedá mysliti žádná historie opravdu živá a silná.

Prokletý malíř

Paul Cézanne

Nevím, byl-li genius — ostatně nezáleží na tom. Důležito jest jen, že měl genia nebo spíše démona. A takovým žije se těžko mezi lidmi. Nejen, že se s nimi nedohovoří — a kdo ostatně dohovoří se s nimi, leda panák z jejich těsta? — ale neporozumějí ani, co od nich lidé chtějí: slyší všude a ve všem jen hlas svého démona.

Ze staré novely

Před lety a lety napsal Verlaine několik básnických portrétů, které shrnul pod název „Poètes maudits“. Prokletými básníky byli mu kromě něho samého, ubohého Léliana, Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé, Rimbaud, Corbière, paní Desbordes-Valmore — jména, kterých bys tehdy marně hledal v oficiálních dějinách literárních, jména proskribovaná a umlčovaná, a přesto označující samy vývojové hodnoty francouzské poesie. Jména lidí samotářsky a výlučně oddaných kultu *svoji* krásy, vášnivě sloužících *svoji* Chiméře, ať sluha již Revolta nebo Sen; lidí halucinovaných svým uměním a zcela lhostejných k poklesku nebo k surovostem literární ulice. A přitom těch, kdož byli vyvoleni mezi mnohými povolánými, těch, jimž bylo souzeno anticipovat rozvoj, vechnati jej na nové dráhy, zažehnout v něm oheň svého šílenství.

Kdyby někdo chtěl napsat analogickou knihu portrétů *výlvarných*, nesmělo by mezi nimi chyběti jméno, které jsem nade-psal těmto stránkám.

Život tohoto člověka dá se zavřít do dvou, tří vět: tak byl prostý a celý, podoben v tom životu mnicha světce, vojáka nebo veliké milenky. Celý svůj život činil vlastně jen jedno: sloužil svému králi, svému bohu, svému milenci. Vynořil se na chvíli v Paříži v době první kampaně impresionistické, měl svoji chvíli slávy v uměleckých cerklech, zazářil na chvíli a okouzлил na chvíli a pak zmizel: zapadl do svého rodiště Aix v Provinci; nebyl zrozen pro trh, byl zvolen pro celu. Zatím co impresionism sváděl bitvu po bitvě, zvolna prorážel, vítězil a nakonec byl

uznáván i oficiálně, dostával se do museí a učebnic malířského dějepisu a tuhnul současně ve formuli a v techniku a nesl machry a epigony — Cézanne, zapomenut skoro, žil na svém Jihu svůj život milence a bohoslužebníka, kterému nebylo stárnutí, jemuž každý den znamenal nový dar milosti, nový slib věčnosti.

Z mladší generace v Paříži neznal ho snad nikdo. Stal se legendou před svoji smrtí. V poslední době jeho života rozpomnělo se na něho několik mladých, ne ze sentimentality, nýbrž z *nulnosti* — a jen takové rozpomenutí má svůj zájem a svoji cenu: rozpoznali v jeho díle omlazující zárodky, jichž bylo třeba schnoucímu rozvoji. Jeho díla začala se prodávat, o jeho díle začalo se psát k nemalému pohoršení rozšafných a usedlých kruhů uměleckých i kritických — Cézanne stával se tím více módou, čím méně byl vpravdě chápán a čím méně se mu vpravdě rozumělo. Umělci byl celý ten rozruch jen čímsi nepohodlným a rozladným. Uzavřel se již dávno před světem, který mu vždycky znamenal ne mnohem víc než nudu, obtíž, trud. Nyní — stáří velikých cudných lidí mívá zvláště jemný sluch — vycítil snad i v potlesku některý falešný tón. A pak: čpělo mu to nějak všecko umrlčinou, jak jsem četl v jednom z řídkých jeho listů, a on — on miloval život, ne život tržiště, ulice a novin, ale život tiché meditace, svátek smyslů a srdce, milost a kouzlo chvíle.

Cézanne byl a bude vždy prostě Neklasifikovatelný. Je řaděn mezi Impresionisty, ale vztah jeho k nim byl vždycky dosti vedlejší — ano v mnohém, a ne nepodstatném, zdá se mně přímo reakcí proti nim. Jsou-li oni analyticky, kteří rozkládají svět ve víry barevných skvrn, v pohybující se mrak, diferencují-li své barevné zření tak, až berou barvě nakonec (jako novoimpresionisté) všechen nerv a všechnu sílu — Cézanne jest primitivem, milencem sladkých a šavnatých, kořených barev, veliké, pokojné, smyslné harmonie, *básníkem* barvy. Impresionisté milovali barvu jen jako podklad a nositele atmosféry, Cézanne miluje barvu pro barvu. Tam barevná analýsa, zde barevná synthesisa. Tam metoda nebo formule — zde instinkt a jeho milostné štěstí.

Impresionisté jsou lidé moderní, lidé vědeckého dneška, posledního vědeckého pokroku — bozi Cézannovi leží za námi ve tmě času: jsou to prostřednictvím Delacroixovým, Daumierovým a Courbetovým staří Italové a staří Španělé, jsou to staří Holanďané, malíři malé metody a velikého genia.

Tento člověk znal ve svých chvílích tajemství barvy jako snad dnes nikdo druhý. Jemu byla barva samými ústy světa a života: život hovořil k němu jen barvou. A víc: on mu odpovídal barvou. Barvou vedl s ním svůj šílený opilý dialog, dialog z počátku dionyský, který se v poslední době vykvašoval patrněji a patrněji v dialog apollinský. Barevný démon v něm vězel a našeptával mu — a on bleskurychle sledoval jeho nejskrytější inspirace. Odmlčel-li se tento našeptávač (a stávalo se to také), stál zde tento člověk bezradý jako dítě — tak bezradý, že nevěděl, jak pokrýt kusy plátna vynechané prostřed svých obrazů. Byl úplně nástrojem svého démona, loutkou svého dramatu; mohl říci jako Blake a větším snad ještě právem, že jest pouze sekretářem, autor že jest ve věčnosti.

Byl sám instinkt, a zdá se mně, že neměl jiné metody než polouvědomělý instinkt. V tom jest všecka jeho síla, v tom jsou i jeho slabiny. Proto mohl zbloudit na chvíli, ale nemohl se ztratit: vždycky se nalezl. Měl svůj směr ve vlastní hrudi: v ní byl jeho celý osud. Prošel impresionismem, a snad v něm i něco získal, ale nebylo to nic podstatného. První jeho obrazy jsou v černé manýře, pozdější v světlé — ale jest mezi nimi ještě méně rozdílu než mezi díly černé a světlé manýry u Maneta. Tak málo byl tento člověk v metodě a ve formuli, tak celý byl v instinktu a v intuici.

Miloval barvu pro barvu, byl komorním hudebníkem barvy. Jak cítí tajemství té a té zamlklé zelené, nebo oné svítivé oranžové nebo té kořenné žluté, vymyká se všemu popisu a všemu logickému chápání. Tu jest prostě cosi jako erotický vztah, přibuzenství dvojí fysis. A celá struktura světa jest u něho v tom, jak vtékají do sebe barvy, jak se spřádají a prostupují. Řekli o jeho obrazech,

že jsou kaleidoskopy barev nebo mosaiky barev, ale měli říci: architektury barev. Neboť jsou nesené rytmem, silným větrným rytmem: jsou v barvách vyjádřenou velikostí, silou, zákonem. Měl tajemství největších, jak spojit sílu s něhou, býti odlišným při naprosté kořennosti, bez mdloby a sladkosti. Kde jiní docházeli jemnosti ředěním, dobíral se jí on hutněním, nervní plností a šťastnou teplotou svého oka a svojí ruky.

Jeho slovo jest velikost. Dnešek znal z něho skoro jen zátiší, ale i ta zátiší, ovoce, ubrousky, nože, konve jsou větší než figury jiných: větší vnitřní zvučící velikostí. Málokdo viděl jeho krajiny a ještě méně bylo těch, kdo znali jeho figurální práce. Ale komu dostalo se štěstí spatřiti z nich některou, pochopil jsi ihned: veliký primitiv, veliký epik. Lidstvo jiné než dnešní žije na těchto plátnech: jakési lidstvo předhistorické, mytické, týčící se stavba velikých horečných sil a instinktů. A musíš myslit na sochařský paradox Michelangelův, na jeho křeč, abys přiblížil si tento paradox malířský, abys pochopil, že jde o nervovou bouřku instinktů ryze tvárných, které deformují těla nebo spíše domýšlejí a docelují jejich buněčný a magnetický organismus.

Cézanne jest nejrozhodnější nepřítel všeho realistického iluzionismu v umění: nešlo mu nikdy o žádné *napodobení* přírody, o vyvolávání klamů. Tento člověk nevkládá nikdy do umění žádné vnější logiky a abstrakce — sledoval jen poutivě a oddaně žhavými svými instinkty do posledních mezí jeho vnitřní smyslnou logiku, tkáň jeho organismu. Jest básníkem opojeného uměleckého *myslu* jako málokdo druhý. Tento člověk neřešil nikdy žádných perspektivních úloh a nenáviděl na něž vůbec každý malířský *vtip*. Ne mnoho stará se někdy o ilusi prostoru a mnohdy ne víc ani o ilusi atmosféry. Jeho estetika jest čistě idealistická: obraz jest mu cosi svézákonného a svéprávného, umění říší pro sebe, řadou *konvencí*. Obraz jest v první řadě krásně pomalované plátno.

Vrací se tak k *prvotnému* významu a určení obrazu: proto mu říkám primitiv. Krása barvy, krása hmoty přichází znova ke cti.

Býval proto někdy srovnáván s Monticellim, myslím, že ne šťastně. Nejsou si více příbuzní než dva protinožci — ale jsou z jedné planety. Monticelli jest úplně melancholický lyrik: chytá pel chvíle a svátek srdce. Cézannovo umění jest daleko větší, mohutnější: Cézanne jest heroický, středověký skoro člověk, epik zašlých věků, zapadlý do doby, kdy píše se již jen zdobnělá literatura, do doby epigramů, feuilletonů, umělecké žurnalistiky, v nejlepším případě novelistiky a lyriky. Obrazy Monticelliho jsou smalty, kouzelné šperky, drahé kamení, Cézanne jest organičtější, bližší vegetativnímu: básník barevných buněk a tkání, nervového a magnetického šatu země. Tam lyrik kultivovaných pozdních citů, zde epik starých a nejstarších instinktů: *plošný* princip malířský dovedl Cézanne do posledních důsledků. Dal nový smysl něčemu, co bylo nejstarší prvotnou cellou malířského organismu.

Řekl jsem, že jeho dialog, původně dionyský, vykvasil se nakonec v cosi úžasně lehkého a zralého. Tak jeho provençalské krajiny jsou zvaženy na váhách zcela nehmotných a úžasně jemných, na váhách větrů a vůní zemských. To již jsou ne barvy, ale halucinace barev: poslední úroda dlouhé kultury. A jak se v tanci prostupují, znamená dílo velikého mystagoga. Vymyká se to každé formuli: tak tančí jen osvobozený, odhmotněný instinkt. Rozmar, který by byl zákonem, a zákon, který by měl sladkost milosti...

Veliký byl jeho vliv v mladou generaci.

K němu šli v poslední době všichni, jimž nestačil impresionism. Impresionism tak široký v Manetovi, tak nervní a veliký v Degasovi, tak sladký v Renoirovi, zúžil se, zestřízlivěl, zeschnul a ztrpknul nakonec ve vědeckou formulku, v lekci barevné optiky a posléze i barevné chemie.

A zde začíná působení Cézannovo.

Celý jeho život, celé jeho dílo tvrdí, že umění nemá nic společného s mechanismem pokroku, že, činí-li se mu i na chvíli služebným, kořeny jeho organismu jsou hlubší a jsou jinde.

K němu šli všichni, kdož cítili, že umění jest kultem temných sil života, věcí věčného instinktu, modlitbou půlnoční, osudem, iracionálnem, věštbou anebo kletbou, podílem démonovým. Všichni, kdož chtějí sestoupiti v něm k hlubší zákonnosti, opřít se o cosi pevnějšího, než jest dočasná vymoženost fysiky nebo chemie. Všichni, kdo toužili po návratu k *vlastním zdrojům*, k vlastním tvárným silám, k nimž, chce-li se dostoupiti, musí se jíti proti toku času...

Ti všichni šli k němu, neboť on byl instinkt: jeho síla a velikost, ale i jeho zamlčení se a zrada ve slabých chvílích. Kdo chtěl jíti jeho cestou, musil míti spolehlivé, věrné srdce ve vlastní hrudi, svoje neklamné osudové hvězdy, jimiž mohl řídit svoji plavbu. Jeho řád, zcela vnitřní a nematoucí, měl jen jednu nevýhodu: že byl ukryt hluboko, sám kořen organismu, nedosažitelný zeslabené rozpoltěné mysli.

Čtenáři těchto listů známy jsou obdivné výroky Gauguinovy o něm; a vskutku Cézanne znamená mnoho pro principy i praxi Gauguinovu. Bez něho nedá se myslit jednu dobu Vincent van Gogh. Vuillard snaží se zintimisovat jeho drsnou sílu a velikost, Bonnard vyrovnat ji metodičtějším elementem — oba jsou jím podmíněni ve svém vzniku i rozvoji.

A vliv jeho není ani zdaleka dnes ještě vyčerpán, ba ani neopsán. Jednostranně veliký, paradoxní, charakterně tvrdý, rozhodný, zdá se mi, že bude vždycky čněti z příboje zmítaných uměleckých vod jako pevná skála, orientační bod plavci, radost a jistota unavenému oku a pochybujícímu srdci. Jest dokonalý ve svém druhu a způsobu, sám naplněný jeho zákon.

Říkalo se mu všeobecně *un artiste incomplet*. To je trochu pohodlné a ne právě správné slovo. Pravý opak jest pravdou. On byl umělec úžasně celý, tak celý a zaplněný, že nemohl přijmout žádný z vedlejších elementů, jimiž umělci rostou obecněmu soudu do velikosti — vpravdě jen do šířky. Kdyby byl býval z méně čisté látky, byl by se býval zdál větším. Takový jest již zvyk estetického panmuflismu, pod nímž dnes žijeme.

Miss Ruth St. Denis

Tanec obsahuje tajemství tohoto obrození. Mezi kročeje tanečnice, božsky sebe nevědomé a podobné samé přírodě, jejíž jest tváří, básník napiše svoji báseň.
Charles Morice

Když jsem hleděl na Miss Ruth, zdálo se mně, že všechny sny básníků, filosofů i estetiků staly se na chvíli skutečností a tělem. Tanec jako akt náboženský a mystický, tanec jako rytmická zkratka lidského osudu, jako umění symbolické a tragické, jako obětní úkon naplnil se zde a projevil. Tanec Miss Ruth jest — jako každé celé umění — podobenstvím, podobenstvím odhmotněného a osvobozeného instinktu. Instinkty, jinak rozštěpené v nás, roztržštěné a zatemněné, zmrzačená, podvedená a oklamaná božstva, jednotí se zde ve svůj rytmický typ, v nositele celosti a tím v dárce štěstí. To jest očistný, *umělecký* očistný význam Miss Ruth.

Veliký francouzský kritik Charles Morice vidí budoucnost básníkovu v tom, že se stane pořadatelem svátků života, obřadníkem náboženství života, tvůrcem a režisérem očistěné féerie, jejíž taneční kolo obejmě květinu i ženu, dekorační látku i verš, a spojí k jednomu účinu scenerii letní noci v starém parku i pantomimické drama a filosofický dialog: sny jeho jdou tu až k starým Řekům a dále za ně až do Orientu. A nejsou vlastní jen jemu: byly sněny řadou nejlepších francouzských duchů, *Stéphane Mallarmé* ku příkladu, abych uvedl jednoho za všechny. Dáti rozkvěsti v bohatě spletitou korunu dnešnímu osekanému pahýlu divadelního dramatu, dáti mu rozbujeti zase v původní starý, složitý a bohatý útvar, překypělý mízami a šťavami, a jednotící všechny pruty a větve volně tryskajících pudů scénických, básnických, tanečních, hudebních i mimických a dekoračních...

takový byl sen tohoto francouzského básníka, jehož jedno zrno bylo sváto se stromu umění Wagnerova a druhé uzrálo v zahradě vlastních theoretických úvah estetických a stylistických.

Když viděls veliké umění Miss Ruth, přál jsi si mimoděk, aby se mu dostalo rámcem takového uskutečněného básnického snu, takové scénické básně budoucnosti: kvas veliké krásy tvárné i básnické byl tu vnesen v žalně neladnou, začazenou jizbu našeho dnešního provisoria; náboženství života není u nás posud dále než ve stadiu nejprimitivnějšího fetišismu, a svátky života vyhlížejí posud jako vesnické trhy...

Zamyslíš-li se chvíli nad uměním Miss Ruth St. Denis, jest ti patrné, že jest to umění celé a dokonalé, umění vzácně ryzí: má rys všeho opravdového velkého umění: ovládá látku duchovým zákonem a řádem; Miss Ruth celá jest dokonalým nástrojem, lukem napjatým k dalekým cílům a dosahujícím jich; vyčerpává všechny možnosti látkové a více: vyvíjí je zákonnou nutností, krásnou plynulou logikou. Jest to umění cele nutné a přísné, zavrhuje cudně a hned zpředu všechn vedlejší, náhodný a vnějškový efekt; umění sestředěných a vršených sil a potenci; umění účinnů vzájemně podmíněných; umění vázané velikou zákonnou formou, stylem. Goethův příkaz, přenesený z řecké filosofie, jeho *ἕν καὶ πᾶν, jedno a všechno*, jeho nejvyšší příkaz vši estetiky umělecké i životní, jest tu naplněn: není pohybů zbytečných, odstředivých; nejmenší pohyb jest určen celkem, vyplývá z jeho moudrosti a řádu, slouží mu; jest nutným taktem v celkovém rytmu, odrazem a zrcadlem celku i množitelem jeho. Není roztržštěné zvůle, virtuosistické anarchie, vtipných a důvtipných „zajímavostí“, které se vždy kupují za cenu ztráty celkové: není *chytrostí*, jest umělecká *moudrost: zákon, styl*. I v tempech bouřlivých a vášnivých jest formová a zákonná vázanost. Miss Ruth zůstává vždy přísná a jadrná, tvárně plná a bohatá; nikde dekorativních plaností, libivého rozředění; nikde nic vyšumělého v povrch; všechno ztajeno hlubokým vnitřním varem, podpovrchovou hutnou dílnou pohybů, tvarů, linií. I její něha jest vždy

jadrná, nevýslovně cudná a v jádře silná, energická, přísná a ozbrojená: žádné mělké a mdlé sladkosti, nic rozlitého a zvětraleho.

Vzpomeň si jen, jak přešla v druhém tanci, v tanci hadím, jeviště. Così nepochopitelného v tom bylo. A musil jsi si to rozložit a opsat asi tak: bylo to, jako by padesát nejkrásnějších soch, starých řeckých soch slilo se nějakým zázrakem v jednu jedinou sochu; jako by všechn pohyb a tvar, roznesený a roztržštěný po tisících a tisících lidí na stech a stech čtverečných milích, sešel se, stěsnal se v jedno tělo, ve dva krychlové metry. Viděl jsi hlavy Vinciho a víš, že jsou obtíženy, přetíženy sny; nuže toto tělo bylo přetíženo bohatstvím tvarů, linií, pohybů, profilů; slilo se v ně jako v hlubokou studnici všechno zdraví, všechno svaté zdraví a svatá krása rozlitá krůpějami po lidech. Vzpomeň na množství krás, které se tu sešly a stěsnaly: tu byla krása plastická i mimická; tu byla krása rytmická i barevná; tu byla krása tvárná i náladová; tu byla krása mužská i ženská, dívčí i jinošská slitá jakousi mystickou androgynností v jedno.

Kdyby byla stanula, nehybně stanula, byla by již pouhým barevným sladěním a odstíněním svých nepochopitelných hadříků, které na ní nějak ulpěly, nejkrásnějším obrazem namalovaným jakousi mrtvou posvěcenou rukou z milosti a překypění chvíle, nehmotně skoro, bez látkové tíhy, jakýmsi nejtajnějším a nejslastnějším přáním oka — ale ona *nadto* šla, vlnila se, tančila. (Ne, to jsou prázdná, mrtvá slova, která nic neříkají; neostýchej se hlupáků, povol svému srdci a řekni, co si myslíš: *přehodnocovala se, přelévvala se tvárně a duchově* — to si myslíš.)

Chtěl jsi si zapamatovat nějak její hlavu pod turbanem, pod tím podivným turbanem, celý výraz její úžasné tváře, nějak blaženě zapomenutý i vítězně jistý a bezpečný, zvláštní zbrojnou záři, kterou jako by byla oblita celá v tomto druhém čísle. A mohls opsat jen zdaleka svůj dojem jedním, dvěma verši z Baudelaira, jednou, dvěma větami z Flaubertova „Pokušení“

— a cítils, že bys musil sestoupit k jazykovým kořenům, k jazykům svatých východních písem.

Neboť toto umění jest *kořenné: kořenné, jednotlicí*.

Nevíš, kdo to je Miss Ruth, odkud pochází, kde a jak se učila, proč a zač myslila, z čeho tvoří, kam jde a co chce — nečetl jsi ani řádky o ní, ani řádky o tancích a tanečnicích indických.

Jsi nevědom a nevinen před ní; stojí před tebou jako čistý umělecký jev. A snad právě proto cítíš tak bezpečně, *víš*: že jest velikou zasněžitelkou oka, srdce, intelektu — velikou osvoboditelkou a jednotitelkou oka, srdce, intelektu.

27. 12. 1906.

Jemný umělecký kritik a essayista německý *Karl Scheffler* vydal nedávno u Barda v Berlíně knihu věnovanou problémům moderní architektury: *Moderne Baukunst*. Jest to vážný pokus o estetiku a ještě spíše o etiku a sociologii moderního prostorného umění. Spíše ještě o etiku a sociologii, opakuju, neboť Schefflerovi všechny otázky estetické jsou jen funkcemi ethickými: každé živé umění jest mu jen zakuklenou etikou, exponentem děje organického vnitřního duševního dramatu, docitěnou a domyšlenou otázkou mravnosti, vůle, charakternosti, promítnutou jen do čistších a vyšších sfér, osvobozených od nejhrubšího tlaku nutnosti a nouze. A pro architekturu platí mu to dvojnásobně: architektura jest mu jen „Halbkunst“, uměním jen z polovice. Jest daleko *méně volným* uměním než na příklad poesie, hudba, malířství. V celé řadě případů jest poutáno utilitarismem účelu a látky, potřeby a nouze, nevychází nad úzký a stísněný okřesek naturalistické obmezenosti a úzkosti. Architektura *slouží* — a čím poctivěji, čím otevřeněji slouží potřebě a nutnostem praktického života, čím ochotněji a nezištněji činí ze sebe orgán denní a časové naléhavosti, tím výše stojí, tím bezpečněji blíží se i estetické hodnotnosti. Jen v nejvyšších svých útvarech žije volný život stylové krásy, odůvodněné pouze sebou samou, odhmotněné mimo účel a poslěze i mimo materiál — pravidlem slouží však tisícovým potřebám života a zrcadlí sociální myšlenku nebo protoplasmatickou chaotičnost doby a kulturního celku. Jiný rozum a jiná logika než logika a rozum individuálně úmysl-

nosti projevují se v stavitelských útvarech určité doby: každá stavba jest ve stupni nekonečně vyšším a přímějším než báseň nebo obraz výtvořem kolektivním.

Myšlenky Schefflerovy nejsou žádné absolutní novum. Kdo zná umělecké theorie velikého anglického myslitele *Johna Ruskina*, jemuž jest krása jen exponentem charakternosti a pravdivosti a výrazem nejpřímější nutnosti a který zvláště v architektuře vidí přímý orgán veřejné mravnosti, umění hromadné jako stará epika národní, kdo zná jeho knihy *Sedm svitlen architektury*, *Kameny benátské*, *Korunu z plané olivy*, setká se v knize Schefflerově s větami a odstavci, které se mu budou zdáti echem některých stran Ruskinových nebo variantami k nim. Jinde nalezne v díle Schefflerově postřehy a pozorování nebo vývody, k nimž analogon četl snad v té nebo v oné krásné knize *Williama Morrise* nebo belgického interiérového umělce *Henryho Van de Velde* nebo konečně vídeňského pionýra moderní architektury *prof. Olly Wagnera*.

Nepodotýkám toho proto, abych bral v pochybu originalitu Schefflerovu nebo ztenčoval jeho zásluhu. Naopak: pravá originalnost není nic negativního a není nikterak souznačna s izolovaností ve světě duchovém a myšlenkovém. Opravdová originalnost jest jen síla organizační, která domýšlí a docítuje impulsy obsažené v myšlenkových ideách a typech soudobých, rozvíjí gesta a dráhy, které jsou tu preformovány; opravdová originalnost jest umění z dané myšlenkové látky sroubiti si dům, který by byl výrazem nejvniternějších potřeb a ve vyšší zákonnější formě symbolisoval vlastní motivy a vlastní charakter svého stavitele. Kniha Schefflerova vypracovává s krásným sebeuvědoměním určitý typ estetiky výtvarné, typ právě moderní; cena knihy Schefflerovy jest v tom, jak typ tento prociťuje a prožívá, hotovost, s jakou jej dovede aplikovati každou chvíli na určité podmínky a složky *svého* života. Scheffler má v metodě svojí cosi goethovského a snad i řeckého: duše jeho zní neustále zákonnou hudbou, jí prochvívá všecko, čeho se dotkne; není mu rozdíl mezi dnem svátečním a všedním, mezi životem heroickým

a občanským; ke všemu přistupuje s opravdovostí krásné celosti, které všecko jest jen příležitostí a materiálem, jak stupňovati organisující síly a motivy svojí duše.

Scheffler promyslel všechny problémy, jichž se dotýká, na konkrétním místním materiálu — přednost, které nemohu dosti podtrhnouti. Kniha jeho neklade pohodlně abstraktních postulátů; kritika jeho není také negativní, nevyčerpává se tím, že vytkne a dokáže nedostatky nebo absurdnosti a zvrácenosti; kritika jeho jest opravdově kladná tím, že třebaš jen ve skizze podává korekturu, naznačuje směr, v kterém leží řešení a naplnění uměleckého zákona. Obmezuje se výlučně skoro na poměry německé a speciálně na Berlín: vedle jiných důvodů rozhodovala tu blízkost látky, všem dostupné, možnost kontrolovati a revidovati vývody autorovy, promýšleti a řešiti znova a znova zcela určité a přesné úkoly praktické.

Knize Schefflerově jde o opravdové, poctivé, nevyhlané, jadrné, charakterné umění, o umění domácí, vlastní, nevypůjčené, o umění, které pracuje s daným materiálem, s danou krajinou, s moderními potřebami hygienickými, společenskými, obchodními, civilisačními i národními, o umění, které roste z půdy a snoubí se svým útvarem s útvarem jejím, pokračující v něm organicky a zákonně.

Scheffler stojí příkře proti všemu aristokratickému snobismu, sterilnímu odlišování se od života a uzavírání se od něho, proti všemu pohodlnému architekturnímu fantasírování na papíře, proti skleníkovým kulturám a monstrositám každého způsobu. Čtete-li jeho vývody, stojí vám stále před duchovým zrakem stará maxima klasická, že umění jest jen poznaná *nutnost*; co jest *nad to*, jest eo ipso špatné. Umění, které má mít pro sebe zítřek s jeho vývojovými možnostmi, musí býti výrazem tísně, nutnosti a úzkosti přítomné chvíle.

Lhostejný k možnosti, že mu bude snad špatně rozuměno, má odvahu napsati: „objímavé, rozumové, věčné, laciné, a proto také mravné umění“.

Slovo a pomysl: *praktický* vrací se neustále v jeho knize, a Scheffler ví, s kterým duchovým typem je vázat: s Goethem. Jeho slovo, slovo *sich betätigen*, zní ze stran Schefflerových. Jest slovem duševní metody, metody kat' exochen mravní, metody umělecké kázně: subjektivní impuls a tvořivá tíseň touží poznati se, vyzkoušeti se, ospravedlniti se a zesiliti harmonii se světem objektivním, hromadným a společenským.

Nemohu podati podrobný rozbor myšlenek Schefflerových, jichž cena jest právě v tom, jak jsou aplikovány na cíle zcela konkrétní, na určité případy, v nichž jde o to, vyřešiti rovnici sil a výrazů z podmínek docela určitých a vázaných. Jen na některé vývody jeho jednotlivých článků, z nichž jest složena jeho kniha, budiž zde podrobněji ukázáno.

V první stati, nadepsané *Stein und Eisen*, stanoví autor základní dualism v architektuře, účelovou profánní architekturu utilitaristickou a volnou stylovou architekturu reprezentativní. Teprve v naší úpadkové době mizí mez mezi nimi, teprve naší době bylo souzeno viděti pitvorné divadlo „vážně míněného rivalství mezi staveními nájemnými a paláci, bursami a chrámy, koncertními síněmi a kostely, kde architektura sloužící obyčejným účelům užitkovým stydí se v rouše monumentálních reprezentativních forem za svoji bytnost a kde se nechápe, že jest nemožno výtvar nutnosti vytvořiti stejně jako výtvar volně básnické obraznosti“. Materiálem prvního druhu stavitelského, reprezentativního a stylového, jest a byl vždy kámen, kdežto stavby užitkové užívaly odedávna materiálu nejrozmanitějšího, cihly, dřeva i železa. Autor vyšetřuje o něco později úlohu železa v moderní architektuře. Železo jest mu hlavně konstrukčním materiálem, a proto vylučuje volnou uměleckou formu; nemá plastické tělesnosti, a proto nepodařilo se a nepodaří se dobytí z něho bezprostředních uměleckých forem; jen prostředně může působiti tento materiál ve vysokou architekturu. Čistá

inženýrská železná stavba může míti ráz heroické monumentálnosti. „Jest pochopitelné, že lidé, kteří čistými smysly touží po velkorodém stavitelství, a přece poznávají, že této touze není v dohledné době naplnění, dávají se poutati primitivně rafinovanou velkolepostí některých děl inženýrských. Před stavbou, jako jest most Firth of Forthský, můžeme zažít silných impresí; skoro s estetickou radostí vidíme vnitřek mohutného nádraží a skoro umělecké dojmy cítíme před majestátní silou pracujícího stroje dynamického, před drsnými formami válečné lodi nebo jen před tvrdou gracií jeřábu. Co ve všech případech tak silně dojíká, jest jednak naprostá bezfrázovitost, jednak matematicky exaktní logika, která se stala formou.“ Přesto nenáleží tyto výtvořby sféře estetické nebo umělecké: zůstávají před její branou; chybí jim každá svoboda. Jsou to díla pouhého utilitarismu a látkového naturalismu, díla skrz naskrz neosobní. Díla ta budiž dojem síly a mohutnosti, pokud zůstávají charakterně věrna svoji nižší sféře a nemaskují se historickým stylem. Autor ukazuje velmi šťastně, k jakým žalostným resultátům vede taková snaha, železnou konstrukci příkrývati architektonickou dekorací, [jako] na berlínské okružní dráze. „Původcové berlínské okružní vyvýšené dráhy neporozuměli svým závazkům k umění a podobili se dobrovolně žádosti pana každého, který tu dekretoval, že železné konstrukce jsou ošklivé, mají proto po možnosti býti ‚architektonicky oblékány‘. Inženýr přenechal architektovi reprezentaci a ze slátaniny dvou neslučitelných světů formových vzešel bastard, jak jej v této hnusotě a bezcharakternosti doveďdou produkovati jen doby přechodné.“ Železo přináší moderním architektům jen prostředně umělecké; učí mysliti logicky, nahou logickou funkcí. Ale tato přímočará logičnost musí býti přenesena tvůrčími činy do vyšší sféry volnosti, aby mohla vzniknouti moderní architektura. „Budeme-li míti jednou vlastní veliké umění stavitelské, bude zajisté jeho svéráz připomínati více než jedním rysem drsnou, skoro gotickou vážnost staveb inženýrských. Bude třeba ještě dlouhého putování, než

budou moci býti dosaženy trvalé resultáty; železo prokáže však stavitelskému umění budoucnosti tím lepší služby, čím menší bude činiti nároky, aby bylo uměleckým materiálem.“

Následující stať jest věnována bolavému velkoměstskému problému, *domu nájemnému*, těmto žalostným pseudokasárnám prostředních tříd velkoměstských. Scheffler ukazuje, že i tu stojíme daleko spíše před problémem sociálním než estetickým, a navrhuje hlavně ty architekty, kteří chtějí stvořiti odlišný „osobní“, „individualistický“ dům městský; člověk s takovými touhami nemůže dnes bydliti v městě, musí si postaviti domov, uzavřený rodinný domek za městem, v přírodě. To zní paradoxně, a přece asi nejbližší doby promění tento paradox v prostou a všední pravdu. Všeobecná potřeba, ukazuje Scheffler, jest stavitelem budoucnosti. „Je-li profánnímu staviteli artistická osamocenost všude na zhoubu, tož přece nikde víc než v činnosti, která zatím s uměním nemá skoro nic společného.“ Architekt musí se podřídit instinktům celkovým a společenským, musí sloužiti celku, nesmí hledati originalitu, kde není pro ni místa; uniformita jest principem moderního městského obydlí; nové sociální potřeby, komunism posud zárodkový, hovoří tu, byť posud neartikulovaným jazykem, z něhož smysl vyposlouchati jest právě věci umělcovou. Pohled na novou ulici syrových nehotových staveb není neestetický; ale když jest dům dostavěn, pokazí všecko křivá snaha odlišiti se od souseda, individualisovati se, diferencovati se; posavadní stejné kostry pokrývají se náhle dekorem různých stylů historických, gotiky, renesance, baroku, i „jugendstilu“, které nemají smyslu a rozumu na moderní stavbě užitkové a roztříští svoji křiklavou surovostí a svým pitvorným nevkusem uzavřený klid někdejšího nehotového bloku uličního. A přece, dovozuje Scheffler, bylo tak málo třeba, aby tento snesitelný ráz byl zachován, vlastně jen čehosi negativního; omeziti se, vyhnouti se každé frázi, naslouchati jen podnětům konstrukce, jak se projevují v syrové stavbě; dekorovati co nejméně a logicky, pokud toho žádá jen nevyhnutelně materiál a způsob stavby;

odolati lživé manii podvodné, theatrální doby, která chce zalhat skromný přirozený účel nájemného domu dekorem skradeným s renesančních a jiných paláců.

„Domy nájemné nestojí o sobě, jako stávaly francouzské paláce, a jest proto šilenství, chtěti je vytvářeti k jich podobě. Jde při tomto problému o domy řadové, o celý stavební systém. Estetika ukazuje zase jednou cestu, která ústí v sociálnosti. Zdá-li se již nyní před syrovými stavbami, jako by vytvořil jeden stavitel celou ulici, jest třeba sledovati jen tento podnět, abychom došli k velmi důležitému závěru. Závěr ten jest v náhledu, že rozvoj nese se přes jedinečnou stavbu ke zřízení celých domových bloků. Ne z estetických, nýbrž z hospodářských důvodů. V naší době družstevnické vynořila se i myšlenka, aby se sjednocovaly určité skupiny nájemnické ve společenstva hospodářská.“ A Scheffler vykládá, jaké života schopné jádro jest v této myšlence a jak by nakonec získal uskutečněním jejím život hospodářský, hygienický i estetický.

„Zcela pošetilé jest uznávati pouze krásu starých obrazů městských. Dříve byly předpoklady absolutně jiné, a jest nensmyslné a nemožno chtěti přenášeti účiny kdysi organicky vzniklé na poměry našich velkoměst. Každý jednotlivec vystavěl si, jak tomu jest posud ve vsích, v staré době dům po svých zvláštních potřebách. Každý provedl pro sebe, co bylo logické, a z tohoto mluvícího vedle sebe vyvozuje potomek svoje poznání, které se mu stává požitkem. V staré architektuře oživují mu dějiny. Žel, nenapadá mu však při tom, že jedině důstojným jednáním pro něho bylo by, aby také sám dělal dějiny.“ —

Třetí essay obírá se jiným, ryze moderním úkolem architekturním, jehož neznały předešlé doby: velkoměstským *domem obchodním*. Autor rozbírá tu obšírně *Messelovu* směrodatnou stavbu, obchodní dům *Wertheimský*, a ukazuje, v čem jest iniciativnost této tvorby *Messelovy*. *Messel* stvořil zde po prvé nový organismus architektonický, stavbu ryze účelovou, jejíž vnějšek jest jen promítnutým vnitřem; a právě proto, že postu-

poval ryze věcně, z vnitřna na venek, dosáhl patrné monumentálnosti docela nekonvenční a nové, a přece spřízněné se starým velikým uměním.

Jakoby mimochodem podává tato stať i znamenitou charakteristiku Messelovu a duchaplnou paralelu mezi ním a starým berlínským mistrem Schinkelem. Scheffler ukazuje tu na složitost uměleckého charakteru Messelova: vedle nového architektonického organisátora, jakým se ukázal v domě Wertheimově, jest i historickým eklektikem a školským akademikem, a tato dispozice zůstává stopy i na domě Wertheimově.

Heimstätten jest název čtvrté kapitoly díla Schefflerova. Autor věnuje tu pozornost rodinným domkům venkovským a dovozuje, že otázka krásného, osobně charakterného bytu jest otázkou podstatně ethickou. Moderní člověk, neznající sebe a svých potřeb, s nevyjasněným poměrem k celku společenskému, který „si objednává u architekta dům jako u krejčího šaty“, musí se tu nutně ztroskotati a státi se obětí brutální obchodní spekulace podnikatelské. Nebude nápravy v architektuře rodinné, pokud každý objednatel nedovede vtělit si svoje potřeby a svůj cit zodpovědnosti i sebepoznání v plánový půdorys. To není ovšem malá a snadná věc! „Kdo se pokusí nakreslit pro sebe a dobře pochopené potřeby svojí rodiny nárys chimérického venkovského domku, pozná, jaká neobyčejně věcná a nikdy zraňující sebekritika jest spojena s takovým zaměstnáním. Člověk nekontroluje svých potřeb, které vznikají z tisícových starých a nových vlivů, ze zděděných i získaných zvláštností, nikdy důkladněji, než když hledá pro ně formu. Jakož člověkově také myšlenky teprve tehdy zcela se ujasní, dovede-li je oditi ve slova... A tento cit zodpovědnosti k sobě uzavírá již i cit zodpovědnosti k všeobecnosti; ano, jedno jest předpokladem druhému. Neboť vůle důstojně bydliti nemůže vzniknouti bez universálního citění; cit omezující se občanské důstojnosti, který se vyjadřuje v myšlence o bytu, jest nemožný, není-li kultivována schopnost odhadu pro poměr individua k všeobecnosti.“

Jak šablonovitě a bezduše řeší se dnes otázky venkovských rodinných domů, toho Schefflerovi jest dokladem pochybená kolonie Schlachtensee u Berlína, jejíž všechny absurdnosti a hříchy proti hygieně i estetice, i sociální nesolidnost autor podrobně rozebírá. A znova nakonec zdůrazňuje: boj o nové umění jest bojem proti klamu, proti zdání a zápasem za věcně krásnou poctivost. „Není řeč o estetických problémech, nýbrž o otázkách mravnosti, o vkusu, který se nedá odloučiti od životní morálky. Ti šťastní, kdož mohou postaviti sobě a svým domov a kteří by rádi byli zrali pro důstojnou formu vlastního domu, musejí nejprve prodělati školu ethiky.“ —

Nemohu rozebírati dalších statí Schefflerových, věnovaných hlavním problémům současné architektury; chtěl jsem jen charakterisovati jeho metodu a estetické ideje, kterými pracuje a jež aplikuje na plnost současného života.

Úmyslně nečinil jsem dedukci z knihy Schefflerovy na náš výtvarný život, ačkoliv by k tomu nebylo mnohde třeba nežli přenést prostě jeho diagnózy na analogický, často ještě bědnější a zoufalejší stav našeho života.

Estetický typ Schefflerův, ukázal jsem na začátku tohoto článku, jest společným dílem nejušlechtilejších duchů moderních; jsou to postuláty zákonné čistoty a věcné opravdovosti. Aplikovati je na náš život výtvarný, provést jimi jeho očištnou kritiku, provést ji s touž důsledností, znalostí i vřelostí a noblesou, která se neleká bojovného rozhorlení, s jakou provedl Scheffler kritiku poměrů německých, znamenalo by kus poctivé práce výtvarně kritické a víc: umělecký i mravní čin.

Kdo nám jej dá? A kdy?

Slovíčko o ženském umění

Měl jsem nejlepší úmysl vyvinouti se žádosti paní redaktorky této přílohy, abych napsal nějaký článek do prvního čísla. Ale nebylo možno se ctí uniknouti. Marně namítal jsem, že všechno, co mohu a dovedu říci o tomto tematě, pověděl jsem již v essayi „Žena v poesii a v umění“ ve svojí knize „Boje o zítřek“;¹ marně zařikal jsem se, že stojím dosud na tom, co jsem tam řekl a že bych se musil jen opakovat. Nakonec pochopil jsem, co jsem měl pochopit ihned: že moje essay dá se doplnit některými novými doklady a příklady a že snese i lehčí variantu, jako ji snese konečně všechno na světě; a že se dá v hlavní věci k ní odkázat, což tímto i činím. Jsou autoři — a slavní autoři — kteří každé svojí myšlenky zužívají třikrát nebo čtyřikrát: jednou do básně, po druhé do románu, po třetí do studie, po čtvrté do divadla. A jde to k duhu: jim jistě a snad i myšlenkám. Alespoň někdy. A to jsou slavní a přeslavní. Proč bych si nemohl vésti stejně já, ne-slavný?

Jsou nadgeniové a nadčlověkové u nás, kteří bagatelisují a podceňují z principu a *a limine* každou knihu nebo každý obraz podepsaný ženským jménem. Myslím, že jednají z velikášské, ale jinak docela neškodné premisy, jako by si byli pronajali sami celého genia a drželi jej výlučným právem pachtovním, takže na jiné nic nezbylo. Ať tak, ať onak: jisto jest, že jsou českou specialitou. V kulturních národech neváhá ku příkladu

1 [- Viz tamtéž, vyd. 7, str. 58—74.]

takový J. K. Huysmans (a byl-li kdo mysogen celou konstitucí svojí bytostí i svého genia a měl-li kdo právo ironisovat a bagatelisovat, byl to jistě on!), pokloniti se románu pí *Miriam Harry* a prohlásiti hlasitě, že ženy mají dnes víc talentu než muži. Ne-napadá mně ani ve snu žádat od našich literárních nadčlověků takového exaltovaného rytířství, ale přijde snad přece chvíle, kdy přiznají, že vedle nich drží se i ženské umění: ano, naši nadčlověkové budou si musit přece zvykat, že žena má literární a umělecký talent a stvořila již díla, která obstojí vedle nejlepšího, co napsal nebo namaloval muž. Že nejsou snad taková díla u nás známa, nebo jsou-li známa, pochopena a doceněna, nemění nic na věci a nedokazuje nic, než starou pravdu, že máme i zde opožděné tempo.

Abych uvedl jen dvoji doklad z moderního umění beletristického: *Ricardy Huchové* „Ludolf Ursleu der Jüngere“ jest dílo tak tuhé umělecké kázně, linie tak ryzí a čisté, jak jich jen zřídka dostupuje moderní umění mužské, a pí *Miriam Harry* „Dobytí Jerusalema“ přináší umění tak vášnivé a zapálené láskou tak krajně celou a smyslně opravdovou, i nemenší nenávisť vši osvětářské střízlivosti a moralistické malodušnosti, jak bylo vlastní jen velikým mužům a básníkům, okouzleným nejbolestnějšími plameny života.

A jen slovo o malířství nebo širě: o umění výtvarném. Kdo viděl kdy některé dílo *Berty Morisotové*, její světlé, bílé, graciesní, a přece bohaté a jadrné umění, které přebásňuje velkosvětskou eleganci v grácii, rozkoš a něhu srdce i oka, pochopí, proč ji cenili tak vysoko Manet a Whistler, největší malířští geniové moderní doby. Na oba měla vliv. Kouzlo Whistlerových akvarelů, marin a pláží, tak vypočtených i tak bezděčně skoro náhodných, nestírajících nic z pelu chvíle a jejího rozmaru, kouzlo rozkošnický nervosního nepokoje, kouzlo diskretní duše, dá se odvoditi od stejných sujetů, stejné techniky i stejného způsobu vidění, citění a hodnocení této velké dámy v životě i v umění. Ještě větší, vývojný přímo, byl její vliv v Maneta. Manet — jistě genius mužný,

jeden z nejmužnějších, kteří kdy sáhli na štětec — přejímá během své dráhy mnoho intimní znepokojivé psychologické vibrace, mnoho rozechvěné gracie, mnoho nervosního velkosvětského kouzla od Bertý Morisotové — a na svůj prospěch — jako ovšem zase ona získává od něho na vědění a charakterné pevnosti. Jejich jména nedají se mysliti odloučena. Nebo: jest možno viděti — otevřenou, vnímavou duši viděti, míním — některé práce *Dory Hitzové* a nepoklonit se v duchu, jsi-li poctivý a víš-li, co jest to zápas o umění, tomuto boji o velikost, tomuto napětí tak vroucímu, té inspiraci tak opravdové a upřímné, že volá na pomoc všechny dobré genie a nejen genie vzduchu a světla? Nebo spatřiti některou sochu *Claudelové* a nebýt tknut světlým, čistým, hlubokým pramenem, z něhož tryská tato kamenná melodie, tak sladká a plná ve svém zajímavém hrdelním přízvuku?

Šíře, než zde mohu, rád bych promluvil o *Elleně Keyové*: rád bych se u ní zdržel déle, než smím, protože mně znamená vývojové datum v ženském umění: umělecký čin — ryze umělecký čin a přitom čin ryze ženský. Její případ jest mně případem typického vítězství, posud tak řídkého, posud skoro vždy zmrzačeného a necelého. Ukázala, jakou *tvůřivou a tvárnou silou* ve vlastním smyslu slova může býti ženská láska, citová hloubka a něha: dovedla jí nic menšího, než domysliti a ztělesniti některé impulsy Goethovy, kulturní sny, naděje a víry Goethovy — mnohé a mnohé, mimo co dlouho a dlouho slepě chodil chladný, nesdílný mužský intelekt. Ženská láska, která tak často zvrhovala se a zvrhuje se posud v *slabost*, stává se zde silou, opravdovou silou tvořivou: proto mně znamená Keyová evoluční datum, moment získané rychlosti, která již nemůže býti ztracena. Evoluční nauka obohatila, přetvořila se podstatně v její krásné, bezpečné, věřící duši: jí promyšlena a procítěna stala se ta chladná problematická nauka *básnickou jistotou*; pojata byvši jejím srdcem, tím vírem sil a snů, změnila se od základu celým svým charakterem: vešla-li v ně jako mrtvé písmeno, vyšla z jeho temné dílny jako *básnická skutečnost, básnická pravda*. V tom jest její

čin, tvůrčí čin a ryze ženský čin, a proto — *datum*. Případ Keyové jest případ, o němž nemohou ženy dosti přemýšleti: sám poukaz a sama cesta do budoucnosti.

Eugene Carrière, jeden z největších nejen malířů, ale *duchů* všech dob, pověděl, v čem vidí úkol příštího umění; v tomto: dáti nový smysl znesvěcenému a zkarikovanému slovu *Sentimentalité*; ze sentimentality učiniti znovu velikou krásnou zákonnou *citovost*; očistiti toto slovo, přetaviti tento pojem, odkryti jeho vlastní věčné prameny, zanesené troskami odvozených a znehodnocujících významů. A přítel a žák jeho *Charles Morice* v témže smyslu vidí nejbližší obrodu umění v nutnosti stvořiti novou *Něhu*. Není pochyby, že moderní mužské umění — přes pana Otakara Theera, který by rád tuto nectnost v obvyklé velkodušnosti vindikoval výlučně pro ženské umění — žilo v poslední době a žije i dnes více než slušno z pomluvačství: z pomluvačství životních hodnot a kladů. O tom dohodnou se dnes bez zvláštních nesnází kompetentní soudcové — a dohodli se vlastně *tacito consensu*. Čím jiným jest ku příkladu celá řada nejúspěšnějších děl moderních, než malodušnými karikaturami života, inspirovanými nejžalnější a nejbědnější Musou soumraku: Podezřívavostí? Známe nejednoho t. zv. moderního autora v Čechách, jehož celé dílo dá se redukovati na tuto žalně zápornou a ubohou formuli.

Nebylo by úkolem umění ženského přinést korektiv *tomuto* umění mužskému, ne silnému, nýbrž jen (pozor na toto rozlišení!) brutálnímu, surovému, siláckému? Nebylo by úkolem umění ženského, aby v první řadě pracovalo na očistění slova a pojmu *Sentimentalité*? Na stvoření nové *Něhy*? *Něhy*, která jest duchovou silou a jednou ze sil největších, poněvadž se nedá mysliti síla bez jemnosti. Netvrdím tím a nemyslím, že jemnocit jest vlastností výhradně ženskou nebo převážně ženskou. Nikoli: jemnocit jest inspirační dob silných, *silných* geniů mužských. Právě nejsilnější a nejmužnější geniové — ať jmenuju jen Goetha, Hebbela, Flauberta, Dostojevského, Carrièra — jsou plní něhy: něha jest

neodlučitelná u nich od síly, jest jen jedním projevem jejím, jednou její stránkou. Ale kde jsou dnes opravdoví muži v umění? Jest jich zoufale málo, tak málo, jako jich nebylo posud v žádném období literárních a uměleckých dějin. Jsou siláci, kteří odkoukali pózy po velkých a nediskretně, právě silácky, brutálně je napodobují.

To není ovšem program na týden nebo na rok: to jest cíl položený daleko, daleko, snad za staletí. To znamená: dobytí očistěnou duší znova a na svůj vrub celou říši umění, zmocnit se ne forem, ale ducha a srdce umění a znova stvořiti po svém všechny jeho orgány. To znamená: ani neopakovati mužského umění, ani tvořiti cosi nového a samostatného — nýbrž odpovídajícího si s uměním mužským, doplňujícího se s ním: korelát. A to znamená nejprve: zanechat malichernický separatism dneška a jíti proti proudu, proti toku časovému k jednotlivým hodnotám celého nerozštípeného života — kde není rozporu mezi smysly a rozumem, mezi srdcem a intelektem, mezi sny a skutečností: k novému posvěcení každé i vši funkce — k posvěcení, které jest i posvěcením nejstarším.

Jde o to, překonati emancipační dnešek, jeho racionalism, utilitářství, okoralost srdce, mechanicko-vědeckou pověru.

Kdybych měl jedním nebo dvěma slovy povědět, čemu se má vyhýbat a od čeho má prchat česká žena, řekl bych: od Elišky Krásnohorské. Nemíním tím osobu toho jména — která má snad, mon dieu, svoje zásluhy, jež bráti jí ani ve snu mně nenapadá — ale *typ*: krásnohorštinu. Osvětářskou strízlivost a pověru, pověru v prázdne schema pokroku — že dnešek má vždycky pravdu proti včerejšku — žlučovitou deklamaci, hypertrofickou hlavu nad zanedbaným srdcem, moralistní násilnictví, rozumářskou rabulistiku a sofistiku. Krásnohorština není typ minulosti, nikoli, žije pod jiným jménem dnes v podstatě nezměněna: tak zvaná pokrokovost často ji, jen málo a povrchově pozměněnou, prodlužuje. Pokrok jest pojem *civilisace*, ale v umění jde o *kulturu*, řekl bych: *o boj kultury proti pokroku*: to jest vlastní sociální

inspirace umění. Divoch může míti a mívá opravdu často kulturu, kterou mu zabijí ti, kdož mu přinesou a dají civilisaci. Osvětářství často zabijí — a právě u ženy často — hlubší a temnější prameny inspirace, zdroje, z nichž žije *celá* bytost lidská: řada nejlepších duchů od Flauberta do Ruskina cítí toto nebezpečí a bojuje proti němu. Přeložte dnes do češtiny třeba román *Miriam Harry* a živly, o nichž mluvím, spiknou se proti němu a zapálí pod ním papírovou hranici, jako ji zapálila kdysi Eliška Krásnohorská v „Osvětě“ pod českým překladem „Essayí“ Elleny Keyové.

Jde o obrodu a očistu sentimentu, citu, o obnovu srdce jako *mocnosti* životní a umělecké. To jest cosi daleko nesnadnějšího, než se na první pohled zdá. Znamená to obrodu *celého* člověka, primitivního a velkého člověka, nezmenšeného a neotřelého malichernostmi malicherné doby. Znamená to uvědomělou *kulturu srdce*. Posud žena improvisovala srdcem naslepo, od případu k případu; toto stadium náhodnosti musí býti překonáno, zaměněno stadiem zákonnějším a metodičtějším. Srdce musí býti vychováno, vzděláno ve spolehlivého a věrného dělníka, v krásný a přesný osudový nástroj.

Abych to přiblížil čtenáři a znázornil určitým českým případem: Moderní naše žena musí snažiti se, aby kulturně a vědomě vykonala to, vypracovala to, na co leckdy jen svým geniálním instinktem udeřila nezapomenutelná *Božena Němcová*. Nejde o spor mezi instinktem a uvědoměním; jest planý. Člověk geniální může spoléhati na instinkt, kde člověk epigonský potřebuje podpory; k člověku geniálnímu instinkt mluví s jinou věrností a spolehlivostí; ale o to jde, aby naše chtění a umění sílilo a podporovalo instinkt, pracovalo jeho směrem a ne proti němu. Jest třeba uvědomiti si, že je-li *Božena Němcová* naší největší spisovatelkou, nejryzejší umělkyní slova, jest jí proto, poněvadž byla nejvíce ženou, ženským srdcem, pramenem něhy a síly. V tom jest tajemství jejího umění, kterému se ani dnes ještě zcela nerozumí: má naivní kvality umělecké objektivnosti, plastickou plnost, milující laskavé oko a velikou kladnou jistotu

srdce. Byla ženou ve vysoké potenci tohoto slova, byla ženské srdce až do všech jeho šilenství a pošetilostí, které ji činí jen ještě dražší básníkům a básnickým duším a jež, pravá veliká duše, zaplatila tak draho; až do všech pošetilostí, nad nimiž se pohoršilo tolik obmezeneckých počestníků ve svoji době a kterým se ani dnes ještě nerozumí (nehodí se do čítanek a čítankových šablon — a čítankou pro vyšší třídy jest posud většinou naše literární historie).

Karolina Světlá znamená ve vývoji ženského umění českého ztrátu této naivní milosti a síly. Budiž mně rozuměno: tím nepopírám okrsky, které mu byly v ní získány — ale ústřední nerv nevibruje zde tak bezpečně a čistě. Srdce její není tak hluboké, tvárné síly její jsou chudší: jest menší umělkyně, menší poetka. Literatura stává se v jejích rukou bojovným prostředkem, propagačním nástrojem na škodu toho *unum necessarium*, bez něhož neobstojí žádné umění a nejméně ženské umění: naivní objektivnost. Tendence a programy začínají někde zanáseti svým pískem umění; žena dostala v jejím díle *úlohu a hraje* ji příliš. . .

Totéž platí ve zvýšeném stupni o pracích *Boženy Vikové-Kunětické*. Jest v nich mnoho — *ismů*, mnoho polemiky, mnoho thesí, mnoho jednostrannosti a jednooké úmyslnosti, mnoho tendenčnosti až programové (která není bez vevry a temperamentu) — ale málo umění, málo něhy, málo naivní tvárné síly, málo rozhovořených pramenů duše a noci. Jest to příklad mužského umění — a ne nejlepšího mužského umění — přeneseného na *ženské* sužety, na *feministické* sužety. . . Tím nechci ani upírat, ani ubírat talentu pí Vikové-Kunětické. Nikoliv, právě naopak: snad o polovinu talentu méně bylo by více. Talent má totiž pro mne jen cenu, pokud jest látkou uměleckého charakteru, kulturního díla; pokud slouží kulturním silám a nadějím zítřka.

V mnohém jejím šťastným antipodem jest *Růžena Svobodová*. Její dílo jest diskretní, opravdové, vnitřní ženské umění veliké něhy i síly; ženské umění a ne efeminisovaná varianta některého umění mužského, opakuji s důrazem. *Tvoří* ve svoji sféře tak,

jako Božena Němcová tvořila ve sféře svojí; má tytéž kvality umělecké naivnosti a náměsíčné poctivosti, touž lyrickou něhu, totéž oko inspirované překypělou milostí chvíle. . . Rozdíly mezi nimi jsou rozdíly organismu a rozdíly sfér; rozdíly v látkách, rozdíly v kultuře. Nesrovnávám, nevedu paralel ostatně: v duchovém světě platí hodnoty kvalitami, ne kvantitou: diferenciací, nuancí. Jen tolik chci ještě říci: Růžena Svobodová nepíše časovou žurnalistiku v beletristické formě — tvoří nečasová tragická podobenství života i smrti — básně, umělecká díla.

Vím, že se tomu, co zde pravím, nikdy nevěří za života autora. Ale to nesmí vadit kritice, aby toho neříkala. Naopak: čestná kritika, opravdová kritika mluví a mluví hlasitě, kdy ostatní *ještě* mlčí nebo *již* pomlouvají. . . Jest to její právo, jedno z nejkrásnějších, které má.

A jen proti jednomu bych ještě rád protestoval.

Proti trivialitě a lži (která se vyskytuje a bude vyskytovat tak pravděpodobně, jako že na jaře prší), že jedna jest příroda a druhá kultura. Nikoli: *každá* jest *obojím* — svým způsobem a po zákonech svojí individuality.

Výstava francouzských impresionistů v Praze

Informační slovo úvodem

Touto svojí výstavou chtěli jsme českému příteli umění výtvarného podati vývojový obraz francouzské malby v devatenáctém věku. Věděli jsme ovšem, jaké obtíže, skoro nepřekonatelné, staví se v cestu realizaci takového plánu, který plně nezmohla ani veliká oficiální centenáka v Paříži roku 1900; znali jsme, jak těžko dají se získati ze soukromých galerií díla mistrů včera ještě popíraných, z nichž stali se skoro přes noc uznání klasikové, díla, jichž cena v několika letech namnoze se zestonásobnila, díla, po nichž jest dnes stoupající poptávka v Evropě i v Americe. Věděli jsme, že sníme krásný sen, který zredukuje skutečnost v rozměry daleko, daleko skromnější; předvíдали jsme, že uskutečníme z něho sotva více než několik zlomků, tříšť. Nebylo nás tajno, že budeme musit upustit od mnohých jmen a snad největších a nejdražších, od mistrů, kteří jsou skoro vesměs v pevných rukou a z nichž šťastný majetník nepůjčí do cizího dalekého města neznámému uměleckému spolku ani posledního odštěpku; netajili jsme se tím, že mnohý mistr nebude v naší výstavě zastoupen šťastně, díly nejlepšími nebo typickými; byli jsme připraveni, že budeme musit slevit a mnoho slevit se svého snu; tušili jsme mezery a ne malé mezery v díle, jehož jsme se podíjímali. . .

Ne vzdali-li jsme se přece svého snu skoro šileného, bylo to z dvojí úvahy: předně proto, že jde o výstavu významu výjimečného a nevšedního, o opravdové dílo kulturní, o klasické moderní umění, nejvyšší statek dnešního člověka, o nejkrásnější činy,

které vykonal moderní duch — o výstavu, která nemůže přejít bez hlubších stop naším veřejným životem, alespoň u lidí vnímavějších, přístupných umělecké myšlence moderní. A po druhé proto, že jsme si řekli: je-li dnes taková výstava krajně obtížna, bude snad za deset let vůbec *nemožná*, poněvadž mistři, o něž nám jde, vkotví se ještě pevněji do historie a obrazy zakliní se ještě hlouběji do galerií veřejných i soukromých. . .

Tedy: *carpe diem!*

A přes všechny překážky předkládáme dnes veřejnosti výstavu, která, nepodává-li i *celý* vývoj francouzské malby v devatenáctém věku bez mezer, napovídá a ilustruje jej alespoň znamenitě v *celkovém* charakteru a může býti myslícímu pozorovateli pro-naem, předsíní do chrámu moderní umělecké Myšlenky.

Dva geniové, kteří stáli u kolébky moderní malby XIX. století, dva velicí protagonisté v uměleckém dramatu moderním — dva protinožci, bez nichž nedá se mysliti umělecký dnešek, *Ingres a Delacroix*, nám scházejí. — Neoddávali jsme se ovšem ani chvilku ilusi, že by bylo možno něco od nich získati, a pustili jsme je z rozpočtu tím spíše, čím větší jest jejich dílo: potřebovali by samostatné výstavy, aby se ozřejmil jen poněkud jejich význam, význam vlastních patriarchů a praotců dneška.

První mistr, teprve dnes doceňovaný a chápaný, největší kreslíř všech dob, který dovedl uzavřítí do jedné linie celý svět, rozený klasik, dědic řecké duše, jest veliký Nečasový ve svojí době i dlouho potom a většinou i dnes ještě. . . Umělec nejvyšší kázně, který se zdá povrchním duším chladným a suchým, kdežto vpravdě jest jen přísný a cudný, jako jest přísná a cudná každá síla. Dlouho viděli v něm jen doktrinu a systém — doktrinu, jíž se buď vyhýbali nebo kterou pokládali za prospěšnou — nyní začíná se v něm vidět *osobnost*, osobnost vystupňovaná vlastní silou v typ. A zásluhu o to mají právě nejmodernější z moderních: Degas a Gauguin. Pochopili, že, má-li se překonat naturalism, musí se překonávat z Ingresu a Ingresem: stylem, syntesou, arabeskou vepsanou v obraz.

A druhý, Delacroix, vlastní moderní ingenium malířské, které dalo nové době dědictvím svoji jedinečnou sensibilitu malířskou, které stvořilo výrazový jazyk modernímu malířství: kresbu volumeny, komposici dramatického pathosu, pohnutou vášeň bohaté kulturní duše, do níž se hrnula Krása ze všech divadel přílivem. Dal modernímu malířství barvu a víc než barvu: světlo; na jeho obrazech po prvé svítí slunce po dlouhé době a novým svitem; přebíjí Benátčany, domýšlí Benátčany, jde za ně; stvořil nejen dramaturgiu barvy, stvořil i její tajemnější lyrickou něhu. Nádhera zatápí jeho díla — ne nádhera vnějšková, nýbrž cele z vnitra, z bohaté duše vyprýštělá. A vedle dramatického pathosu i smysl pro intimitu, pro klid a melancholii meditace; komu to nepověděl jeho Alžírský harém v Louvru? Poměr k barvě, i u největších mistrů předtím vnějškový a objektivní, stává se u něho docela intimní, subjektivně erotický. Tu jest udeřeno po prvé na tóny ryze dnešní, a udeřeno tak silně, uvědoměle, že stojíme před Delacroixem jako před vědomým otcem bolestného dneška.

První veliká historická figura, již objímá naše výstava, jest *Daumier*. Nevím, jak lépe bych vystihl jeho význam a rozdíl mezi ním a Delacroixem, než řeknu-li: Delacroix jest skrz naskrz básník, veliký, jedinečný básník, Daumier prozatér, ale prozatér rázu Balzacova, moderní obr, spoutaný Titán — praotec vši modernosti. Daumiera znali donedávna jen jako karikaturistu-kresliře nebo litografa; teprve poslední Centenála, kam opatřil Roger Marx skupinu olejů mistrových, ukázala, *objevila* Daumiera širším kruhům jako velikého malíře, jednoho z největších, jehož hodnota a význam není menší než význam Goyův a jejíž vnitřní spříznění staví v mnohém těsně vedle Michelagniola.

Řekl bych, že jest snad největším geniem grotesknosti, který se kdy narodil — a grotesknost jest jen rub pathosu; náleží k poesii jako rub k líci; největší básníci, jako Dante a Shakespeare, nedají se bez ní myslit: velikost jejich jest v tom, že ji cítí a vědomě vytvářejí. Jejich smích děsí: a smích Daumierův jest straši-

delný, potvornost jeho figur grandiosní. Jeho slovo jest velikost: pod jeho štětcem stává se bída, psota, podlost, hnus moderní čímsi velikým, klasickým, přísným; Daumier má velikost Rembrandtovu nebo Michelagniolovu, velikost ryze tvárnou; tento člověk dělal z moderního lidského bláta, co dělali Řekové ze svých mramorů.

Řekl jsem Balzac moderního malířství a opakuju to slovo: duch, který udeřil na celé rudonosné žíly, na bohatství tak ohromné, že musily se zorganizovat celé generace a školy, aby vytěžily racionelně, co on utušil a odhalil silou genia — tam naturalism, zde impresionism. Na místo apriorní krásy *charakter* — v tom jest moderní vývojový význam Daumierův. Jest praotcem impresionismu: vidí všecko v bleskovém osvětlení, podává všecko v podstatě, v synthese, v zkratce; domýšlí jiný svět z náповědi a impulsů světa tohoto. Ne impresionism v pomíjivějším významu techniky a školy, ale impresionism jako *způsob ducha a zor* na přírodu a život musí se odvozovat od něho; a v tomto širším smyslu kryje se tak skoro s celým moderním uměním. —

Předchůdcem impresionistů, kteří tvoří vlastní kádr naší výstavy, jest tragická a vysoká figura *Monticelliho*, vznešeného šílence slunečného. Z jeho tragického osudu — Monticelli žil v největší chudobě neznám v Marseilli, prodával svá díla po dvacetifranku a zemřel neznám — vypředl Mauclair nejkrásnější figuru svého „Města světla“, Brignona; dílo jeho jest zázrakem malířského instinktu, samý barevný skvost, drahokamová mozaika: Monticelli jest klenotníkem barvy. Veliká hudební duše žila v tomto opuštěném starci a stvořila si jiný zářnější svět, než jest tato ubohá temná barbarská stavba: ve svých obrazech ustrojila si féerie krásy a něhy, jakých nezřel žádný dvůr královský a park knížecí. Z hustého těsta barevného, které zhnětl a nanášel prstem na desku, stvořil svět nejduchovějších snů, svět gracie a milostné něhy srdce i oka, s nímž dá se srovnat jen svět velikého erotického snivce XVIII. století, Watteaua. —

„Technika jest osobností“, zní jeden axiom Wildův; platí-li kde plně, jest to v umění výtvarném. Musí se mu jen správně rozumět; technika není recept ani hmotný trik nebo naučená formule, technika jest hmotný ekvivalent charakteru, znakové písmo, podpis ne ruky, ale zraku nazírajícího a hutnicího všecko pod určitým jedinečným úhlem. Jsou techniky frázovitě a rozředené, malicherné a piplavé, lísavě umdlévající, zavilé a odpudivě neurasthenické — a jsou jiné: jadrné, charakterné, hutné, nervní, křepké, horké a bezprostřední jako pevný chod krásného mladého těla nebo velkodušný vzlet písma upřímného, čestného člověka. Co činí nám drahé impresionisty, není formulka plein-airová, ani formulka o rozkladu a skladu barevném, nýbrž tento vřelý rukopis, tento krásný charakter vnitřní celosti a nerozdělenosti, vášnivá nervní inspirace jejich díla: krásná poctivost a síla jejich osobnosti.

V impresionismu viděli jeho vrstevníci formulí, o niž se přeli, kterou potírali nebo hájili; a formule impresionistická není o nic méně problematická než kterákoli jiná formule umělecká. My dnes hledáme a nalézáme v impresionistech *osobnosti* — cosi, co se nedá v umění oddisputovat, co zůstane, pokud potrvá umění. Ta trocha, kterou se lišili od velikých starých mistrů, zajímá nás až na druhém místě; na místě prvním hledáme a nalézáme, co je pojí se všim velikým uměním západním. Plein-air, malba jevů světelných a atmosférických, snaha zachytiti nuanci a pultón charakterisuje jen některé a někdy je spíš obmezuje, než charakterisuje; někteří jsou silni ne svojí formulí, ale vedle ní nebo i přes ni (platí zvláště o neoimpresionistech), ale všichni jsou silní svojí poctivostí, svojí tvárnou silou a ryzostí, svojí výtvarnou kulturou a čistotou zrakovou i duchovou.

Nejvýše ze skupiny zvané impresionistická stojí *Manet*. Jest nejširší, nejbližší starým mistrům, Halsovi a Goyovi; pozdější impresionisté pojímají pravdu malířskou, není pochyby, mnohdy příliš úzce (třebas ryze), příliš analyticky; specialisují se, uzavírají se v odbory, které vytěžují soustavně: *Manet* nemá nic ještě

z této specialisace — opravdový, širý, geniální duch, který maluje z počátku temně se stejným charakterem, se stejnou silou, stejným výrazem i nervem jako na sklonu dráhy světla a plein-airově; neboť není odvislý od hmotných látkových oborů, nevssává z nich do sebe výraz, nýbrž zalévá je a přepodstatňuje je sám plností a horkostí svého vnitřního života. Má vlastnosti duchů největších: noblesu a klid při veliké síle a útočnosti, kulturu *uvědomělého* charakteru, který si vlastní všecko, čeho se svým typickým způsobem dotkne: opravdový umělecký grandseigneur, tak samozřejmý ve *svém* způsobu jako kterýkoli starý veliký mistr ve způsobu jemu vlastním.

Jiná osobnost z impresionistického kruhu, ne snad tak vysoká jako *Manet*, ale úžasně celá a výrazná, jest *Renoir*. *Renoir*, nejfrancouzštější ze svého kruhu, zachránil všecku sladkost a plnost *malby* ve vlastním smyslu slova pro novou techniku a metodu *Monetovu*: jest malíř v úzkém snad smyslu slova, ale víc malíř než jiní, plnozvučný jako žádný z jeho druhů, malíř teplý, hutný, zaplněný, malíř nejdokonalejší, nejkrásnější látky. Teplou krásně organisovaných těl dýchá z jeho obrazů: šťastná fysis zpívá tu píseň, jejíž harmoničnost zdá se býti skoro anachronismem v dnešní době zoufale a vzbouřeně ohyzdné — *zdála by se* anachronismem, nebýt plnou uměleckou pravdou. Váže impresionisty francouzské s krásnou národní minulostí, s osmnáctým stoletím francouzským, a hloub ještě do veliké minulosti: přes *Fragonarda* s nikým menším než s *Rubensem*. *Renoir* bývá nazýván malířem, který objevil moderní ženu, malířem její gracie, jejího kouzla šťastně smyslného — rád bych k tomu jen dodal, že u ženy více než kde jinde slovo „moderní“ znamená jen zvlášť intenzivní uvědomění si její pravěkosti a bezvěkosti.

Monet jest vlastním tvůrcem impresionismu jako školy a techniky. Vyšel z *Maneta* — pod vlivem jeho namaloval řadu obdivuhodných věcí figurálních — a bral od něho, ale domyslil jej také technicky, vyvodil z něho důsledky, usoustavnil jej. *Monet* domýšlí kulturu oka, vyhrocuje ji někdy již jednostranně:

obmezují se již výlučně na zbystřené oko a na energickou ruku, sledující každý jeho příkaz, každý jeho útok. Jest veliký umělecký pedagog, ozdravovatel a vychovatel oka moderního člověka: zbrojí je k úkolům, které byly cizí generacím předchozím. Postavil se první úplně na své nohy; odpoutal se od umělecké tradice jako nikdo před ním a — významný i osudný rys, nový v malířském vývoji evropském — v pochybách utíká se o pomoc již k vědě, k optice i k chemii. Intuice ustupuje přesné a zaručené metodě, vědeckému důkazu i průkaznosti: od něho vede rovnou cestu k neoimpresionismu. Veliký robustní talent, vlastní ouvrier školy, bližší naturalismu než předešli impresionisté, rozuměli se naturalismem (a jen tak má to slovo vůbec smysl) odpor k tradici, konvenci, komposici. V mladších letech dovedl zachytiti často lyrickou atmosféru, poesii krajiny jako málokdo druhý; později jde mu leckdy jen o konstatování rozdílu v osvětlení: vědecky objektivný zájem převažuje subjektivnější živly. Má serie obrazů o témž sujetě, kde chytá púltony a čtvrttóny světelné, pravdu prchavého jevu — impresionista v pojmovém, etymologickém smyslu slova.

Cézanne, ani ne před rokem zemřevší, vděčí za leccos v technice Pissarrovi, ale ne za nejpodstatnější, za uměleckou strukturu svého charakteru: zde dali mu daleko víc Courbet, Delacroix a hlavně Daumier. Jest v mnohém tichým protestem proti impresionismu, proti jeho analyse a specialisaci; dílo jeho přineslo korektiv impresionismu, kterému porozuměli nejmladší, když impresionism začal tuhnout ve formulku, a v němž našel nový rozvoj stravu pro sebe a svoje cíle. *Cézanne* jest primitiv, mileneček šľavnatých, silných kořenných barev, jež impresionism nakonec odnervoval svoji nekonečnou diferenciací; kde impresionismus zabloudil do slepé uličky, kde hnal se za zdobnějším a zdobnějším, kde chce chytat púltony a čtvrttóny, vrací se *Cézanne* k celku, k *synthese*; primitiv, jemuž jest vlastní zvláštní velikost a celost zření, které upomíná svoji konkrétní jedinečnou krásou někde až na rozkoš hmatovou. Ne šířý heroický duch,

objímající poesii a pathos doby, nýbrž vášnivý zapálený malířský *instinkt*, umělecká *intuice*, umělecké *ingenium* jest *Cézanne*; jest těžko říci, je-li veliký, ale nelze pochybovat o tom, že jest *ryzí* a poctivý, ryzí, jako musí býti vždy lidé, u nichž hledáme opory v dobách kolísavých, zrazených, rozpoltěných a zeslabených, jako jest doba dnešní. Gauguinovi znamená neselhávající, bezespornou jistotu; bez *Cézanna* nedá se myslit jednu dobu ani Van Gogh; Vuillard a Bonnard rozvádějí často jen jeho stěsnanou sílu. . .

K impresionismu bývá počítán *Degas*, ale velmi malým právem, vlastně jen náhodností vnějškového sdružení, okolností, že vystavoval s nimi. Vpravdě jest tento veliký samotář *reakcí* proti impresionismu — reakcí rozuměj v uměleckém smyslu, reakcí, jakož jest protičasový ve vlastní podstatě každý veliký tvůrčí čin, který poráží a zvrací všecky tak zvané vymoženosti časové a pokrokové. Ingres, Daumier, staří Primitivové italští, každý z nich svým způsobem, přispěli k látce jeho uměleckého charakteru; ale *forma* jest vlastním dílem jeho ducha, ducha jedinečně trpkého a silného, který dovedl svoji lásku ukrýt pod krunýř nenávisi a misanthropie — nejčudnější z cudných. . . Jeho slovo jest velikost a to znamená komposici a styl — ale ne komposici italskou, tradiční, podle geometrického receptu, nýbrž komposici ryze osobní, momentní, stavěnou ne z linií, nýbrž z prostorů A styl ne apriorní, nýbrž empirický: všecku ošklivost, bídu, křeč, grimasu moderního života vyhnanou v grandiosnost; *synthesu* ne pohybu pro pohyb, nýbrž pohybu pro charakter: pohyb, který shrnuje celý charakter, typické gesto, osudové gesto. Momenty, jen momenty života, ale vybrané: ty, v nichž se kamení. . . *Degas* není jen moderní klasik, jest víc: klasik modernosti. Staří ryli na mince hlavy božstev; stejně tak maloval *Degas* masku modernosti, ale pravidlem na materiál nejkřehčí. Člověk plný tvaru, jehož obrazy jsou přímo (nemám jiného slova) napěchovány formou. Je to svého způsobu Flaubert — ne ovšem Flaubert „Salamambo“, nýbrž Flaubert „Sentimentální výchovy“

—: jako z jeho románu vykrájel by dnešní spisovatel deset, dvacet knih, tak také v jednom obraze Degasově jest zhuštěna řada průměrných pláten.

Impresionistické hnutí není opsáno jmény několika velikánů, jež jsem výše charakterisoval: tvoří je ještě celá řada silných a poctivých talentů, malířů krásně a jemně organisovaných, třebaš menšího rozpětí křídel. Jmenuju z nich jen ty, kteří jsou zastoupeni na naší výstavě: *Jongkinda*, druha generace let třicátých, v němž ocenili až impresionisté předchůdce a připravovatele cesty; *Lebourga*, solidního malíře, který se stará více než jeho druhové o t. zv. malířskou krásu v starším smyslu slova; dále zvláště rozkošného *Sisleye*, vlastního krajinářského lyrika školy, básníka krajinné nálady, a krásně znepokojeného, poctivého umělce *Pissarra*, který poučil ve svém dlouhém rozvoji jednu chvíli Cézanna a podepřel druhou chvíli novoimpresionism tím, že přijal v rozhodný moment pointilistickou techniku. A pak podtrhl bych rád ještě dvě ženská jména, z nichž první jest mně zvláště drahé: *Bertu Morisotovou* a Američanku *Mary Cassallovou*. Berta Morisotová byla víc než žákyní Manetovou, byla jeho druhem a přítelem, jenž měl vliv i v jeho tvorbu: umění Manetovo stykem s touto velikou dámou a básnířkou velkosvětského kouzla nabývá charmu, stává se pružnější i graciosnější; její světlé ženské postavy vyvolávají ve mně vždy svojí křehkou něhou vzpomínku na Goncourtovu „Chérie“.

Z druhé, mladší generace impresionistické, která nezanedbává kompozice a chce spojití útočnou sílu temperamentu s intimnějšími duševními kvalitami, stůj zde jeden za všechny, *Maufra*, malíř jadrného zdraví. —

Neoimpresionismem vniká do umění po prvé vědecká metoda; umělci poučují se o procesu vidění u fyziků a chemiků, u Chevreulla a Helmholtze. Jde o novou techniku, kterou zastancové její odvozují od největších moderních malířů, Constabla a Delacroixe, tvrdíce, že jen logicky a důsledně domýšlejí, co jest zde již in nuce. Technika neoimpresionistická žádá, aby barvy byly na-

nášeny v malých dílcích, bodech, kupkách a aby malíř používal nemísených čistých barev spektrálních po zákonu o komplementárnosti. Jak patrné, jde o dosažení největší možné svítivosti a čistoty barevné, o pohyb, lehkost, tok, o odhmotnění obrazu. Otázka, pokud theorie techniky neoimpresionistické jest správná nebo nic, jest s uměleckého hlediska vedlejší. Umělecká kritika musí se tázat jen jedno: pokud jest takováto technika *vnitřní nutností* tomu kterému talentu, pokud jest výrazem jeho charakteru a pokud dovede jej projevit v typické umělecké dílo, podávající beze zlomků, co chtěl a po čem toužil.

Tvůrcem nové impresionistické theorie, i umělcem, který jí první užil na svoje díla, jest předčasně zemřelý *Seurat*, umělec jistě znamenité síly tvárné, nesený vášnivou touhou po novém umění monumentálním, hnaný celým rázem svého talentu k velkému plošnému umění dekoračnímu. Celý život jeho byl houževnatý boj o veliké umění; ve chvíli, kdy se mu velmi těsně přiblížil, zemřel, nepodav posledního nevývratného důkazu o nové kompozici, kterou by s sebou nutně přinášela neoimpresionistická theorie, bylo-li by jí racionelně pracováno.

Velmistrem školy neoimpresionistické a obhájcem její theorie činem i slovem jest dnes *Signac*, bez odporu veliký malířský talent. Úžasné jemné oko předurčilo Signacovi již samo sebou, že se obmezuje na menší plochu, na obraz nástěnný, který řeší s neobyčejnou distinkcí. V nejlepších pracích jest Signac znamenitým zduchovnitelem krajiny; jeho obrazy jsou díla velikého malířského purismu; nadechnutá oblaka světelných atomů nesou se plátnem a připomínají svět čistší a jemnější, vzdušnější, svítivější a lehčí, než jest svět, v němž obyčejně žijeme; tyto obrazy vibrují jako světelná tichá hudba z vyšší jakési podnebeské sféry. Úzkostlivě čistotné jest toto umění, čistší než vzduch, který pravidelně dýšeme.

Do skupiny neoimpresionistické řadí se z malířů naší výstavy ještě *Cross* a *Luce*, velmi zajímaví krajináři, a Belg *Theo Van Rysselberghe*, jehož dekorace prochvívá bohatý rytmus. —

Veliké umění monumentální, umění plošné a dekorační jako poslední cíl vši malířské snahy tanulo také před zrakiem dvou velikých nešťastných přátel, *Vincenta Van Gogh* a *Paula Gauguina*, jako osobnosti i síly umělecké nejvýznačnějších z poslední fáze francouzské malby. Život obou byl dramaticky pohnutý román, vyplněný cele vášnivou, šíravou láskou k nejvyššímu v umění. Současně se Seuratem útočil Gauguin na jeho cíl, na stvoření nového dekoračního stylu, nové monumentální malby, ale cestou opačnou cestě Seuratově. Dlouhá jest jeho vývojová dráha; vyšel od Pissarra a Moneta, byl na počátku modernistou, aby skončil jako krajní syntetik a zdánlivě barbarský exotik, jako veliký dekorátor, jehož i nejmenší plátna jsou prochvěna jedinečnou slavnostností a klenou se jako krásně sroubené klenby z barvy a linie — plošné umění promluvilo tu poslední své slovo. Cesta k tomuto cíli vedla přes Degase a Ingresu, přes liniiovou arabesku. V poslední tahitské době — žel tuším nezastoupené na naší výstavě — obětuje ploše všechnu interesantnost: nestará se o světelné efekty a hru valérů, pomíjí všecko, co by mu mohlo roztržít konečný dojem šťastného hlubokého klidu; nedrobí se, koncentruje se. Působí velikou nelomenou silou plochy, naplněné hutně a jadrně krásnou čistou barvou — veliký šťastný primitiv. A výsledek: veliké, šťastné, uklidňující umění, zralá krása, lahodná pastva a spočinutí uštvanému modernímu zraku.

Van Gogh je prostě Neklasifikovatelný: náplň šílených, bolestných dravých plamenů malířských, jež chtěly obejmout a prosvítit celý svět a sežehly tělesnou schránku člověka, jenž ji nesl; Meier-Graefe, který mu věnoval nejkrásnější kapitolu svojí *Entwicklungsgeschichte*, praví kdesi dobře, že by se neměl vůbec vykládat a opisovat uměleckými pojmy. *Van Gogh* podává opravdu někdy méně a častěji více než umění. Co maluje, nejsou obrazy určené k výzdobě našich bědných nebo zmeliorovaných bytů — jsou to činy nebo zločiny, bouřky krásných, silných smyslů, tragický osud jeho velikodušné povahy. Jeho malby,

zdálo se mně vždy, jako by byly zryty a ožehnuty bleskem; zdálo se mně vždy, že se z nich kouří — takovým sehnaným, nervovým napětím, takovou mlunnou atmosférou energie jsou napojeny. Ano, to maloval člověk, který neuměl opatrnicky na sobě spořit, který nedovedl se nevydat při každé příležitosti celý do vlákna posledního kořene. *Van Gogh* jest malířské ingenium tak výlučné jako *Monticelli*, jehož tak šíleně miloval; jako *Monticelli* maluje i *Van Gogh* divokou cikánskou hudbu, jest současně barbarský i rafinovaný, s místy chvilkové nesmírné milostné něhy — ne slabé, ale silné, která dojíká proto dvojnásob. Ale *Monticelli* jest vedle něho i měkčí, i užší, i ležérnější; *Monticelli* člověk lyrický, *Van Gogh* člověk tragický; tam člověk jižní rasy, zde Severan, tam italský rozkošník, zde duch v podstatě náboženský, jemuž jest umění výrazem poslední naděje i posledního zoufalství, mostem, jímž se spojuje s *druhým břehem*, *cosi*, čím se modlí i rouhá současně. Největší titáni malířství v něm ožívají a se prodlužují: *Daumier*, *Delacroix*, *Millet*. Jako *Millet* jest ve svých figurálních kusech veliký, vážný epik, přísnější ještě než veliký malíř francouzského sedláka; více než on akcentuje *Van Gogh* strukturu, vystupňovává ji až v monumentální... ohyzdnost, řekne měšťácký estetik, charakternost, řekneme my.

Na výstavě naši zastoupen jest také velmi zajímavý přítel *Van Goghův* i *Gauguinův*, člen družiny *Pont-Avenské*, *Bernard*, který později dal se jinou cestou. —

Z posledních tendencí a snah, pokud se již vykristalisovaly v pevnější umělecký útvar a přinesly celá a rozhodná díla umělecká, uvádívá se obyčejně *intimism*. Rozumí se tím umělecký směr, který přináší buď reakci proti impresionismu nebo korekturu jeho. Impresionisté obmezovali se výlučně na zostřené oko, pokud vidí a co vidí z pozorovaného objektu — zavrhovali vzpomínku, cit, fantasiu a jiné subjektivní složky tvůrčí práce. Malovali prima před přírodou, vážali se jí někdy až do jednostrannosti. Mladší generace pochopila i stinné stránky tohoto

asketismu, který potlačuje mnohé náladové a psychické kouzlo, jež nedovede plně nahradit zraková výlučnost a bezprostřednost. Po otevřené přírodě zalité plným horkým sluncem, kterou milovali a malovali skoro výlučně pozdější impresionisté, přišli mladší malíři na chuť zase šeru, kouzlu uzavřených interiérů, umělému osvětlení, kulturnímu a velkoměstskému parfumu; pochopili, že citová nebo literární narážka a připomínka nemusí zeslabovat malířskou a zrakovou hodnotu obrazu, že může ji naopak obohacovat a stupňovat duchovějšími jemnějšími asociacemi. Jiní reagují proti analytičnosti impresionismu, hledajíce ze zrakové empirie cestu k stylové monumentalitě a dekorační síle. Obojí shodují se v tom, že výsledky impresionismu přehodnocují, že z nich chtějí raziti nové mince a užití jich k novým cílům. Domýšlejí většinou impulsy velikých mistrů: Daumier, Cézanne, Delacroix, Manet stojí stále jako osudové hvězdy nad současným malířstvím francouzským; bohatství jejich podnětů živi a bude živiti ještě generace, a zásluhou mnohého rozkošného mladého malíře jest, že dovede s vkusem a porozuměním, s moudrou hospodárností spravovati vybranou část tohoto nesmírného dědictví. . .

Do skupiny intimistické počítají se obyčejně tři přátelé, *Vuillard*, *Bonnard* a *Roussel*. Jsou to vesměs malíři úžasně jemných a kultivovaných smyslů, plní ducha, verry i vkusu. *Vuillard*, delikátní malíř interiérů, bude asi na první pohled nejbližší uměleckému milovníkovi; má mnoho náladového kouzla, mnoho přítlumeného bohatství v hlase, aby se nezamluvil naráz do přízně jemného ducha. *Bonnard* jest odlehlejší, brutálnější často, ale i vervnější a vůbec silnější; rys velikosti prodírá se odevšad; v poslední době žene se za stylem s vervou sobě vlastní, aniž se proto vzdává dobrodiní i rozkoše nálady a empirie. *Roussel* jest z nich, zdá se, duše nejhudebnější, básník kouzelných tichých snů, o něž se člověk bojí, aby je nesmetl první náraz větru: zdrobnělý Řek s docela moderní citovostí.

Ke skupině této nemá daleko ani *Pierre Laprade*, snad nej-

mladší z našich vystavovatelů, odvážný i delikátní kolorista, malíř přirozené elegance, ne získané elegance krejčovské a odkoukaného chucu, nýbrž opravdový dandy duší a srdcem: zavírá rád do svých maleb cosi jako ironickou kritiku romantismu, vůni starých zapadlých kultur i lásek.

Impresionism: jeho rozvoj, resultáty i dědicové

Historický exkurs a kritické glossy k jeho pražské výstavě

1

Označení „impresionism“ vynořilo se po prvé v novinovém a referentském světě r. 1874 a přešlo asi po dvaceti letech do knih výtvarné historie se smyslem poněkud pozměněným; na počátku nebylo než přezdívkou a posměškem, po dvaceti letech zní již jako terminus technicus. Mezi těmito dvaceti lety probijí se boj impresionismu, boj o nové pojmání a hodnocení malířských úkolů. Třebas v tom, jak vzniklo a hlavně jak se ujalo toto jméno, jest dost náhody, není v tom přece jen a jen náhoda. Není předně náhodné, že podnět k tomuto jménu dal obraz *Clauda Moneta* na výstavě čtyř přátel-revolucionářů: jeho, Renoira, Sisleye, Pissarra na Boulevardu des Capucines roku 1874. Léta hýbala se již mladá generace, léta vystavovala, ovšem jen v soukromých občasných výstavách souborných, obrazy přijímané posměšky, odporem, nenávisť, výkřiky hnusu a opovržení — podle temperamentů a zájmů diváctva i novinářských recesentů. Ale nebylo pro ni vhodného jména, které by přibilo jejich, jak se domnívali tehdy, neslušnou pózu, za každou cenu originální, za každou cenu odlišnou a odstředivou. Až tu přišel vhod název obrazu Monetova: *imprese, dojmy, nálady* — ano, to říkalo již více o jejich snahách a poskytovalo i vhodný prostředek, jak je zesměšňovat. Jak tomu již v takových vážných dějinných momentech bývá, byl to podivnou ironií osudu bulvární šprýmař, který pokřtil nový směr názvem, jenž se ujal. Chtěl tím říci asi tolik: aha, pány, kteří malují nálady, *náladové pány*, podle toho, co jim napadne; seriosní malba to ovšem není: kontrolovat jich

ovšem nemůžeme; čertovská věc jest to s náladou: jeden má takovou, jiný jinakou, ale celkem: jest to jen jeho věci — umění a nám není nic po tom! Klidte se z umění, páni *náladkáři*; umění jest cosi příliš vážného a opravdového, než aby v něm byla místa pro pány *náladkáře!* . . .

Není náhodné, že podnětem tohoto šprýmařského křtu byl právě Monet: Monet jest opravdu ne největší z malířů etiketovaných takto, ale představuje v *typické* ryzosti a určitosti to, po čem se snažili: má nejméně osobního a nejvíce *programového* a *směrového*, nebo jinak: osobnost jeho zapadá nejuplněji v program a dá se jím skoro cele vyložit a opsat. V ostatních žije mnoho odkazů minulé heroické, romantické doby malířské; Monet první kotví v přítomnosti skoro cele a beze zlomků. Ostatní jsou osobnosti příliš širé, které se přenášejí v mnohém přes distinkce směrové; ostatní míší do svého umění více méně silný živel ne-li subjektivní, alespoň osobnostní; Monet první tone úplně v objektu, zaujatý a opanovaný jen jím, citlivý ke každému jeho záchvěvu; Monet první chytá *odstín, nuanci, půltón a čtvrttón osvětlení, prchavý a nejprchavější okamžik* a dá se opsati mnohde celý touto snahou. (Platí to doslova jen o Monetovi pozdějším, o Monetovi cyklu katedrály rouenské nebo londýnské Waterloo-bridge; v počátcích svých jest Monet často až lyrický — ale cítíte, tato lyričnost jest extemporem, zapomenutím se, které překonává umělec, čím více se ukážíje). Monet, kde jest nejuplnější, jest *malířem slunečných hodin*; jeho cílem jest podati ku příkladu vnitřek lesa tak, abyste řekli: *ano, tak to vypadá v lese v červenci o čtvrté odpoledne*. Na jeho obrazech nejen že vidíte vždy, odkud svítí slunce („vím“, řekla tuším Berta Morisotová, „při obrazech Monetových vždycky, jak držet slunečník“), ale víc: můžete uhodnout i, znáte-li zeměpás a klima krajiny, kterou podává Monet, kolik jest asi hodin. Na tomto příkladě, který jsem trochu paradoxně přiostril, jest patrné však již nebezpečí i mez impresionismu; jest to jako s naturalismem nebo s realismem v literatuře: *zájem poznávací, naukový,*

vědění zabijí nakonec zájem umělecký. Umělecké poznání liší se *toto genere* od poznání vědeckého; poznání umělecké omezuje se na poznání duše tvořivé, které se vymyká všem vědeckým metodám, všem „kladkám a pákám“. Konec konců jest umělecké dílo ztělesněné drama umělcovy duše; čím více z ní vyjímá a předpodstatňuje, tím jest větší; čím širší rozlohy duševní dýchají za uměleckým dílem, tím výše stojí na žebříku hodnot. Nejnižší jest dílo, které jest jen zdařilým dokladem té nebo oné techniky — neboť technika není nic než inteligentní organisace hmoty; nejvyšší dílo, které svou celou zákonnou formou napovídá jen a nedostatečně opisuje a symbolisuje duchové drama tvůrcovo. Dílo Monetovo ovšem jest nekonečně více než paradigmatickým nebo vzorem impresionistické techniky; ale přece nedostupuje vrcholu uměleckých hodnot, neboť méně než ku př. dílo Manetovo, Renoirovo nebo Cézannovo jest ztělesněním celé duše tvůrcovy, symbolickým výrazem jeho poslední touhy a naděje.

Dílo Monetovo proto, že jest méně osobní než díla jiných mistrů tohoto směru, podává impresionism jako formuli: čin Monetův jest v tom, že první *usoustavnil* geniální intuici i metodu Manetovu a přenesl ji na pole, kde byly podmínky pro její vítězství tak připravené jako nikde, kde musila zvítězit tak plně a všestranně jako nikde: na *krajinomalbu*. Zde setkal se impresionism s plein-aiem, s malbou atmosféry a světla, a odtud lesk a skvělá síla jeho vítězství. Ale zároveň i pochyba, je-li toto vítězství *podstatně a výlučně* uměleckého rázu, pochyba, která zvedá se mimoděk v hlavě každého myslivějšího estetika. Není *světlá malba*, s níž se impresionism ztotožňuje, konec konců módou (byť módou nejduchovější a podmíněnou hlubšími činiteli a nutnostmi doby), která zítra ustoupí třeba zase *malbě tmavé*? A jest důvod, aby se impresionism ztotožňoval bez dalšího a prostě se světlo malbou, s plein-aiem? Není umělečtější, tvárnější a širším principem než studium vzduchových a světelných jevů v otevřené krajině, na něž se posud skoro vý-

lučně omezoval? Dnešek odpovídá již na tyto otázky díly umělců nejmladších. Řada duchů, kteří se obyčejně pokládají za secesionisty nebo odpadlíky z pravověrné církve impresionistické, transponuje vlastní tvůrčí impresionistický princip do sfér, které impresionismu unikaly: tak Carrière, tak Degas, tak Gauguin — každý k jinému cíli vytěžuje impresionistický princip. Sám cíl impresionismu stává se těmto duchům východiskem k cílům jiným, vzdálenějším: podmínkou další synthesy.

Francouzský impresionism plein-airový dovršuje jen dlouhý, několik věků objímající rozvoj: rozvoj, který směřoval k tomu, učiniti ze *světla* stylotvorný živel obrazu, komponovati obraz jednotou atmosférickou, světelnou a vzduchovou, a ne jednotou lineární.

Celé skoro *italské* malířství až do osmnáctého věku jest *lineární*: vytváří prostor na ploše linií, čarou, komponuje obraz čarově, nalézá v čáře, v linii jednotící princip stylotvorný. Tvůrcem lineární komposice obrazové jest *Masaccio* na počátku patnáctého věku, autor některých fresek v kapli Brancacciů ve Florencii. V této kapli na freskách Masacciových učilo se celé *cinquecento*, které dovršuje lineární systém; fresky Masacciovy kopíroval Raffael, před freskami Masacciovými rozdrtil *Michelangelo* nos Torregiani. Soustavu lineární komposice zdokonalují předtím, každý svým způsobem, *Fra Bartolommeo* i *Andrea del Sarto*. A na soustavě lineární stojí i většina pozdější malby italské, epigonů a eklektiků sedmnáctého i osmnáctého století: škola římská ovládá italské malířství až do osmnáctého věku, až po Guardiho a Canaletta. Tuto římskou školu zanese renesance i do Francie a všecka oficiální malba francouzská, celá Akademie stojí pod jejím vlivem; a ještě v devatenáctém století geniálním způsobem ji vzkřísí k životu jedinečný kreslíř *Ingres*. Pod vlivem této soustavy stojí i všecka skoro kritika francouzská v šedesátých a sedmdesátých letech, a odtud vysvětluje se nedorozumění a nepochopení, jaké stihá impresionisty, hlásící se tehdy o slovo. Neboť impresionisté vyvršují princip světelný, princip

právě protichůdný principu lineárnímu, a kdo by jim chtěl tehdy porozumět, byl by musil alespoň zhruba znát malířství španělské, byť jen ve vrcholných jeho zjevech, v první řadě ve *Velazquezovi*, v druhé řadě v *Grecovi Theotokopolim* a v *Goyovi*.

Neboť vlastním zakladatelem principu impresionistického, principu světelného, jest veliký Španěl Velazquez. Rozvoj malířský, který dovedl tento princip až ke konečnému rozřešení u Velazqueze, jest ovšem dlouhý i klikatý. První mistr, který ze světla učinil jednotící stylotvorný element, který světlem a ne jen výlučně linií komponoval obraz, byl *Leonardo da Vinci*. Ovšem nesmíte při tom myslit na *skutečné* denní světlo, jak zalévá jako moře jednotně a proudně naši krajinu i naše přibytky; světlo Leonarda da Vinci jest světlo *umělé*, světlo, které vychází z ústředních figur obrazových a obráží se v zeslabených stupních na figurách méně důležitých a na věcech i předmětech. Je to světlo neskutečné, nepodrobené zákonům fyziky. Na obrazech některých italských mistrů, kteří jdou touto vývojovou linií, bývá pravidlem *dvou* osvětlení. Vezměte ku příkladu *Narození Kristovo*. Hraje se obyčejně v polozbořené chatě nebo v zřícenině s přístřeškem laťovým, do níž z pozadí hledí krajina. Tato krajina má zvláštní svoje *přirozené* osvětlení a scéna narození také zvláštní svoje osvětlení *umělé*. Všecko světlo vychází tu z božského dítěte a z bohorodice a vylévá se z nich na ostatní osoby; proti vši možnosti fyzické jsou osoby vzdálenější více osvětleny než osoby divákovi bližší. Princip tohoto umělého osvětlení dovršují dva z největších geniů malířských, kteří kdy žili: *Rembrandt* a *Turner*. V Rembrandtovi nenaleznete, přesně mluveno, ani barev ani linií, nýbrž jen modality světla a stínu, efekty osvětlení, pohádkové féerie, které spřádá světlo a stín. A v podstatě stejně jest tomu ještě u *Turnera*: i u něho jest osvětlení divadelní; romantické světlo (ne světlo skutečného všedního dne) hraje kouzelnou hru, krajina jest jevištěm dramatu čiře mythického, kytky stromů po stranách nebo oblaka jsou jen sufitami, které

podtrhují jednotlivé jeho peripetie, repoussoiry, které pomáhají světlu k platnosti.

Ale vedle tohoto umělého osvětlení hlásí se záhy v historii malby princip osvětlení přirozeného, pravdivého denního světla podnebeského, jak proudí jednotně ať místností uzavřenou, ať otevřenou krajinou. Ovšem nesměle z počátku. Jest to *vlámské* malířství, v němž tento styl zvolna se vytváří. *Pieter Bruegel starší*, t. zv. *Selský Bruegel*, rozkošný a vzácný mistr ze XVI. stol. (vídeňská galerie má od něho čtrnáct většinou znamenitých originálů), namaloval řadu genrových nebo fantastických a biblických obrazů: ve Vídni mají mimo jiné *Spor masopustu s postem!* *Hry dětí nejružnějšího způsobu*, *Selskou svatbu*, *Posvícení*, *Stavbu věže babylonské*, *Bitvu Filištínů a Židů*, *Golgatu*, *Obrácení Šavlovo*. Ale důraz neleží na figurkách a na novele, kterou sehrávají, nýbrž na krajině, na jednotné vzduchové atmosféře, pod jejíž celkovou náladu jsou figury víc a více podřadovány. Vrcholu v tom směru dostupuje starý Bruegel ve třech krajinách z poslední doby svého života, z posledního *roku* svého života, které má vídeňská galerie: v „*Jaře*“, v „*Podzimu*“ a v „*Zimě*“. („*Léto*“ mají v Paříži.) Detail mizí, všecko podřizuje se jednotnému malířskému pojetí; všecka snaha malířova soustřeďuje se na celek; jde zde již o velikou celkovou náladu přírodní. Tak preluduje starý Bruegel malířskému modernismu.

Dalším stadiem v tomto rozvojovém toku jest *Rubens*, hlavně ve svých plavých a šfavnatých krajinách, tak bohatých vegetativnou krásou, kypivou a kyprou, jakoby politých pěnou vytrysklou z bohatého poháru životního vína. Není to ještě princip jednotné vzduchové imprese; vzduch jest tu ještě jen proto, aby nesl a uplatňoval bohatství barevných reflexů — ale k vlastnímu světelnému stylu nezbyvá odtud než krok, ovšem krok, který mohl učinit jen genius, krok, který znamená směr a čin, geniální intuici podepřenou intelektem metodicky důsledným. Krok ten učinil *Velazquez*, do dneška největší impresionista, dovršitel kultury ryze zrakové, metody ryze malířské. Jsou výtvarní

historikové, kteří pokládají *Rubensovo* živé slovo za přímý podnět činu Velazquezova: v zimě a na jaře 1628/29 stýkal se Rubens s Velazquezem v Madridě a z roku 1629 jsou první impresionistické obrazy Velazquezovy, opravdové a doslovné krajinné plainairy, dva pohledy z Villy Medici v Římě. Ať tak, ať onak (není vyloučeno ani, že Velazquez dobral se logicky z prvních svých obrazů tohoto geniálního objevu — neboť tím jest v plném smyslu slova jeho čin), Velazquez první učinil ve svých dílech ze světla stylový princip; má první světelnou a vzduchovou jednotu ve svých charakteristických dílech; stylisuje první obraz ne linií, ale světlem: staví, komponuje jej světlem; pravdivé atmosférické osvětlení, světlo a vzduch podnebeský, učinil on první principem uměleckého stylu; jeho obrazy po prvé stejnoměrně prochvívá vzduch a světlo. Stylisoval první skutečnost — vnutil ji uměleckou koncentrací, uměleckým výběrem v rám obrazový. Jest stylový syntetik na podkladě atmosférické celosti a jednotnosti. Medium, které váže jeho obraz, jest daleko subtilnější než u starých Italů: ne linie, ale atmosféra. Jeho *Las Meninas* (Dvorní dámy) jsou první obraz, který cele a zplna překonává italský geometrický princip kompoziční. Sestavení figur tvořících tento obraz jest docela nesymetrické: nesvedete je v žádný geometrický recept, jak je podávaly a jak jim učily jednotlivé školy a jednotlivé doby italské malby. Neváže je symetrie geometrická, nýbrž cosi subtilnějšího, nehmotného skoro: vzduchová a světelná atmosféra. Kompozice jejich, zdánlivě libovolná, jest vpravdě zvažena na vážkách daleko jemnějších, než jaké znají staří Italové. U Velazqueza není dílo snůškou studií, konaných na různých místech a za různých dob, které se pak jak tak sešijí v atelierový obraz — u Velazqueza jest obraz jednotnou impresí, optickou jednotou, promítnutím zorného pole a jeho obsahu na plátno. Ovšem promítnutí to není aktem mechanickým, nýbrž organickým tvůrčím činem: jen metoda tohoto činu jest jiná a jemnější i důslednější než u Italů. Velazquezův objev leží však nezužit skoro po celá staletí. *Goya* jediný svým způsobem (a ne

všude) z něho těží. V devatenáctém věku z jiných historických podmínek a předpokladů dobere se k němu veliký anglický krajinář *Constable*, jehož vliv v moderní francouzskou malbu doceňuje teprve doba nejnovější. Ve Francii mistr ovládající svoji jedinečnou osobností celé devatenácté století, *Delacroix*, zná tento princip a pracuje jím, ale podružně: není mu výlučným cílem, jen prostředkem k pohnutému pathosu, k epickému nebo k dramatickému gestu, k bouřkám vzruchů a dojmů, které přesahují často specifické krásno malířské a vnikají, směli conquistadorové, do oblastí básnických. Francouzům dědictví španělské zprostředkuje, ovšem rozmnožené o své vlastní umělecké činy a přízpůsobené svému geniovi i geniovi francouzské národní duše, dlouho nedoceňovaný *Gustav Courbet*. Kromě této dvojí filiace — anglické a španělské — která pracuje k těmto cíli, ke vzniku francouzského impresionismu, jest silná tradice domácí, francouzská, která také přirozeně sem ústí: Francouzové mají rozkošnou domácí světlou malbu v některých mistrech osmnáctého věku, v nádherném erotickém melancholikovi *Watteauovi*, v rozkošném graciosním *Fragonardovi*, v rozpustilém *Lancretovi* a hlavně v *Chardinovi*, ryzím a velikém malíři, plném jemnosti a pelu, daleko větším než oba poslední.

2

„Mánesova“ výstava pod Kinskou nejde ovšem tak daleko proti toku časů a nesáhá tak hluboko k pramenům impresionismu. Spokojuje se tím, že předvádí dva nejbližší předchůdce impresionismu: *Daumiera* a *Monticelliho*. O prvním lze užití tohoto termínu v plném smysle slova, u druhého z nich jen cum grano salis. Daumier jest vpravdě impresionista, impresionista v etymologickém řekl bych smyslu: chytit zjev v celém charakteristickém ovzduší, rychle, bleskově, v celkové *zkratce*, to dovede jako nikdo druhý z jeho vrstevníků, v tom jest jeho jedinečná síla. *Píše* spíše svým štětcem, než maluje: píše znakovým, zkratko-

vým, typisujícím písmem. Kde jiní hledají a nalézají charakteristiku v detailech a skládají charakter z řady jednotlivých znaků, Daumier zavře ji v celkový postoj, v rytmus těla, v grimasu bytosti. Můžete to ověřit i na těch několika drobtích, které zabloudily z něho do naší výstavy: jde mu vždycky o velikou celkovou charakteristiku v obrysu, o typické gesto, jímž šklebí se celé tělo. V tom jest velikost a mysteriosnost jeho charakteristiky, která *děsí*, jako děsí některé pitvorné figury Shakespearovy nebo Balzacovy. Ve způsobu, jakým deformuje svět objektivný ke svým účelům, bývá někdy cosi až ornamentálně zákonného. (Vzpomínám jeho některých variant na thema *Don Quijote a Sancho Pansa* nebo *Vyhnanců*). Ano, to jest svět nezabílený, cítíte před takovými obrazy, svět, jak by si jej vytvořila z vnitra myšlenka, kdyby nebylo tíhy hmoty a nepoddajnosti látkové; a cítíte, že úkolem umění jest napomoci přírodě, aby mohla projevit své úmysly a záměry. Takovým umělcem, i naturalističtějším než příroda, i úmyslnějším než příroda, byl Daumier.

Není většího přechodu, než od něho k *Monticellimu*. Tam misanthrop, zde lyrik; tam básník zločinů a šílenství, tuposti, podlosti a potvornosti lidské, zde strůjce her a kouzel obraznosti i srdce, melancholický snivec erotických snů, labužník krásné barevné hmoty, milenec šfavnaté a svitivé malířské látky, trochu dobrodruh, trochu fantasta, modloslužebník krásné hmoty. Jeho obrazy jsou kytice rozkošného koření — koření, kterým si kořenil nudu všedního dne, tíhu banálního života. Nemá určitě malířské metody a bude-li posuzován jako malíř, může často buditi dojmy smíšené: není rozhodně malíř čistý, ani čistotný; nemá metody, má jen záblesky intuice a ingenia. Ale čím jest vždycky: člověkem veliké distinkce, smyslu, vkusu i fantasie; milovníkem barevné kytice velmi smělé i velmi něžné zároveň — kýmsi, kdo předjal nejlepší, co nám dali o dvacet nebo třicet let později Skotové. (Zastoupen jest na výstavě velmi šťastně.)

A stojíme již před vlastním mistrem impresionismu, před *Manetem*. Výstava podává z něho sotva mnohem víc než tišky,

odštěpky, které odletěly od vlastního jeho díla; a přece i ony jsou dost charakteristické, mluví výmluvným jazykem tomu, kdo dovede slyšet; jsou *intimními* pohledy v jeho duchovou dílnu, horkými, rychle nahozenými, neretušovanými autografy. Zvláště hnědý dámský portrét nebo vlastně studie k portrétu, lehce goyovskými naznívajícím, jest kouzelné manetovské deminutivum, které napovídá vnímavé mysli Maneta normálního a nezdobnělého. Zde dá se sledovat Manetův princip ryze malířský, který se zhostil každé konvence kreslířské i sochařské: žádná linie, žádná modelace, jen barevné skvrny různě tónované a seskupené s úžasnou bezpečností a ekonomikou: a výsledek — život sám, jeho horká bezprostřednost a samozřejmá jistota! Manet byl dosud ceněn jen jako učitel nové, impresionistické metody, jako malíř, který podal první dokonalé ukázky a vzory nové techniky — ale výhled na dílo jeho s tohoto hlediska není pro něho výhodný, neboť Manet jest opravdová a veliká *osobnost* umělecká, která vždycky ztrácí, *musí* ztráceti, staví-li se kdo na stanovisko pedagogické. Techniku impresionistickou dokonaleji ustavil rozhodně Monet než Manet. Teprve novější doba osvobozuje se před Manetem ode všech zřetelů utilitaristických a pedagogických (byť vyššího stylu), a hledá a cení v jeho díle ne (jak se říká málo vhodně) průkopníka nových směrů, nýbrž osobnost, geniální umělkou osobnost, a v ní nalézá vyšší jednotu, která váže celé jeho dílo — i starší, v kterém dlouho převládá tmavá malba a jež působí na zběžného pozorovatele často „staromistrovsky“, i novější, světlé a plein-airové. Tato osobnost byla v nejvyšším slova smysle veliká organisující síla malířská, která zmocňovala se každého impulsu výtvarného, aby jej domyslně přenesla do sféry zákonné čistoty a logické krásy. Málokdy v moderním umění pokryly se tak čistě temperament i logika, intelekt i síla.

Monet, ačkoliv jest jen o osm let mladší *Maneta*, znamená již *druhou* impresionistickou generaci, tu, která spíše vytěžuje a kolonizuje, než dobývá. Jest nejobjektivnější ze všech impresionistů, vyhovuje nejvíc Leonardově definici malby jako zreadla,

keré citlivě a věrně odráží vnější svět. Nepřibližuje se krajině po milenecku roztouženě jako Corot, nýbrž křepce, útočně, se zájmem, který nemívá v poslední době daleko k zájmu zvidavosti experimentátorské. V mladších letech nebýval ovšem takový; v mladších letech pojímal krajinu lyricky a náladově, interpretoval ji subjektivněji. Výstava podává charakteristický doklad tohoto prvotnějšího stadia Monetova, jemuž neváhám často dáti přednost před stadiem posledním: kouzelné „Ranní slunce“, dílo neobyčejné u Moneta vřelosti citové, náladově zvláště, teplé a zjihlé. Výstava rekapituluje zhruba dosti šťastně rozvoj Monetův, řadíc na časnější díla ze sedmdesátých a osmdesátých let díla let posledních, motiv z londýnského dýmu, mlhy, kouře a chladné vody. Starší době, opakuju, dávám přednost; jí náleží i „Sníh v Argenteuilu“, obraz neobyčejných kvalit, v němž objekt i subjekt drží si vzácnou rovnováhu.

Daleko teplejší, zalidněné všemi dobrými a sladkými pudy životními, třebaš ne tak bezpečné a vyrovnané, jest umění *Renoir*. Renoir jest patrně odvislejší od chvíle a její milosti než Monet, zato však chvíle, která přinese mu dary Gracií a Charitek (a člověk, mysle na něho, mimoděk vyjadřuje se ve stylu osmnáctého věku), jest požehnaná mezi požehnanými, a plody její překypují sladkými šťávami a opojenou něhou. Renoir jest nejfrancouzštější ze svého kruhu: váže impresionisty s krásnou národní minulostí, s Fragonardem, i se starším jeho podkladem, Rubensem. Così v krásném smyslu slova nečasového jest v tomto mistrovi, malíři rozkoše, něhy, tepla a milosti: jakýsi odlesk ztraceného zemského ráje lásky, snivého animálního štěstí nenahlaného reflexí a myšlenkou, ulpěl teplou krůpějí na jeho umění. Výstava naše nepřináší jeho děl prvořadých, podává jen průměr, ale dobrý šťastný průměr, několik čísel, od nichž se člověk těžko loučí a na něž se nezapomíná. (Nemohu odloučiti se od Renoira, abych neupozornil na velmi pěknou meditaci před jeho plátny, kterou otiskuje současně p. Žákavec v Hlídce „Času“ č. 41.)

K těmto protagonistům myšlenky impresionistické řadí se na výstavě Mánesově několik předchůdců, několik umělců menšího rozpětí křídel a několik představitelů mladší impresionistické generace, která pracuje pravověrnou impresionistickou metodou v našich dnech a ustavuje tak v dnešku impresionism ne-li jako školu, alespoň jako směr.

Z předchůdců stojí za povšimnutí *Boudin*, učitel Monetův. Jím vybihá ve svou poslední ratolest statný a nádherný kmen anglického krajinářství *Constabla*; *Jongkind*, na naší výstavě žel nezastoupený, prostředkuje jeho podněty *Boudinovi*. *Jongkind* jest ovšem větší, míznatější, organicky plnější než *Boudin*, který často podává deminutiva a u něhož styl zesychá se někde v manýru, třebaš libivou a velmi čistotnou.

Ne vždy stejné hodnoty jest *Lebourg*, outsider impresionismu. Malíř velmi solidní, velmi pěkného a charakterného zrna, ale v kterém zůstává obyčejně jakási tíha, která jako by čekala a nedočkala se posledního odhmotnění a vykoupení. V „Okraji cesty“ tento poslední tvůrčí krok umělec učinil a učinil jej velmi šťastně.

Velmi pěkně, poměrně daleko silněji než jiní umělci jest na naší výstavě zastoupen *Sisley*; výstava podává o jeho díle nejpriznivější názor. Země jeho jest užší než říše, kterými vládnou jeho přátelé, pathos jeho neunáší, ale prolíná zvláštní svěží i měkkou notou svojí současně. Jakýsi chladný zdržlivější element jest v tomto impresionistickém lyrikovi — snad dědictví jeho anglického původu — ale kde nalezne vhodný sobě terén, tam tvoří v malém rozkošná arcidíla.

Pissarro má zde ukázky svojí dvojí nebo trojí techniky, svého dvojího nebo trojího způsobu a nejsou vždycky z vrcholů jeho díla. (Mincovny pařížské viděli jsme ku př. šťastnější versi na *Mourayově* výstavě francouzského umění v témže paviloně před pěti lety.) Přesto budí všude úctu jeho houževnatá síla, jakou probíjí se za svým cílem, vždycky nevšedním a ne nízko položeným. Této malbě neschází obyčejně charakter ani síla, nýbrž gracie, dar *Mus*; zůstává při zemi, nepila nikdy ambrosie, ne-

skanul na ni nikdy odlesk z říše svobody; jest příliš vázaná, bojuje příliš o svoji organizaci. Ale v některých chvílích stává se právě proto člověku dražší než umění šťastnější a svobodnější.

Dámskou malbu impresionistickou představují dvě jména, a zvláště první neobyčejně šťastně: *Berla Morisolová* a *Mary Cassallová*. Před Cassattovou, Američankou, která se přidružila v Paříži k impresionismu a tvořila umění velmi jasné, určité a mužné, dávám přednost *Bertě Morisolové*: jest i ženštljší i geniálnější — jest vůbec ženský androgynní genius, inspirující Musa skupiny. Její ztlumené umění, nevťiravé, distingované, plné gracie a charmu napovědělo leccos dvěma nejmužštljším geniům doby: Manetovi i Whistlerovi. Na výstavě má malý skvost, Podobiznu dámy. Trochu sumární v charakteristice, ale jinak kvalitou malby Chardin, jen obohacený o celý malířský vývoj devatenáctého věku.

Forain a *Raffaëli* jsou z mladší vrstvy a jdou svými cestami, odlišnými od cest školského impresionismu nebo plein-airu. Raffaëli dobyl si jména jako podivně výrazný malíř předměstské pařížské krajiny, syrové, smutné, civilisací pošpiněné a popleněné země často s pathologickou sociální stafáží žebráků, nemocných a tuláků; teprve v starších letech přešel na motivy velkosvětské gracie, světlé dívčí zjevy trochu neurasthenického kouzla. Na výstavě „Mánesově“ jest zastoupen dobrým plátnem z prvního okrsku svojí tvorby, „Koňmi na cestě“. *Forain*, velmi sympatický a mnohostranný umělec, karikaturista, ilustrátor, malíř i sochař, vychází na lov za moderním charakterem, který dovede sevřít někdy v typické gesto, jindy v synthetickou linii, jindy v barevnou impresi. Vzdálené a zeslabené echo Daumierovo hovoří někdy zvláště z jeho olejů, jak se dá ověřiti i na této výstavě z „Amatérů“ a z „Advokátů“.

I poslední, nejmladší, třetí vrstva *pravověrného* impresionismu jest zastoupena na naší výstavě několika malíři. Nejvýše z nich, zdá se mně, stojí *Maxim Maufra*. Jeho *Sl. Jean du Doigt* jest kus hotové opravdové malby. Ale podivná věc, která stojí

za všimnutí: všem těmto epigonům schází, co právě vyznačovalo zakladatele a dobyvatele: *křídla*. Jsou spíš brutální než silní, a *formule* hlásí se příliš vťiravě, aby neprocitlo podezření, že nahrazuje již vlastní tvůrčí akt. První impresionisté při vši útočné křepkosti a síle byli *jemní*, měli mnoho pohody a něhy: potomci mají jakousi šablonisující brutalitu oka i ruky a spoléhají na ni trochu pověrečně. Znamení, které mluví zasvěcenému divákovi o změně časů: impresionism vydal, co měl, a začíná tuhnout ve formuli, u slabších malířů dokonce v šablonu. Světlá nebo útočně křepká malba může se stát právě tak módou nebo naučenou manýrou, jako se jimi stala kdysi malba tmavá; umění jest jen tam, kde styl nebo metoda jsou výrazem poslední bytostné nutnosti. . .

Jest čas proto zvážiti výsledky impresionismu: co jsme jím *získali*, co jsem jím *ztratili* — neboť, žel, každá snaha lidská, byť byla vedena sebevášnivější touhou a směřovala sebevýše, neobejde se beze ztrát.

Impresionism otevřel zrak moderního člověka pro intenzitu okamžiku, pro jeho prchavé kouzlo; impresionism naučil moderního člověka viděti bleskově, soustředěně, úsporně. Z děl starých mistrů jest patrné, že neznali tohoto rychlého zření, tohoto bleskového pronikání a postřehování; viděli *pomaleji*, zahloubávali se s nekonečnou láskou do podrobností a pro ně unikal jim často celek; utápěli celek v detailech, roztržšťovali jej pro ně. Staré malířství jest zřetelné, předmětné, hmotné, hmata-telné; pracuje konvencemi sochařskými; má často charakter didakticky popisný, naučný. Ještě *Velazquez* modeluje (a modelace jest právě sochařskou konvencí v malířství), ovšem s nejvyšší rozvahou, nanejvýš střídme a úsporně: *Manet* první opouští modelaci, jest ryzí malíř ve vlastním výlučném smyslu slova. Impresionism dovršuje zrakovou kulturu; celá duše malířova soustřeďuje se do oka; malíři-impresionisté dovedou zírat tak beztendenčně, jako se zírá jen ve snu; myšlení přestává, pocit vlastní existence mizí, celá bytost hrne se do zraku. Impresio-

nism první pěstuje zření pro zření, l'art pour l'art, odhmotňuje, odpředměťňuje zrak; zření stává se teprve zde funkcí duchovou.

Impresionism vpravdě nepodává, neokresluje skutečnost, nýbrž *stylisuje* ji, jenže styl ten jest ryze malířský; stupňuje intenzivnost skutečnosti, koncentruje její sílu, kouzlo, smyslné záření. Malíř-impresionista zachycuje svět ve svátečním lesku, kterého nemá, hledíš-li na něj delší dobu (neboť zrak náš brzy umdlévá, rychleji než jiné smysly); u něho vnější svět vyzařuje více barev, více světla, než jich vpravdě má. Tato zvýšená dráždivost zraková nahrazuje v moderní malbě scházející prostornost. Impresionism působil zvláště revolučně v zátiší. Kterékoli zátiší Manetovo, třebaš proslulá jeho otýpka chřestu, žije životem až spiritním. Postavíte-li vedle něho některé klasické zátiší holandské, uzřejmíte si hned jeho nudnou, těžkopádnou počestnost — Manetovo zátiší jest opravdu vedle něho malovaný esprit, duch, esence, zvýšený život věcí. „Le langage des fleurs et des choses muettes“, to dal nám impresionism, a zde bude vliv jeho trvalejší a jest již každým způsobem významnější než v plein-airismu krajinném, kam se obyčejně klade a na nějž se obyčejně omezuje.

Barevný cit moderního malíře jest zjemnělejší než u malíře starého: vidění stává se opravdu jakousi soustavou, vykořisťující všech možností. Zjemnělejšímu barevnému citu dá se vyhověti jen tím, že se užívá více a pokud možno krásnějších pigmentů než dříve; každý čistý pigment, kterého může malíř získati, znamená mu pozitivní zisk, vždyť jde právě o zvýšenou svítivost obrazu. Odtud chemické experimenty: moderní chemická laboratoř stává se pomocnicí malířovou: od Moneta počínajíc vplývá stále více a víc vědy do malířského umění.

Významný převrat působil impresionism i v malířství figurálním. Provádí první odboj proti *akademickému typu*, proti akademické šabloně historického, renesančního typu. Před impresionismem malovali malíři dekorační konvenci odvozenou z renesančních pláten italských — ne moderní typ, ne moderního

Pařížana a moderní Pařížanku, jejichž postoj, nervy, rasa, způsob života i zaměstnání jsou zcela jiné, než byly u renesančního člověka italského, kterým se inspirovali staří mistři renesanční. Impresionism maluje první opravdu moderního člověka, zdeformovaného zvláštním způsobem života velkoměstského, prací, rozkoší i neřestí docela moderní, neznámou starým — impresionism nepracuje abstraktním kánodem renesanční krásy. Ovšem impresionism stylisuje, snaží dobrati se typu, právě jako stylisovali malíři renesanční, jen v jiném směru: impresionisté třídí a vybírají, ale vybírají z empirického materiálu svoji doby a vedou si v tom stejně jako staří velcí Italové — ale kdežto Italové stylisují většinou principem lineárním a pod zorným úhlem lineárním, moderní Francouzové stylisují ryze malířsky, atmosféricky. Největší z jejich kruhu, Degas, který ostatně souvisí dosti slabou nití s impresionistickou metodou, došel zde nejdál; jest tvůrcem typického moderního gesta, gesta, jehož typičnost není abstraktní, nýbrž zcela specifická, získaná empirií — opravdu monumentální malíř modernosti (slova, která, zdálo se mnohým, vylučují se a jsou kontradikcí in adjecto).

Ztrátu, zdá se mně, znamená impresionism v *portrétě*. Není pochyby, impresionism má krásné portréty, dokonalé kusy malované s jedinečnou vervou a s jedinečným briem — ale jen člověka jako bytost *rodovou*, člověka animálního, řekl bych, při němž hlava nebo tvář nemá většího významu než kterýkoli jiný úd, při němž hlava jest jen jevištěm jevů světelných a vzduchových. Opakuju, znám řadu krásných portrétů impresionistických, ale nejlepší z nich jsou plein-airy demonstrovány na lidském těle. A nešťastněji jsou podáni u impresionistů lovci, zahradníci, mladí lidé žijící v přírodě, děti nebo ženy. Plein-air stírá formu a impresionism nemodeluje. Korektiv ovšem záhy se dostavil. *Carrière*, tichý secesionista z impresionismu, Rembrandt naší doby, jest malířem soumraku... Jemu nejde tak o zachycení světla jako fyzického jevu, nýbrž o vnitřní světlo, jež vyzařuje lidská tvář. Jest portrétistou moderního člověka jako *indivi-*

duality, portrétistou bytosti meditativné, lidí snu a myšlenky, básníků, myslitelů, milenců a milenek. A Carrière modeluje; jest mu třeba tvaru, ale ovšem tvaru, který vytvářela si duše z vnitřa a který jest symbolickou stopou jejího díla...

Často, zmitán jsa pochybami o konečné hodnotě impresionismu, přával jsem si, abych mohl v pokoji pověsiti vedle sebe díla impresionistická a díla některého velikého starého mistra a dlouhým pozorováním a soužitím s nimi rozřešiti si bolestný spor. Jak by se *drželi* impresionisté vedle starých?

Nemohu na to odpovědět definitivně, jen přibližně.

A tu zdá se mně, není pochyby o tom, že impresionisté nemají ani básnické hloubky a slavnostnosti *Tizianovy*, ani výsostné dokonalosti a bohatství celkového zoru, jak je má *Velazquez*; ani psychotvorné magie a nadmalířské velikosti *Rembrandtovy*, ani síly intelektu a pečeti záhadného snu, kterou klade na čela svých figur *Leonardo da Vinci*; ani titánského vzdoru a mlčelivé pýchy *Michelangelovy*, ani mystického vzletu a tajemného žáru, který tráví nitro figur *Greca Theotokopuliho*. Jejich umění jest z nižší duchové sféry: u těchto geniů pracovaly na jich díle patrně ještě jiné orgány než zrak, a snad sám život, který umělec hněte, byl z lehčí látky, duchovější, více proniklý magnetismem krásy a síly než dnes.

Ale jedno jest jisto: kdo by se naprosto a úplně *nedržel* vedle takového renesančního mistra, jsou právě malíři, kteří domnívali se, že ho vyznávají, že tvoří v jeho duchu: takový Bouguereau, takový Cabanel. Vedle nich teprve vidělo by se jak náleží, že jsou prázdným a pustým schematem, odvozenou šablonou bez vnitřní nutnosti a logiky. Snad v nás nevybuřuje tolik duševního života Renoir nebo Monet, kolik ho vybuřuje, *dovede* vybouřit Tizian nebo Tintoretto — ale v jednom jim nezadají: v poctivosti umělecké. Jsou stejně nutným, stejně organickým uměleckým útvarem, třebaš látka, kterou organisují, jest nižší a třebaš útvar sám jest menší. Není vinou impresionistů, že celková vlna moderního života jest nižší než za Renaissance nebo dokonce v Řecku

— ale cti a slávou jejich jest, že domyslili a docitili všecky, i nejintimnější a nejduchovější impulsy doby v uměleckou formu a styl.

Umění není nic než uvědomělá nutnost, styl nic než výraz této nutnosti. A v tom smyslu jest impresionism ospravedlněn. Impresionism jest organické umění moderního člověka, orgán, který vyrostl z logiky vývojových věků a věků. To, čemu bylo dlouho přezdíváno naturalismu a surového amorfismu, objeví se budoucnosti a objevuje se již dnešku *stylem*. Objevuje se již dnešku: neboť i my máme již k impresionismu historický odstup.

3

Dva mistry, kteří bývají obyčejně jmenováni mezi impresionisty, vypustil jsem z výkladu o nich: vypustil jsem je úmyslně, abych o nich promluvil samostatně. Jsou to *Cézanne* a *Degas*. Neboť souvisí-li některými stranami své tvorby s impresionismem, nejsou to strany pro ně nejcharakterističtější. Vlastní charakterné jádro jejich vymyká se estetickému i technickému programu impresionistickému; jím znamenají *reakci* proti impresionismu, mlčelivou secesi z něho; a na ně navazuje proto dnes mladá generace, která vývojovou logikou touží překonati impresionism, která, jak již tomu káže vývojový osud, obrací logiku, jež nesla hnutí impresionistické: resultáty jeho bere za *východisko* nového vývoje, impresionism sám jest jí jen elementem pro novou syntesu...

Mravně stáli ovšem Degas i Cézanne v jednom bitevním šiku s druhy svými; vždyť šlo o boj, který sjednocoval všecky lidi umělecky cítící, který bouřil a uváděl ve var *každou* uměleckou krev: o boj proti akademickým šablonám a odvarům Školy, proti beznervní epigonské malbě historické, archeologické nebo genrové. Společně s impresionisty šli tedy i Cézanne i Degas, společně s nimi nesli svůj poctivý podíl hrubostí a urážek — a v tomto vnějším společenství jest i příčina, proč kritika a výtvarná histo-

rie kladla je dlouho společně s impresionisty do jedné estetické kategorie. Teprve poslední léta cítí zvláště intenzivně diference, které je dělí od pravověrného impresionismu.

Zásadou Cézannovou zůstane, že vycítil a utušil slepou uličku, do níž vede konsekventní impresionism, který se chce obmezovat na malbu odstínů a jen odstínů, který chce vystihovat nejprchavější chvíli, poslední subtilnosti osvětlení i ovzduší. Cézanne pochopil, že tato honba za náladovostí, zpřesněnou do krajní určitosti, jest vlastně honbou za zdobňujícím a zdobnělým; že co se získává na přesnosti, ztrácí se na velikosti. Jeho umění jest lékem — a často trpkým lékem, jak již léky bývají — proti rafinované virtuositě, již počínal, bezděky a mimovolně, propadávati někde impresionism. Cézanne jest *oprostovatelem* uměleckým, vysvobozovatelem z doby rafinovaného detailnictví, z nebezpečí přetížení, z virtuosních svodů, které dříve nebo později ohrožují každé umělecké hnutí, každý umělecký směr. Znamená návrat k syntetičtějším žvlům, k božstvům původu a počátku, k starší malířské tradici, kterou ovšem svým způsobem vyvíjí a domýšlí: proti *reliefové* impresionistické malbě znamená Cézanne ryzí malbu *plošnou*. On jest to, kdo naučí Gauguina vyvozovati obraz z několika prostých velikých elementů, kdo učí ho cítiti a pojímati malbu jako odpočinek a pastvu zraku, jako harmonický klid, on jest to, kdo odvádí ho od snahy zachycovati prchavou chvíli a vyhýbati se jejímu nervosnímu, roztríšťujícímu nepokoji. (Naše výstava měla krajinu od Gauguina, „Vodopád“, v níž šel přímo po stopách Cézannových.)

Cézanne pochopil, že impresionistický způsob, vede-li se do důsledků, rozkládá barvu v poslední jakýsi prach, že se *odnervuje* neustálou a postupnou analysou její kořenná síla, smyslná a temná hloubka. A reagoval proti impresionismu ve jméno *barvy; barevná krása*, ne světelná nebo atmosférická pravda — takový jest oltář, na němž obětuje. Cézanne jest stejně absolutní kolorista jako kterýkoli veliký Benátčan — jenže barevné hodnoty, jimiž pracuje, jsou pohyblivější, plynější, tekutější než u starých

Benátčanů, kteří se opírají vždy o jakési abstraktní schema. Jest to kolorista, který prošel impresionismem a ne bez užitku; impresionism zanechal i v kolorismu stopy svého nového hodnocení; zjemnil úžasně i smysl čistě barevný. A tak Cézannovy barvy jsou zváženy na vážkách opravdu vzduchových. Jsou v něm žlutě, chromy, oranže, zeleně, jež znamenají vrchol barevné tónové krásy, kterého jsme v přítomnosti dostoupili. Netvrdím tím, že Cézanne jest největší malířský *tvůrce* moderní. Nikoliv: Cézanne, aby byl mohl plně dosáhnouti toho, po čem toužil, byl by potřeboval alespoň desetkrát více talentu, než měl. (Tím nepravím, že ho měl málo, ale rozhodně méně, než bylo třeba, aby si držel rovnováhu s jeho *ingeniem* a došel tak bezesporných, cele organizovaných a hmotně cele zmožených děl.) Cézanne často jen napovídá, co chtěl říci; blekotá, kde chtěl mluvit. Ale to nesmí nikoho másti: úkol, který si postavil, byl tak nesmírný, že k jeho naplnění bude třeba několika generací. Neboť úkol ten není nic menšího, než *barva jako kompoziční princip obrazový* — a ne barva schematická a abstraktní, nýbrž živá, prohloubená a projemnělá barva moderní, jak prošla slunečnou výhni impresionismu. Tedy nic menšího, než co na jiných základech řešila a rozřešila trojí generace mistrů benátských!

Dnes nepochybuje již nikdo, kdo má vůbec umělecký smysl, o malířské síle Cézannově, alespoň ne před jeho zátišími. To jsou věci tak samozřejmé hloubky a smyslné krásy, že není k nim třeba vůbec glos. Naše výstava měla dvoji zátiší Cézannovo; první temné, upomínající na Chardina nebo Ribota, druhé světlé — a obojí stejně kouzelné, plné kvalit ryze malířských, plné stěsnaného malířského života. Také krajiny Cézannovy dostoupily již většinou vysokého kritického kursu, a právem; snad by byly pochodily lépe i u naší kritiky, kdyby jí bylo známo, že nikdo jiný než Monet má jich několik ve svém atelieru a vidí v nich cosi nedosažitelného, nejšťastnější, přírodní skoro organizaci látky a hmoty — cosi zákonně prostého a šťastného, co se blíží pratypu, kterým člověk měří svou snahu i své dílo. Pochyby jsou posud

o podobiznách Cézannových. Naše výstava šťastnou náhodou měla jednu z nejlepších, které jsem viděl; ani ta mne nepřesvědčila zcela; vedle vzácných jedinečných kvalit i nedostatky; ale v poslední analýze, kvality jsou tu věci ingenia a nedostatky věci jen talentu...

Druhý veliký reakcionář proti impresionismu jest *Degas*. Degas koriguje impresionism v tom, v čem jest opravdu nejslabší — ve formě. Impresionism znamená do značného stupně ztrátu malířské formy. A forma — forma nejryzejší, nejzákonnější, nejumělejší — jest vlastní smysl Degasovy osobnosti. Poměr mezi ingeniem a intelektem, který určuje ve své výslednici umělecký charakter, jest u Degasa opačný poměru u Cézanna: intelekt strávil tu skoro ingenium. Intelekt skoro matematický, který pracuje koncentrací a silou abstraktnou a resultáty zúročuje ještě jako složky pro cíle vzdálenější a ještě abstraktnější. Odtud dojem jakési umělosti, který odpuzuje některé kritiky, ku př. jemného anglického kritika Georgesa Moora; Degasův intelekt pracuje s neomylností vědeckého nástroje; není čárky, která by byla ponechána dobrodružství náhody, nálady nebo inspirace; a přitom konečný resultát mívá vzhled nevinné empirie — tak dokonale jsou odstraněna všechna lešení, tak znamenitě zamety jsou všechny stopy průpravného procesu, který, není pochyby o tom, musí býti složitý i pracný. V *tom zde* jest vlastní ironický paradox Degasův; kdo jej změřil kdy v celé hloubce jeho, nemůže nezachvát se před každým jeho plátnem. Jest to výsměch v nejdvořilejší formě (tak to na mě působí), urážka v nejklaštější, nejpromyšlenější, nejklidnější formě, a proto urážka dvojnásobná, proto výsměch znásobněný.

Největší umělci-kreslíři Mantegna, Holbein, Ingres, byli jeho učiteli a sdělili mu tajemství stylu a velikosti: *kázeň*. Místo inspirace, která jest vulgárním darem příliš mnohých, *kázeň*, nej-aristokratičtější princip umělecké tvorby. Degas jest vlastní klasik modernosti: vidí modernost monumentálně, stylově, syntetisuje a zaklíná ji v novou konvenci, která donese příštím dobám cha-

rakter doby: z ukrutné arabesky, v níž vpisuje Degas moderní těla, vyvine si filosof příštího věku charakter naší doby, kdyby se ztratily všechny ostatní jeho dokumenty. Zanedbal-li impresionism komposici, jest Degas celý vyčerpán slovem komposice. Musí se tomuto terminu u něho však rozumět. Není to komposice akademická, právě jako kresba jeho nemá nic společného s tím, čemu se učí na akademiích. Jeho komposice není geometrická, nýbrž prostorná; jeho obrazy jsou stavěny s jedinou intencí: co nejvíce hloubky na plochu co nejmenší. Nejduchaplnějšími útoky vnucuje, vtěšnává Degas co nejvíc prostoru na plochu co nejmenší. To jest tajemství jeho monumentálnosti: jeho obrazy jsou tak pevně sroubeny jako nejmělejší a nejvzdušnější stavby. (Na naší výstavě zastoupen jest vedle slabších čísel dvěma díly, byť ne vrcholnými, alespoň prvního řádu: olejem *Žehlička* a pastelem *Po lázni*. První ukazuje dobře, jak monumentálně dovede pojmut Degas nejvšednější, nejtriviálnější gesto moderní — typické gesto, které jest esencí celé bytosti, celého osudu té neb oné bytosti. Druhý jest koloristická orchidea ryze degasovské struktury, kytice kypivých malířských raket, dílo, na němž lze pochopit a ověřit slovo Huysmansovo „o manželství a cizoložství barev“, pronesené právě při příležitosti díla Degasova.)

Není náhodné, že o těchto dvou mistrech, Cézannovi a Degasovi, mluví s největší úctou *Gauguin*. Jsou mu opravdu východiskem a víc: ukazovatelem cesty do říše jeho touhy. Na pražské výstavě visel obraz, který napovídal, čím byl jednu dobu Gauguinovi Cézanne; a v Paříži viděl jsem obrazy Gauguinovy, které se dovolávaly přímo Degasa. Gauguin nemohl najít v současném malířství jiných a lepších zasvětitelů ve svůj cíl nad tyto dva mistry; každý z nich pracoval svojí cestou a svým způsobem k cíli Gauguinovu, který byl: překonání naturalismu malířského, stvoření velikého, harmonického plošného umění dekoračního. Gauguin nesl se za malbou syntetickou, za symbolickým, typickým uměním dekoračním; jeho touhou bylo pokrývatí zdi krásnou zvučící malbou, krásnými těly, ponořenými do hlubších

zdrojů krásy, než jest roztržštěný, bolestný, horečný dnešek, lekninově snícimi o kráse hlubších nebes, než jest kalná obloha našeho pásma, harmonicky koupanými věčnými pokojnými silami nekultivované a neochočené i nezlomené Přírody. K tomuto cíli přiblížil se ovšem až v poslední tahitské době; cesta k ní byla však klikatá a dotkla se nejednoho moderního mistra, aby jej záhy opustila. Teprve v poslední době stvořil Gauguin svá sladce pokojná plátna, oddychující hlubokým a klidným štěstím, které připomíná mně vždycky vegetativné štěstí rostliny, opojené plností vlastních šťáv a vůní. Tato plátna prochvěna jsou jedinečnou slavnostní něhou, řekl bys čímsi až dřímotně klidným a sladkým, kdyby v tom nebylo tolik síly. Ovšem síla Gauguinova, jako každá pravá síla, nedá se mysliti bez něhy a jemnosti: jest to právě harmonická, syntetická potence duševní. Gauguin vzdal se vši honby za interesantností, odolává všem drobným svodům chvíle — a dosahuje tak stylu. Působí velikou nelomenou silou plochy, zaplněné sladce nalitými barevnými šťávami, jako asi jest zaplněna cella rostlinná cukernatými látkami. A vrcholných děl právě z této poslední rozhodné doby výstava naše neměla; největší většina byly práce doby průpravné nebo přechodné a ještě většinou pouhé drobty z poslední soukromé *vente*; jen jedno, dvě plátna mohla napověděti pozornému, malířsky vnímajícímu divákovi směr, v němž leží kouzelný zemský ráj Gauguinova umění.

Ještě žalněji byl snad zastoupen veliký nešťastný přítel Gauguinův, *Vincent Van Gogh*. Jen jediný obraz, *Růže*, napovídá pravého Van Gogha. Stejný konečný cíl jako Gauguinovi stál před duševním zrakem Van Goghovi: veliké, monumentální dekorativné umění. Ale Van Goghovi bylo tím tíže ho dostoupiti, čím eruptivnější byl duší, čím více kvasu vřelo v jeho zmitané vášnivě duši, čím tíže dovedl ji ukázněvati. Stále byl zmitán několika směry — ale byly v něm také vnitřní fondy, které stačily opravdu na směr a proud několikerý. Hluběji založen než Gauguin — duše opravdu jižní, které dostalo se darmo klasické moud-

rosti, již pokládá Nietzsche za moudrost přímo řeckou, že umělec a básník musí se držeti povrchu věcí, nesestupovati do hlubin a dáti se okouzlovati milostí chvíle a její hrou — Van Gogh bojoval o svoje umění zápas, jehož tragice vyrovná se máloco v moderních dějinách uměleckých. Duch v podstatě nábožensky založený našel v zápase uměleckém jen analogon zoufalého pascalovského boje o spásu, a podobenství krásy měnilo se mu samo sebou neustále v podobenství smrti a šílenství...

Vedle této veliké reakce proti impresionismu, která ztroskotává posud většinou právě pro nesmírnost svých cílů, jest pozorovati reakci zdobnělou. Říká se jí *intimism* a žije většinou posud z toho, že překládá do menších rozměrů Cézanna nebo Degasa. Intimism není nic než snaha pojmouti dojem, který u impresionismu mívá cosi příkrého a věčného nebo i vědeckého, náladověji, lyrickéji. Malují-li impresionisté otevřenou přírodu, zalitou horkým, bijícím sluncem, zavírají se intimisté do zabydlených pokojů a snaží se napovědět malířsky cosi z jejich atmosféry, do níž vmísilo se přirozeně víc osudu lidského než do chladné podnebeské atmosféry kosmické. Byli-li impresionisté tuláci, kteří malovali prima před přírodou, zapomínajíce na všecku tradici malířskou, jsou [intimisté] lidé kulturní a velkoměstští se sklony literárními, kteří milují velkoměstský parfum, umělé osvětlení, narážkové a symbolické šero, literární nápovědi, kteří cítí zvláště živě stylové přibuzenství s více méně vzdálenými vrstvami kulturními, kteří se dívají rádi na věci pod zorným úhlem té nebo oné stylisační konvence, kteří se neuhýbají remiscencím dobovým nebo literárním, vyskytnou-li se právě a dovedou-li nésti jejich dílo. Správné v jejich snaze jest to, že chtějí vystihnouti více než pouhou hmotnou, vzduchovou nebo světelnou atmosféru života; životní atmosféra jest složena i z prvků citových, jest napojena magnetismem sympatií a antipatií, a umění malířské musí se snažiti, aby i z nich cosi napovědělo a svými prostředky sugerovalo... Citová nebo literární narážka, pravda, posud zeslabovala nejčastěji malířskou emoci; ale bylo

to tím, že byla špatně volena, disparátní, že neintegrovala se s emoci malířskou; není tím vyloučeno, že, volí-li se s kultivovaným vkusem a vybiravou opatrností a diskretností, může malířskou emoci podepřítí a stupňovati nebo alespoň prodloužití jemnějším duchovějším chvějem. . . Všichni významnější malíři moderní doby, pokud nejsou buď epigony impresionismu, nebo posledními bezduchými otroky odumírající akademické šablony, shodují se v tom, že snaží se vyjít z pouhé zrakové empirie a obrátí se žvlů syntetičtějších; intimisté speciálně touží zachycovati po vnějškové náladě impresionistické náladu vnitřní, osobnější akcent svého zorného úhlu.

Z malířů, seskupovaných obyčejně pod etiketu intimismu, vyhovuje pojmu tohoto slova jediný *Vuillard*, malíř opravdu rozkošný, plný ducha, vkusu i kultury. O jeho barevné distinkci mohly pověděti divákovi s otevřenými očima v naší výstavě dost jeho dva obrázky *U stolu* a *Švýcarský domek*; působily na mě jako dokonalá komorní hudba v rodinném pokoji. — V *Rousselovi* žije kus řecké duše, ovšem ani dramatické ani epické, nýbrž jen bukolické; je to hudební duše, která se ráda zapřádá do nejkouzelnějších snů. Na naší výstavě byl zastoupen šťastně *Mákem* ne docela vlastního pěstění, a hlavně rozkošnou eroticko-mythologickou fantasií *Údolím v Tempe*. Zde bylo zachyceno cosi jako poslední citové teplo, vyprchávací do našeho chladného vzduchu z řeckých váz. Velmi těžko dá se zato pochopiti, proč řadí mezi intimisty *Bonnarda*. Bonnard jest silný (někdy spíše brutální než silný) malíř, ale intimního není v něm nic: naopak cosi drsného, útočného, křepkého. I ve svých aktech, i ve svých pařížských náměstích s vířícími lidičkami a velikou perspektívnou hloubkou připomíná, že prošel vlivem Degasovým. Ostatně jedna z největších malířských potencií mezi mladšími. Jest to patrně i ze *Skotské sukne* na naší výstavě: to je kus vervní malby nejlepší rasy. *Laprade*, rozkošný i odvážný malíř, který mezi složky svých nálad bere někdy i stylový archaism, jest zastoupen na naší výstavě necharakteristicky dvojím *zátiším*. —

Třetí reakce proti impresionismu, tak zvaný směr *neoimpresionistický*, jest jen jednostranným pokračováním v něm: neoimpresionism domýšlí jen, jak se domnívá, důsledně metodu impresionistickou. Nemám zde dost místa, abych mohl vypsatí vznik theorie neoimpresionistické, i vědecké a umělecké prameny, z nichž se živila; stačí říci všeobecně, že jest vpádem a důsledkem exaktního bádání vědeckého, prací Chevreulových, Helmholtzových, O. N. Roodových, v říši, kde posud bral se umělec kupředu instinktem nebo intuicí, jejíž moudrost milovala podzemí a v něm — potmě a hmatem — brala se kupředu. [*Signac*] v brožuře svrchovaně zajímavě zformuloval první novou uměleckou metodu a našel pro ni doklady i v dílech největších geniů malířských, od Delacroixe a Constabla nazpět až k Rubensovi, ovšem doklady poněkud krátkodeché, které dokazovaly nejvýše, že tito geniové sem tam, výjimkou a na chvílku, předjali to, čemu se dá říci neoimpresionism, nebo přiblížili se mu sem tam alespoň dosti těsně, ale nikdy ovšem nepracovali jím jako jedinou důslednou metodou. Neoimpresionistická technika jde dále než pouhý pointilism, t. j. malba malými kupkami barevnými: žádá, aby barvy byly úplně a geometricky přesně děleny a kladeny na bílý základ: žádá dále, aby malíř užíval nemíšených čistých barev spektrálních po zákonu o komplementérnosti. Divák sám skládá zde obraz, nalezne-li si náležitý odstup. Zkušenosti, které jsou podkladem neoimpresionismu, byly v jádře známy již tkalcům gobelinovým. Účelem techniky neoimpresionistické jest dosáhnouti největší možné svítivosti barevné, vnést do obrazu pohyb, lehkost, tok rytmický; účel ten hatívá však jistá mrholivá zašpiněnost, kterou působí neoimpresionistická plátina, a již nelze se vyhnouti, ani dodržuje-li se asketická tato technika, která klade opravdu spartánské požadavky na píli a trpělivost malířskou, se svědomitostí nejkrajnější řehole. . . Logický smysl má ostatně jen u předmětů, na něž jsme zvyklí hleděti z veliké vzdálenosti, tedy při malbě hor. Segantinimu prokázala opravdu neocenitelných služeb při malbě alpské: zde našla si šťastnou

shodou okolností svůj předurčený terén; již proto nemělo by se jí láti; byla opravdovou a platnou spolupracovnicí na krásném uměleckém činu. . . Neoimpresionistická díla na naši výstavu zasláná jsou skoro vesměs odpadková a málo šťastná. Dokonalé plátno od *Signaca* (takového ovšem nebylo na naší výstavě) podmaňuje si, přes všechny námitky a přes rozpoltný dojem konečný, alespoň ve svých chvílích milovníka umění svou malířskou vzdušností, svým purismem, svou lehkou svítivostí: ve šťastných chvílích povolné vnímavosti může tě osvěžiti takový obraz *Signacův* jako koupel v nejčistším a nejchladnějším živlu horském. I od *Rysselbergha* viděl jsem plátna daleko lepší, než úlomek, jímž byl zastoupen na naší výstavě, plátna, která dávala vzniknouti opravdu harmonickému dojmu čistě rytmické krásy, lehkého, vzdušného tance.

Jest škoda, že na *Mánésově* výstavě nebyl zastoupen vlastní parens neoimpresionismu, záhy a předčasně zemřelý *Seurat*. Zde by byl vyniknul vlastní estetický a umělecký účel neoimpresionismu, zde by se byl ospravedlnil svým krásným, dalekým a smělým cílem — neboť nesměruje k ničemu jinému, než k velikému umění murálnému, k plošnému umění dekoračnímu. Celý život *Seuratův* byl hrdinný boj o toto veliké umění, a celou theorii [neo]impresionistickou ukul si jen jako nástroj a prostředek k tomuto vznešenému cíli.

A není pochyby, neoimpresionism, má-li jaký smysl, má jej jen v tom, že vyvíjí stylové a dekorační elementy, které leží v impresionismu: odpředměťňuje obraz, ukazuje v něm geometrické a abstraktní schema, umenšuje v něm část hmotnou, část tíhy zemské, vyzdvihuje v něm rytmickou zákonnou krásu.

Tento veliký, nádherný cíl — stvoření nového dekoračního umění, umění velké, zákonné krásy a čistoty — zvedá se stále patrněji na obzoru dnešní malby: všechny cesty vedou k němu.

A tak to, co se zdálo konečným výsledkem impresionismu, stává se jen předpokladem a východiskem k tomuto vyššímu,

synthetičtějšimu cíli, a impresionism sám, který se zdá býti jednu chvíli posledním slovem moderního umění, stává se jen pomocníkem v boji o umění vyšší, i nejstarší i nejmladší zároveň, které leží i na začátku i na konci umělecké dráhy.

Vzácné a krásné divadlo vývojové logiky umělecké!

„*Czechische Revue*“ a dra Peroutky „*Myšlenky o antice*“ —
Fr. S. Procházkův „*Semenec*“: satira nebo hrubost? Slovo o celé
naší literární satirě veršové — *Poměry ve čtvrté třídě České
akademie a projev p. J. S. Macharův. Členství p. Hilbertovo*

Leží přede mnou první dva sešity nové, německy psané revue české, *Czechische Revue*. Není třeba mařit čas výkladem, jak jest nám třeba časopiseckého podniku většího stylu, který by dovedl podávat ve vyšším celkovém osvětlení, pod větším zorným úhlem přehled našich snah kulturních a uměleckých, zasvěcovati cizinu do vlastní naší myšlenky, uváděti ji do naší duchové i kulturní dílny. Není potřebí také vykládati, že profesor Kraus svojí vědeckou minulostí jest povoláním redaktorem takové revue, obracející se v první řadě k německému učenekému a literárnímu světu.

Ale prohlžeje první dva sešity nemohu se ubrániti jakémusi zklamání: úroveň největší většiny článků není té výše, které by měla býti. Místo vyššího synthetického hlediska kulturní a národní filosofie nalezám mnoho článků prostě popisných a referentských, bez vlastních kritických perspektiv. Čekal jsem, že vylóží se zde náš poměr k modernímu evropskému světu, k vlastním problémům moderní evropské kultury, náš vztah k velikému soudobému dramatu myšlenkovému — ale není po něčem takovém v prvních dvou číslech hrubě ani potuchy. Většinou ne mnohem víc než novinářské kronikaření a referování bez vlastní ideové inspirace, bez vlastního myšlenkového kvasu.

Nejvýše z článků prvních dvou sešitů stojí docenta Em. Peroutky „*Myšlenky o antice*“; zde přibližuje se revue úrovni, kterou mám na mysli, úrovni opravdové psychologie kulturní a umělecké. Článek má svoje pevné ideové stanovisko a chce přiměti i naši literární, uměleckou a filosofickou veřejnost, aby zaujaly určité stanovisko k tomu velikému problému myšlenkovému a kulturnímu, který se chrání pod jménem antiky. Autor charakterisuje velmi jemně hellenského ducha, ukazuje různé směry a typy duchové, které se kryjí za tímto jménem (homérskou, životu přitakávající víru v tento svět jako výraz řeckého aristokratismu, i odpor proti ní ve snahách orfických a mystických, i v protichůdných jim bojích jónských filosofů o myšlenkovou jasnost a metodičnost), ale zároveň i vyšší společné rysy, které jednotí celého řeckého ducha: přitakávání smyslům, odpor k askesí. Dobře cítí autor i to, co dluhujeme řeckému duchu: *myšlenkové formy, metody*... jimi pracujeme do dneška.

Bylo by zajímavé po těchto stránkách rozebrat poměr dnešní literatury a dnešního umění k antice. Proč ku příkladu v moderním divadle *Ibsenem* zvířel definitivně útvar antického dramatu se svojí formovou vázaností, logickou soustředě-

ností? Proto, že byl nejlepším, nejekonomičtější nástrojem právě moderní psychologie. A jak moderní věcný pathos, smysl nutnosti a řádu, souvisí s pathosem antickým?

A řada otázek z umění výtvarných. Co dala ku příkladu antika Rodinovi? A kolik dala Maillolovi a jiným novoklasikům a kolik od ní ještě čekají pro obrodu moderního výtvarného umění? Proč pojem umělecké vázanosti, uměleckého zákona, tvárné inspirace a stylu oživuje znova v dnešních umělcích výtvarných i literárních?

Pan autor má pravdu, nepokládá-li antiku za mrtvou. Antika žije dnes v nejlepších snahách mladé generace víc a živěji, než tuší běžný pohled a názor. Působí hlavně hlouběji a věcněji, než působila za Winckelmanna, Canovy nebo Thorwaldsena: jsou to hlubší ohnivější instinkty, na něž doléhá a jež osvobozuje. Vede a vychovává dnešní umělce k tajemství, o které jí neobelstily věky pozdější, k tajemství jí vlastnímu, k tajemství opravdové hutné velikosti, vedle níž mnohá velikost pozdější jeví se malou, planou, vyšumělou. Antika učí dnes umělce znova cítit a naplňovat Zákon — ne vnějškové odvozené regule — ale vnitřní tvůrčí organickou plnost, zvučící rytmické jádro světa i duše: odpoutává inspiraci hlubších, podsvětých tvárných sil, jímá, rozšiřuje i upevňuje duši velikým smyslem nutnosti. Antika jest stále, a více, než se tuší, a právě nejlepším moderním lidem, velkou zasvětitelkou, velikým mystagogem.

Satira, zvláště literární satira veršem, stala se u nás v posledních letech pustou módou, sportem, nebo ještě hůře, nástrojem vši soukromé mstivosti a zbabělosti. Byla hýčkána farizejsky kdekým, a proto zvrhla se v tu pustotu, která otevře snad dnes oči alespoň několika lepším lidem mezi námi. Přírozeně: každý rád si dodá aplombu volného ducha, hrdého mstitele křivd, soudece doby, superiorního skeptika a ironika — a zde je k tomu tak laciná, tak úžasně laciná příležitost. Jak je to lehké, přehodit si lví hřívu přes hlavu a děsit napodobeným lvím řevem... Herecké umění z předměstské arény na to stačí. A proto každý skoro tleskal literární satirě — nepsal-li jí již náhodou sám. Že se pod její maskou tropily ničemnosti, viděl leckdo, ale byl dosti chytrý, aby toho nepověděl: znamenalo to vydati se opovrzení „silných“, kterým bylo něco takového jako noblesa srdce, takt a vkus sentimentální bagatelou, pro niž měli jen útrpný úsměv. A tak došli jsme tam, kde jsme dnes. Stalo se, co se stane vždycky, když se dobré myšlenky zmocní měkké hlavy a prázdná, surová srdce: jest těžko povědět, kolik bezduchosti, malichernosti, hrubosti a klepaření plaví se dnes pod touto moderní vlajkou.

Satira — ano, satira může býti krásným a vysokým básnickým genrem, ale za jedné podmínky: že jí píše duše opravdu *básnická*, opravdu *veliká*, duše trpící malostí doby, duše zrozená pro uctívání a zbožňování a podvedená o toto své nejčistší právo. Kde není tohoto tragického pozadí, tam všude zvrhuje se satira buď v pouhou literární virtuositu nebo v zákeřnou zbraň osobní mstivosti. Veliká satira jest vždycky podmíněna jedním: aby satirik viděl čistěji a hlouběji, než vidí jeho doba; aby viděl zárodky budoucnosti utištěné pod mrtvými troskami dneška a včerejška; aby cítil vášnivý odpor k té kompaktní majoritě, která leží jako líná žába na prameni živé vody a ucpává jej. To byla sama inspirace každé veliké,

opravdové satiry, satiry Huttenovy jako Heinovy, Byronovy jako Wildovy, Helloovy jako Goethovy. Každá významná satira byla v tomto smyslu *principová*; nešlo jí o osoby, šlo jí o věc, a šlo-li o osoby, tož jen jako o nositele idejí, principů, útvarů. Taková satira byla rytmická: byla dobrým bojem za svatou věc poesie proti Filištínovi, byla bojovou formou lásky a nadšení blouznivého srdce, mstou nad rouhači a popěrači. Taková satira je kladná a tvůrčí.

Takovou satiru poznáte nejlépe po tom, že, čtete-li ji třebaš po desetiletích a staletích, rozumíte jí naráz, bez komentářů, třebaš osoby a události, které jí vyvolaly, již dávno jsou zapomenuty. Plyne to z toho, že z časného dovedla vyjmout *věcné, všelidské* jádro, že jest skrz naskrz *typická*. Abych uvedl příklad z naší literatury: nemusíte znát časový motiv Nerudovy satiry „Panno-panna“ (dramaturgickou činnost Bozděchovu), abyste jí docela a úplně rozuměli. Okouzlí vás svým rozmarem, svým humorem, svojí nádhernou vervou, typičností a zákonitostí svojí formy. A totéž platí o Heinovi nebo o Gogolovi, o Goethovi nebo o Swiftovi — naopak: historický a literární komentář mně tu *vždycky vadil a překážel: tak nic* nezáleží tu na osobách, *tak* všecko časné a empirické jest přeloženo do vyšší básnické sféry, jest vyřešeno v tvar a styl. A bych sestoupil níže: vezměte číslo „Simplicissima“ ku příkladu — nemusíte číst denní listy, znát materiál, který dal podnět satirikovi, a rozumíte zpravidla všemu. Neboť stojíte tu před satirou opravdu bojovou, která má svoje principové ideové fronty: proti césarismu, proti klerikalismu, pruderii, oficiosnímu umění atd., před satirou, která chce býti *uměním*, a ví, že může být uměním jen za cenu typičnosti, zákonitosti, stylisace.

Vezměte naproti tomu většinu české satiry literární. Nechodíte-li náhodou do literárních kaváren a klepáren, nemetete-li denně prach některé literární promenády, byli-li jste na cestách měsíc nebo dva, sázím se, že neporozumíte dobré polovině nově narozené satiry: tak vězí v osobním klepařství, tak nedorůstá umělecké typičnosti. Vyšlo několik knížek literární satiry. Jsem literátem z profese a přiznávám se, že jsou v nich čísla, která mně nejsou jasna: neznám „aféry“, na niž narážejí, a všechna jejich hodnota „myslitelská“ i „básnická“ vyčerpává se právě tou „aférou“.¹ Většina těchto satir jest psána přímo pro plaisir kliky nebo určitého hospodského stolu, a všecko, oč tu jde, jest jen to: vystříknouti urážku po nenáviděném člověkoví, který stojí mimo takovou společnost.

Tam bojovník za velkou a dobrou při — zde žoldák ze sportu nebo z profese ve službě svého hospodského stolu nebo svojí malicherné mstivě osobičky.

A víc ještě: do satirického verše uteklo se u nás všecko, čeho nesnese próza, na co jest próza příliš čestná, jasná, otevřená. Do narážkového pološera veršového dají se ukrýt všechny insinuace, všechny perfidnosti, všecko klepaření, každá pomluva, každá urážka. Kdybys napsal to prózou, musil bys za to stát; kdybys napsal *kritiku*, musil bys za ni odpovídat. Ale za satiru? Zde můžeš povolit bez rozpaků všem svým choutkám; nikdo tě nemůže volat k zodpovědnosti. Jsí přece básníkem, a rým chytaný pitvornou clownovskou honbou napovídá, že věc nesmí se brát doslova, že jde o elementy básnické iluze. Proto: jen beze strachu ulev všem přáním svého

1 - Tak ku příkladu hned epigram „In memoriam“ ze sbírky „Semeneč“ otištěný níže.

ušlechtilého srdce. Chceš ku příkladu beztrestně urazit dámu, protože se domníváš, že zkrfízila nějaký plán tvého nejsoukromějšího života — povol jen beze strachu svojí žádosti, změň třeba jen pro jistotu, aby se ti nemohlo soudně na krk, jedno písmeno jejího jména a buď kliden: najdou se lidé, najde se ohromná většina, která v tvoji zbabělosti uvidí heroismus. Jsme přece v Čechách nebo na Moravě, kde jsou tak jemně a bolestně vypracována všechna kriteria duševního života! A žijeme v době liberálně-pokrokové, kde se tak vášnivě hájí volnost umění a tvorby. (Že tu jde ne o volnost tvorby, nýbrž o volnost *urážky* — pah, jaká lapalie a kdo si bude přetěžovat hlavu takovými subtilnostmi!) Jsou sice statisíce lidí, jimž táž liberálně-pokroková společnost nedá ani tolik volného vzduchu do hrudi, aby mohli vykřiknout svoje nejvnitřnější přesvědčení, svoji bídu hodinu před smrtí — ale to nesmí mást ani tebe, literárního nadčlověka a naivního spontánního Genia z boží milosti, ani ji: *tohě* musí dát všechnu volnost, volnost i k úplně *zvučí*, i k zvůli urážet volně kohokoliv!

A tak jsme došli k tomu, že veršová satira jest nejbezpečnější a nejpohodlnější maskou zbabělosti: za ní ukryt vypadá v dnešním našem panmuflismu, v žalostném zesurování všeho citu a vši noblesy každý malicherný mstivec a zákeřník jako rek. Hájí se každý, tleská se každému, neboť skoro celý veřejný a novinový život český jest dnes jen honbou za plaisirem, za sensací, za draždídem a lehtadlem, za tím, co by otupilo a přeneslo přes nudu a bídu chvíle, a dik má zabezpečen každý, kdo je přinášá, a čím brutálnější, čím vulgárnější, čím lacinější a přístupnější draždídem, tím je dik větší, tím je potlesk obecnější — — —

Na prahu moderní literární satiry české jako iniciátor genu stojí p. Dyk svými nedávno sebranými *Satirami a sarkasmy*. Je tam sice dost a dost malicherně osobního a klevetivého, dost věcí nedomyšlených nebo myšlených a vyslovených banálně, jsou tam i věci žalostně nevtipné a bezduché (ku příkladu napoleonská scéna), často schází i tragický poměr k láteč, i typické umělecké hodnocení a vlastní stylistický umělecký čin — ale přesto a s těmito nedostatky má sbírka přece literární kvality, kterých ani zdaleka nedostupují četní následovníci.

Kam až se dnes v tomto směru kleslo, toho dokladem buď anonymní sbírečka epigramů, *Semeneč*: pochybuji, že lze jíti ještě níže v hrubosti a nevkusu.

Abyste se nezdálo, že pomlouvám, opisují sem prostě toto číslo:

In memoriam
Také jakýs Mrazík
vypláz na nás jazyk
pomazaný theerem —
my mu na něj

Stačí, že ano? To je literární satira česká z Anno Domini 1906. A *representativná* satira, prosím: tyto málo čisté stopy vedou totiž rovnou do — „Zvonu“, orgánu našich literárních tory, našich akademiků: *tam* byla tištěna největší část této ubožácké knížky. Tedy epigramy pro zábavu stolové společnosti, literární kliky. . . a člověk s trochou fantasmie vymaluje si bez obtíží, jaký vtíp, duch, tón vládne ve společnosti, v níž vzniká, v níž *může* vzniknouti taková literární surovost (neboť

čím jiným jest to?). Za tulo neurvalost jsou zodpovědni všichni jako spoluvinníci, podporovatelé a přechovávači, a knížka p. Procházka bude jednou svědkem, před jehož zahanbující řeči zardí se mnohý z nich.

Autor, kterému stud, soudíc alespoň po obsahu, jest čímsi neznámým, zastyděl se přece, když měl knížku podepsat: *vyšla anonymně*. . . Jest tedy třeba napomoci jeho opozdění a dodatečné stydlivosti a říci, že autorem je p. Fr. S. Procházka, veršovec (básník nelze říci) „Jazyka“, různých „Písniček“, naposledy „Hradčanských“ a „Krále Ječmínka“. Jest to důležité z věcných příčin: nikoho nenávídí statečně anonymní p. Procházka víc než essayistů a kritiků, hlavně kritiků, kterým dostalo se kdy problematické etí, že jim redakce položila na stolek některou publikaci p. Procházkovu a zeptala se jich, co si o ní myslí, a oni byli tak pošetilí a zodpověděli tuto otázku po nejlepším svém svědomí. Těch pronásleduje s intransigentní nenávistí hokynáře, kterému by někdo pokoušel se kazit živnost. To jsou žízaly, které slintají pod květinou (p. Procházka a — květina! jest to dost poetické, dost vznešené?), to jsou psi, kteří štěkají za poutníkem do Svaté země (p. Procházka jako poutník do Svaté země na velbloudím hřbetě — jest to dost vznešené? Nevím, rozhodně však vypůjčené z Dostojevského, který měl k této vysoké obři metafoře trochu jiné právo než maličký p. Procházka).

A jiné líbeznosti. Neboť slovník p. Procházkův jest bohatý a široký, a jeho bohatýrská duše vypouští i vypouští všecko: před ničím se neuzavře, nezná vrtošivých rozpaků o slovo, analogie z říše velmi nevonné jest vždycky po ruce. Inu, heros. Hněv Achillův jest vedle hněvu takového poškozeného maloživnostníka literárního boufkou ve sklenici vody proti přírodnímu orkánu.

Stará moudrost radí rozhněvali si raději deset lvů než jednoho křečka. A já bych dodal: raději poštví na sebe všechny krále a císaře světa, nežli řekni kritikou pravdu o rýmování českého básníka x—1. řádu. A byť uplynulo od té doby osm, byť deset, byť třicet let — český literární maloživnostník nezapomíná. Zapomíná, odpouští rek — ale trpaslík jest právě proto trpaslíkem, že nezapomíná, literární hokynář proto hokynářem, že neodpouští. Nezapomíná na ohrožený kráček, ani když se podvodně vyšvihl na velbloudí hřbet a tváří se jako poutník do Svaté země — ze zplagané operety. Vyšvihl se tam jen proto, aby mohl pohodlněji prskat po nepohodlných sobě lidech. Trpaslík trpaslíkem vždy a všude, i na velbloudím hřbetě. A víc: tam jest jeho trpasličkost teprve jak náleží patrná a zřejmá.

„Čas“ ze 14. prosince přinesl pěkný projev Macharův proti literárnímu odboru čtvrté třídy České akademie. Macharovi, ačkoliv knihy svojí k soutěži nepřihlásil, byla udělena třetí cena za sbírku básnickou „Vteřiny“. Básník ji odmítl: neuznává akademiků za soudce svojí literární tvorby a s prostou hrdoostí neuznává ani svojí sbírky za hodné zvláštního pozoru. V tom jest tolik mužné noblesy, že může býti lekcí skoro celé literární obci české a zvláště těm akademikům, kteří zadávají již sbírky netištěné a vymáhají na ně ceny. Nemám ovšem ilusí, že by vystoupením Macharovým zhořkla letošní vánoční nadílka obdarovaným. Nikoliv, ti páni jsou příliš otrlí. Ideální city rezervovali si jako sváteční šaty jen do svých veršů nebo

povídek; v běžném denním životě bývá takový idealisticky ušlechtilý veršovec vzorem praktického cynika.

Vedle toho charakterisoval Machar správným slovem řádění literárního odboru čtvrté třídy:

„Literární odbor čtvrté třídy České akademie stal se jakousi obroční uzavřenou společností, která v dojemně pravidelném turnu dělí velké ceny mezi sebou, prostřední ceny dává svým pretoriánům a posledními cenami jako na posměch pohlavkuje všechny ty kulturní činy mladé generace, která nerostla s nimi a nerostla z nich.“

Machar neříká tu ovšem nic nového: ví a cítí se to všeobecně již dlouho, jenže jedni z pýchy, druzí z opatrnickví mlčí a mlčí. Horší, přímo beznadějně jest však zamyslet se o nápravě. Machar, zdá se, očekává ji od literátů samých. V tom se tuším klame. Jak dnes věci v Čechách stojí, není tvora cechovějšího, méně přístupného každému lepšímu hnutí mysli a srdce, myšlence opravdu volné a svobodné, soudu opravdu spravedlivému a velikodušnému, než jest průměrný a běžný český literát. Jest sice v Čechách a na Moravě hrstka lidí, kteří mají svůj literární charakter, svoji myšlenku a přesvědčení, ale ti žijí klášternicky, roztroušeni, oddáni svému snu a svému dílu a nestarají se o žádnou literární politiku, ani v dobrém ani ve zlém smyslu slova. Ale kdyby se i starali, nepomohlo by jim to mnoho. Neboť literární řemeslníci a živnostníci sešikovali se zatím již v tlupy, v cechy, v korporace, spolky, družiny, hospodské a kavární stoly, vykořisťují literaturu jako těžařská společenstva s úplným obchodním racionalismem, zorganizovali si listy, založili strany a stranečky (rozuměj obchodní, kde jest nějaká ta rozmoklá a opršlá literární ‚idea‘ dobrá jen k dekoraci firmy a jako štít na dům), podrobili si denní tisk a chrlí do národa z moderních velelisů spousty papíru potíštěného literaturou vlastní výroby s ochrannou značkou buď „Máj“ nebo „Zvon“, „Kruh“ nebo „Akademie“.

Dnes přicházejí v české literatuře ke slovu kvality kupecké chytrosti a vojenské subordinace. Lépe než myšlenka poslouží ti rozhodně ohebná záda a lépe než talent dobré bezohledné lokty a vykřičený, drzý hlas; učelivá poslušnost jest lepší než básnická inventivnost; kvantita cení se výš než kvalita; a hodnotí-li se již nejvyššími měřítky, cení se píle a všechny mechanické obratnosti tisíckrát výše než vlastní tvůrčí čin a básnický a umělecký charakter.

Literárních duší opravdově volných, které by dovedly ocenit snahu, charakter, sen, myšlenku, dílo někoho z jiného tábora, skoro není. Není volných lidí, jsou jen straníci, jichž avancement jest podmíněno zaslepeností, spolehlivostí a neurvalostí proti odpůrcům. . . a těmi jsou, rozuměj, v první řadě lidé stojící o samolé mimo tábory, hospodské stoly, pívni, kartářské, kuželkářské, kulečnickové a jiné literární instituce. Zde jest hrdinství stejně výnosné jako pohodlné, neboť takoví lidé nejsou kryti žádnou společností, žádným cechem.

Není dnes již skoro bojovníků — jsou jen žoldněři ve službách táborů a táborků.

A všude jedna snaha: asekurace prostředností. Odtud život v houfech: malá zvěr se sdružuje. Jak z tohoto literátstva má vzejít náprava, není mně jasno, leda by se stal zázrak. Zatím naplňuje se tu jen zákon prosté a jasné spravedlnosti, že národ má literáty a literaturu, jakých zasluhuje, a literatura má akademii, s níž jsou si navzájem sebe hodny. — — —

Dopisujícím členem čtvrté třídy byl jmenován tentokrát také p. Jaroslav Hilbert. Byly listy, které to vykládaly jako úspěch nových literárních idejí a soudily z toho, že se Akademie modernisuje, že odhazuje literární předsudky. Nuže, jest třeba říci otevřeně a se vším důrazem, že výklad ten je docela křivý. Nebylo v Čechách dávno člověka, který by se tak málo exponoval za literární myšlenku a přesvědčení jako p. Hilbert a ovšem nejméně za myšlenku mladé literární generace. Nebylo v Čechách *literárního egoisty a arivisty* tak programového, jako jest p. Hilbert (užívám těch slov jako literárních termínů technických); dočknul-li se literárních myšlenek a idejí, bylo to jen, aby *reagoval* a velmi nepromyšleně a pohodlně reagoval proti literární generaci z let devadesátých; jeho vztah k *myšlenkovému* literárnímu světu byl vůbec posud skoro jen negativní. Tak ku př. když roku 1896 vystoupil s nepěkným šilháním po galerii proti volnosti literárního soudu i slova; nebo později, když proti psychologickému dramatu hlásal návrat k Victorovi Hugovi. (Aby se mně rozumělo: od Victora Huga můžeme se posud mnohému a mnohému učit v lyrice, v epice, v románě — ale ničemu, zhoła ničemu, opakují, v *dramatě*: zde jest lepenkově vnější, theatrální a kulisový, dekorační v nehorším smyslu slova; a hlásat dnes navazování na jeho drama jest reakcí ve zlém a špatném smyslu slova.)

Pan Hilbert jest literární talent, o tom není a nebylo pochyby. (Sporno jest jen, je-li i kulturním umělcem. Až posud užíval svého talentu daleko spíše k literární *zvůli*, k rozbití forem, než k naplňování uměleckého Zákona, a byl proto a jest proto podezřelý těm několika lidem v Čechách, kteří vědí, že není umělní a poesie mimo zákon a proti zákonu.) Ale vedle vlastního literárního talentu, který jest nepochybně Olympanům velmi lhostejný a víc, v hloubi duše asi i protivný i směšný, má p. Hilbert i řadu menších talentů, kterými se dovedl učiniti příjemným; tak vedle dobrého talentu literárního i velmi problematický talent veršovnícký, který obětavě štvál do nejgrotesknějších krkolomností při kterési slavnostní příležitosti. Tedy: pan Hilbert jest literární talent, ale žádný představitel mladé generace (a vůbec žádné generace — žádný člověk *representativní* ve smyslu Emersonově nebo Carlylově, neboť k tomu jest třeba oddané a věrné služby idejím); p. Hilbert naopak byl vždycky velmi povrchním, ale zato tím okázalejším reakcionářem proti generaci z let devadesátých, a sedí-li dnes v Akademii, sedí tam sám za sebe, jako *literární egoista* nejčistšího rázu.

Ostatně: člověk, který psal včera do „Moderní revue“ a dnes píše do „Zvonu“ — jaký *ten* může míti poměr k literární myšlence? Čím mu jest, čím mu *může* být?

Tedy: literární egoism — taková jest pravda o p. Hilbertovi; a žádná ideje, žádná nová generace, žádná modernisace Akademie!

V tom jest dnes síla a bude možná zítra slabost p. Hilbertova.

Proto nedovolím tu nic zahávat a křidovat.

16. 12. 1906.

Sebraná díla Richarda Dehmela a úvodní slovo k nim — „Tři sestry“ Čechova v Národním divadle

Leží přede mnou první dva svazky Sebraných spisů Dehmelových, obsahujících novou versi *Erlösungen* a *Aber die Liebe*, v krásném vydání Fischerově, jakési nevtřavé a samozřejmě distinkce, neprotivící se vážnosti a monumentalitě.

Dehmel vyvršuje dnešní německou lyriku alespoň v některém směru. Stefan George jest větší umělec-stylista, básník slova symfonicky přehodnoceného, symbolický visionář života ryze spirituálního a kontemplativního — Richard Dehmel jest větší *duch*, *vášnivější* duch, chei tím říci, zápasnější duch a typičtější představitel moderního vývoje napětí, dramatického boje o nové podklady života a umění. Stojí umělecky výše než Liliencron, jest umělecky daleko kladnější než tento veselý kumpán, který zůstal skoro zcela pouhým básnickým naturelem a jenž ani v nejlepších věcech nepodal mnohem víc než první básnickou *ébauche*, první skizzu lehynce nahozenou, a jehož význam jest skoro zcela umělecky negativní: význam reakce proti mrtvým šablonám a schematismu epigonské romantické a poklasické poesie německé. Dehmel stojí na vyšším stadiu umělecké tvorby asi v půli cesty mezi pouhým impresionismem a stylisujícím symbolismem — duch bijící se s životem jeho vlastními vývojovými zbraněmi, zápasící s ním a toužící urvatí z něho kladné hodnoty, pevné hodnoty nové ethiky, ethiky nezávazné a bez sankce, ethiky vývojové a činně intelektualistické.

Není náhodné, že Dehmel miluje tolik a tak upřímně *Maxe Klingera*: jsou mezi oběma hluboké vnitřní vztahy duchového příbuzenství. Jenže Dehmel jest živelnější, ohnivější, méně akademický než Klinger, jehož vlastní tvárné síly bývají zasypávány jakousi reflektivností z programu, jehož vlastní žhavé umělecké jádro bývá dušeno chladným popelem rozumové práce, abstraktní, vnějškové, odloučené od vlastního podsvětého tvůrčího aktu. Oběma jde, řekl bych, o ethickou organisaci nebo posvěcení osudu a hmoty — cosi, o co šlo také Goethovi, jenž byl ovšem k tomuto dílu nadán nekonečně bohatšími a žhavějšími instinkty a orgány — oba jsou vášnivými proživateli dnešního doufání i zoufání, oba pracují vlastními kulturními hodnotami dneška a z nich. Jenže umělecká potence Dehmelova jest celejší, silnější, zdravější, kde Klingerova trpí rozpolitostí a bývá vydána nebezpečím, zvětšovaným ještě mediem jeho tvorby.

Dávno *nemyslí* v německé poesii básník tak vášnivě, směle, přirozeně a cele jako Dehmel: jeho nejlepší verše, zdá se mně, jsou jen umělecky vyváženou boufkou myslivého aktu, jen básnickým zachycením jeho přízvuku, jeho prodloužením a uměleckým učením. Myslíli ovšem před Dehmelem a právě němečtí epigoni romantismu a klasicismu — ano, toto myšlení jest dokonce jejich smutné charakteristikou — ale pouze hlavou: ostatní básnický organismus se toho nezúčastnil. Nuže Dehmel, a v tom jest jeho vlastní básnický a umělecký význam, myslí po dlouhé době, řekl bych, *celým svým básnickým tělem*, celou svojí sensitivnou pletí horce, vášnivě a přirozeně, jako jiný dýchá. Dehmelova poesie není poesí hypertrofické hlavy na chudém, slabém nevyvinutém těle. V tom jest jeho vysoká básnická hodnota: tento člověk nevpisuje a nevkládá do svých veršů myšlenky ani

svoje, ani cizí — on *myslí* svým veršem a jedině jím a z *něho*, on organizuje a dobývá jím svoji myšlenku.

To sblízuje jej s Goethem, s jednou stranou jeho tvorby alespoň, více než se dnes ještě zdá a přijímá. Přičítá se k němu svojí touhou vytěžovatí vývojově život a překonávati jej umělecky vlastními jeho zbraněmi, i nazíráti svůj vývoj logikou autobiografickou a posvěcovati jej poesii nutnosti, moderními *amor fati*. Jeho poesie byla z počátku bezvědomě a stává se dnes vědoměji poesii hledajícího moderního ducha, ne ducha abstraktního a zbaveného instinktů a smyslů, jak jej chtěl míti nedávno minulý pseudo-idealismus, nýbrž naopak: přeplněného a pretížného jimi až do roztrhání — jejich harmonisace jest tu právě problémem.

To jest zvláště patrné v této nové, definitivně *přestavbě* celého posavadního díla Dehmelova — neboť o ni jde zde: architektonický element, utápěný leckdy v předešlých knihách Dehmelových v impresionistické bezprostřednosti a rapso-dičnosti, dostává se v tomto souborném vydání mocně ke slovu: sbírky jsou přestavěny tak, že člení celý materiál logicky a přenášejí do čistších sfér konečných básnické útvary a podněty z kalnějších, temnějších, instinktivnějších a chaotičtějších sfér počátečních. Dehmel jevil se v první verzi svých knih do jakési míry *stürmerem a drängerem*: jeho knihy i jednotlivá čísla v nich mřvala sem tam cosi abruptného, cosi ve chvatu a s napětím všech sil zachyceného; bývaly tam někdy výkřiky vyražené v poslední chvíli, bouřlivá a zajímavá tiseň zmučeného a bezvolného gesta. Elementy ty, rozumí se, nezmizely z díla Dehmelova — a jest to štěstím, že nezmizely, neboť mají rozhodně svoje jedinečné cudné kouzlo — ale jsou rozvedeny a doceleny v pozdějších měkčích a klidnějších variantech. Harmoničnost, ne vyšumělá a rozředěná, nýbrž jadrná — postulát umělecké celosti a přísnosti — vstoupila mezi umělecká božstva Dehmelova, a jen na jeho umělecký prospěch a růst.

Jiný moment, ježž projevuje toto souborné vydání a který zpřizvučuje velmi šťastně také předmluva, jest *snaha po umělecké dokonalosti, péče o umělecké slovo*. Dehmel vystihuje v předmluvě neobyčejně hlubokým pohledem *vysokou, ethický lidskou hodnotu* právě této ryze umělecké snahy, které přezdívá u nás formalismu a byzantinismu ve svorném nepochopení chasa jinak nejrůznorodější, od starých profesorských pedantů, jimž jest vlastní umělecká krása cosi cizího, co si dříve musí přeložit do nějaké racionalistické formulky nebo časové tendence, mají-li tomu rozumět, až po žurnalistické improvizátory od čísla k číslu a ctitele „prostého“ slohu, kteří si neodpustitelně spletli chudobu s prostotou a domnívají se, že je stylem jejich žalostná ejakulace, vynucená tiskařem čekajícím v předstíni na rukopis.

„Má-li umění nějakou životní cenu,“ praví Dehmel, „jest to jistě jen ta, že udržuje při životě snahu po dokonalosti v lidské duši; neboť radost ze života, kterou nám dává, jest souznačná s touto snahou, jinak neměla by pro nás lidská píseň ani o trojník více ceny než nějaký zvuk skřívání nebo hlomoz bouře.“

Ale předmluva ta i jako celek jest tak dokonalým uměleckým dílem, tak krásnou konfesí velikého a zralého ducha o věcech uměleckých i životních, tak mohutnou stranou umělecké filosofie, že neváhám položit sem úplný její překlad. Snad rozbrskne se někomu i u nás a pochopí, co jest to moderní básník ve vlastním a plném smyslu slova — jaká souhra sil a schopností, síly i kultury, intelektu i obraznosti,

charakteru, moudrosti i rozmaru — a jaké žalostné karikatury vnucují se nám za něj u nás s nejrůznějších stran.

„K mým čtyřicátým narozeninám bylo mně některými z mých lepších přátel předneseno přání, abych uspořádal celkové vydání svých až posud uveřejněných a zčásti rozbraných spisů. Poněvadž jsem si předsevzal dožítí se 99 let — ne 100, poněvadž pak dostane člověk příliš mnoho blahopřání a možno-li ze samé vděčnosti země — znamená to vlastně troubiti trochu záhy k sbírání. Ale opravdu přišlo ono přání vhod mojí vlastní potřebě. Cítil jsem povinnost vypořádati se s plody svých mladších let, částečně neukončenými, částečně neuspořádanými, částečně neuveřejněnými, abych měl volné ruce k novým plánům; a čím déle bych s tímto poklizením otálel, tím více by se mně ztížilo. K mnohému bylo třeba přiložit poslední formující ruky, a v pozdějších letech sotva byl bych ušel nebezpečí, jehož ani umělecký stařec výmarský beze škody nepřestál: že bych totiž nevázaného ducha jinorského znetvořil tvářímí nezralosti. Již jako čtyřicátník stojí člověk svým letům dvacátým tak právě dosti cize.“

Vím velmi dobře, že mně mnohý věrný čtenář zazlívá moje „věčně zlepšování“. Ale mohu jen opakovati, co jsem musil říci již při druhém vydání svých „Erlösungen“: pokud jest člověk zamilován do některého uměleckého díla, potud nemiluje ještě umění. Od Goetha, Schillera, Hölderlina, Kleista, Grillparzera, Platena až k Heinovi, Lenauovi, Mörikemu, Hebbelovi, Kellerovi, Fontanovi, Meyerovi, Nietzscheovi a Liliencronovi snažil se skoro každý významnější básník odčiniti při novém otisku svých děl ledabylosti, jichž píšící člověk v době rychlolistů tiskařských mnohem snáze se dopouští než předkové. Člověk tvořící smí činiti nárok, aby člověk požívající ctil tento nápravný pokus alespoň jako živé svědectví jeho uměleckého smýšlení. Má-li umění nějakou životní cenu, jest to jistě jen ta, že udržuje při životě snahu po dokonalosti v lidské duši; neboť radost ze života, kterou nám dává, jest souznačná s touto snahou, jinak neměla by pro nás lidská píseň ani o trojník více ceny než nějaký zvuk skřívání nebo hlomoz bouře. Že však básně z mých počátků zcela zvláštní měrou potřebovaly zdokonalení, vykládá se lehce z překvapujícího vzestupu, kterého dostoupilo právě od oné doby německé umění slova a ježž přivoditi jsem pomáhal.

Přesto záleželo mně spíše na celkovém spořádání mého duševního statku než na nápravě jednotlivých nedopatření. Duše lidská zraje jen tím, že se poznává dodatečně ze svých projevů. Právě nejbezděčnější rysy vnitřního vývojového boje vystoupí jasně teprve tehdy, když jsme jej přestáli, a mnohé ukáže se pak pouze jako přechodné postavení, co v křivovém ohni pudů bylo pokládáno za pevný základ. Ačkoliv doufám, že mám před sebou ještě několik takových bitev, uvědomilo se mi přece zvolna několik pevných bodů, z nichž jsem objevil souvislost dopředu i dozadu; v duši leží velmi těsně při sobě, co zdá se nám v časovém dění často od sebe velmi vzdáleno. Tímto způsobem, doufám, uvedl jsem svoje dřívější díla i spisy posud neuveřejněné v tak uzavřený vzestupný řád, že i těch málo, kteří mne přesněji znají, setkají se s lecčím novým a s lecčím v novém světle.

Ačkoliv jsem podržel tituly svých dřívějších knih a přidal jen dva výslovně nové svazky, stal se přece vyjma „Dvou lidí“ každý z deseti svazků přetvořením a vložkami podstatně novou knihou. Práce byla takovou pekelnou orbou, že svým

rozhořčeným přátelům i těm, kdož jimi chtějí být, přísahám při všem svatém: *Již nikdy!* — Některé knihy, hlavně „Aber die Liebe“ a „Lebensblätter“ obrátily se skoro v opak svého prvního plánu. Jiné, jmenovitě „Erlösungen“ a „Weib und Welt“, dorostly teprve zcela toho obsahu, jež sliboval titul. Fatalistické drama „Der Mitmensch“ přeměnilo se v tragikomedii, v níž problematická tendence ustoupila za impulsivní konflikt, a která snad nyní konečně bude srozumitelná pánům divadelním ředitelům. Především pomýšlel jsem však na to, rozplést umělecky svá dočasná zapletení se v erotické problémy a z toho důvodu dotvořil jsem zlomkovitě „Verwandlungen der Venus“ ve zvláštní knihu.

O tom zvláště musím říci několik otevřených slov. Mezi mými alespoň 500 básněmi jsou některé, které se zabírají nepokrytecky brutálními instinkty lidského života pohlavního; jest jich vcelku nejméně 10, ale někteří lidé, zdá se, čtou ve mně jen je neustále. Abych takovým lidem usnadnil hledání a aby nestrkali svoje mravné nosy do mých ostatních knih, vetkal jsem všude tyto básně do „Verwandlungen der Venus“. Snad panstvo pochopí, že i v nejnesvětějších smyslnostech umělecky pozorovaného lidství bydlí svatý duch tvůrčí, který se chce za každou cenu, i za cenu poblouzení, zápasem povznést nad zvířecost. Těm však, jimž tento zápas právem jeví se neutěšeným znakem lidské nezralosti, která má vždy stejný smysl jako umělecká nedokonalost: těmto nejlepším svým čtenářům, doufám, pořídil jsem skladbou svojí básně rozhledovou výšku, odkud mizí příkré jednotlivosti dřívějšího fragmentárního pojetí. Ostatně bude tomu s mojí „nemravností“ asi jako s mojí „nesrozumitelností“, z níž mne poručníci německého vzdělání tak dlouho obviňovali, až moje „podivná poblouzení“ — a to byla ještě z nejmírnějších censur — došla ku podivu porozumění právě u nevzdělanců a nezletilců, u dělníků a dětí.

Nedávno přešly přes prkna Národního divadla Čechovovy „Tři sestry“, kabinovní kus z repertoaru Uměleckého divadla moskevského, jehož se nám nedostalo v Praze o návštěvě milých hostů.¹

Hra jest krajní Čechov, téhož rázu jako nezapomenutelný *Strýček Váňa*, jen ještě vyvršenější: ve Třech sestrách více než ve Váňovi jest všecko duševní atmosféra, celkový vzduch, citové naladění. Odstínová šed, nývé teskné hoře marnosti jest rozlito po všech pracích tohoto melancholického ironika, tohoto básníka s mdlým laskavým úsměvem filozofa, tohoto jemného utušitele současného ruského zoufalství a ruské bídy — ale nikde snad není vlastní dramatickou osobou tolik, jako v této hře. Tragika čechovovská jest vlastně nemožnost setkat se s opravdovým a celým lidským osudem, nemožnost svěsti s ním otevřený, třebaš nešťastný boj. Osud proměnil se tu v samé malé, lstné, tiché a nepostižitelné skoro *náhody*, rozložil se v ně. Nezabíjí svoji oběť jednou ranou: omílá ji zvolna jako voda břeh, dlouhou, jednotvárnou, unikající prací. Vystupuje v přestrojení, pracuje pod kuklí, jest mocí ironickou: dá-li člověkovu světlý paprsek, dal mu jej jen na chvíli a jen proto, aby mu jej vzal ve chvíli, kdy se stal člověkovu potřebou a nutností.

Tři sestry více ještě než *Strýček Váňa* jsou *dramatický impresionism*. Přeloženo

1 - [Viz zde str. 106—110.]

do hereckého jazyka zní to: sehrátí atmosféru. A to znamená: celek, celek, celek! Celek sepředený z velmi jemné niti. Tedy vlastní herecký problém umělecký.

Proto chápu uměleckou pedagogiku, která přivedla „Tři sestry“ na naši scénu: celek, tento pojem kat' exochen umělecký, jest nejbolestnější nedostatek našeho herectví a divadelnictví.

Pan Kvapil sledoval snad při tom i účel osobní: složit zkoušku své režisérské vyspělosti. Ani proti této tíživosti nedá se nic namítat a ani ne v podstatě proti tomu, že se opěl o cizí vypracovaný vzor. Myslím totiž, že šlo právě jen o oporu; p. Kvapil nenapodobil asi hmotně, postavil, byť i v cizím duchu, novou variantu.

Ale to jest podružné: byl bych nerad, kdyby se umělecká pedagogika omezila jen na to; kdyby se mělo „Třem sestram“ rozumět jen jako více méně podařenému svátečnímu experimentu, přes nějž se přejde k dennímu pořádku. Rozuměl bych vlivu „Tři sester“ trochu hloub; rád bych, aby zasáhl podstatněji v náš divadelní organism.

Kdo sleduje kritičtěji náš herecký ensemble, cítí, že naši herci — až na dvě, tři čestné výjimky — jsou jen s úlohy naturalistické, nebo lépe s úlohy dramatické novelistiky, s úlohy terre à terre, kde s dobrou vůlí a jakýmsi pozorovatelským fondem může se obstat. Ale úlohy dramatiky stylisované, úlohy ku př. Ibsenovy, které žádají od herce kus syntetičtější duševní práce, napětí intuitivně obraznosti i intelektu, obyčejně selhávají: herci nevytěžují zde těch hereckých možností, toho bohatství tvárné látky herecké, jež je zde ukryto. Překládají většinou básníka *do nižší sféry*, než v níž tvořil: podávají variantu nižšího patra. Úží a zestřízlivují básníka.

A zde viděl bych pedagogickou misi „Tři sester“; leží na cestě, jsou průchodným stadiem k vlastní stylisované hře dramatické. Není to ani tak ideová práce, jako *citová*, již žádají od herce. (Rozumí se, že ani ta není myslitelná bez intelektu, bez duševní intuice a síly obrazivé.) A právě v jejím nedostatku, v nedostatku citového tepla a tvárné něhy, byla slabina tohoto představení, na němž jinak bylo pracováno jistě s láskou a oddaností. Byly scény, kde místo *hoře, stesku nebo i nudy* podávala se jen *trapnost a trýzeň*, což jistě není totéž a což právě ukazuje, že scházelo vlastní citové a umělecké posvěcení.

Ostré odporované detaily ne vždy slily se ve vlastní tvůrčí výhni, měly cosi vnějškového a úmyslného, nebyly přehodnoceny v nový a vyšší organismus: neměly průkaznosti celkové nutnosti.

Proto s týmž úsilím mělo by divadlo znova a znova přistupovat k obdobným uměleckým úkolům, k Hauptmannovi ku př., abych jmenoval autora, který nedostal se již léta a léta na našem jevišti ke slovu a jenž jest německým spřízněncem Čechovovým. Jinak přinese ruský vzor prospěch pouze pomíjivý a sporný.

Paní Suzanne Desprès

Prahou mihla se, přejíždějíc z Berlína do Vídně, asi před třemi týdny mladá francouzská herečka, paní Suzanne Desprès.

Hrála — ale u velikých divadelních umělců jest tak celkem lhostejný kus,

v němž hrají. Každá velká herečka hraje jen a jen sebe, svoji osobnost, vzduch a vůni svojí osobnosti, *charakter* svojí krásy. Zahlédla první vlniti se v citových parách dneška cosi jako tvář, která volala po vykoupení, cosi jako teskný výraz poslední chvíle, jejího nového a nenávratného kouzla i hrůzy — a tuto tvář, tento výraz vyvolává neustále a ve všem: za ním se nese, za ním spěje, a celé její dílo jest jen bolestná poslušnost nutnosti. Gesto každé nové krásy jest zlomené, nevolné, stísněné a zmučené — teprve pozdní krása zvětrává a vyšumuje v dekorativnou ornamentaci.

Kus jest tedy vlastně jen záminkou, někdy více, někdy méně nepohodlnou — vlastně ničím jiným než překážkou, která se musí ztéci.

Desprès hrála tedy podivně cudnou a přísnou i bolestnou variantu na staré tragické thema o mravní nedostatečnosti světa. O tom, jak se nevyplácí vnitřní poctivost a noblesa ve světě pokryteckém a konvenienčním. O tom, jak čestné srdce jest neustále a soustavně podezíráno, znásilňováno, tupeno, šlapáno a vykořisťováno, poněvadž se setkává buď jen s chladem rozumu nebo s brutálníou smyslností. A Desprès hrála tedy vzpouru čestného srdce proti několikeré podlosti a několikerému pokrytectví a Desprès hrála tedy lítost, zoufalou lítost člověka zrazeného a nepochopeného ve svém nejlepším a pro své nejlepší. A Desprès zpívala naposledy těžkou a sthovou, žalnou a tichou píseň o tom, jak život plyne a plyne a podrývá člověka a strhuje jej svým proudem, láká, podvádí a zrazuje v tom, co slibuje. A Desprès hrála tedy novou, čestnější a bolestnější ženu dneška, ženu s větší a bohatší schopností vytrvat i trpěti — novou ženu, ne schema feministických programů, nýbrž první bolestnou skutečnost, první zpola odplavenou a smetenou skizzu, náčrt napolo smazaný, mrazivou předjití pravdu.

To hrála Suzanne Desprès v Praze.

Hrála *svoje přebásnění* banální hry, kterou napsal Bernstein a jež se jmenuje *Le Détour* — přebásnění hry, která dává jen příležitost nebo spíše narážku povědětí rozpor světa vnitřního se světem vnějším, hoře člověka nepochopeného a vzpouru jeho proti tomuto tlaku a této bídě — a dává ji tak nešťastně, že ji obyčejnému herci spíše kalí a zatemňuje, než poskytuje.

Ale Desprès jest právě proto velikou herečkou, že dovede nad hmotným dílem narysovat jeho vyšší a vlastní duchový typ, jehož jest v tomto případě dílo jen zradou; že dovede jíti nad autorem a po případě i proti němu; že dovede odvalit strusky, jimiž jest zasypán pramen, a rozezpívá její písní vlastní hrudi a vlastního srdce.

Desprès jest vlastní zvláštní nekonvenční, cudná a nezvětralá krása, cosi utajeného a sevřeného, co se dobývá na povrch tíže a co se sděluje tíže, poněvadž jde z hlubších zdrojů, ale co také, vytrysknuvši konečně, podmaňuje si charakterní uměleckou mysl daleko trvalejším a pevnějším kouzlem, než jest kouzlo běžné. Vykládá svým a novým způsobem starou základní uměleckou pravdu, že umění není než uvědomělá *nutnost* — nic než nutnost. Všecko, co není nutné, odhazuje: všecko, co není nutné, jest právě již zbytečné a špatné. Odtud dojem velkosti, dojem zvláštní přísné a sevřené krásy. Její umění jest prosté, zákonné, kořenné, jako bývá každé poctivé nové umění; nepodplácí si ničím diváka, nevmlouvá se v přízeň a nesmlouvá se s módou a vkusem denním; není lživé, elegantní, parfumo-

vané; neleskne se, neblýští se: *hřeje*. Má svoji srdečnou něhu, svoji úspornou vnitřní sílu, svůj nevyšumělý, temný a vnitřní var. Jest to umění zákonně tiché a přísné, nekoketné a nezáletné, umění úsporné síly: každý podaný rys mluví o deseti, dvaceti jiných, které jej připravovaly a které padly proto, aby mohl rys daný dorůstí svojí typické síly a hloubky.

Takové jest umění paní Desprès. Proto nelíbí se oficiální Paříži, proto není populární a nebude populární, pokud zůstane takto *hutná a jadrná*. „*Elle est beau-coup contestée*“ — kritikuje se ještě hodně u nás — řekli mně dobří literáti pařížští a upřímní její ctitelé několik dní po její Noře. Není pochyby: umělecký filistr jest bylinou mezinárodní a nalezne se stejně v Paříži jako v Praze a stejně tu i tam mate si herečku s *komediantkou* a žádá od ní a vymáhá od ní světáckou prázdnotu, toaletní triky, demimondénní drzost nebo v nejlepším případě nervovou sensaci a dráždivost.

Její Nora stála ještě výše než její Jacqueline z Bernsteinovy „*Okliky*“. Byla nesena bohatšími tvárnými silami, silnými instinkty bezelstného srdce; zvučela vnitřní plností a celostí; čerpala z hlubokých citových pramenů. Jak nerado vpouštělo toto srdce, silné a uzavřené v sobě, pochyby, jak dlouho vzdorovalo útoku osudu, jak dlouho nemohlo pochopiti, že přistupuje k němu těžká zkouška, a jak nutně proměňovalo se pak ve vzbouřence a rebela a jaké vnitřní tragiky tu dostupovalo!

Ano, silné, cudné a jadrné jest umění paní Desprès; jest opřeno o spolehlivou podlohu, věrnou a netřesoucí se, kdy povoluje a kácí se mnohé.

V době běžné dnes, zvětralé a vyšumělé bravury herecké sestupuje k hlubším tvárným mocnostem, k vlastním zasvětitelkám a dárkyním umělecké síly.

Fr. S. Procházka

potvrdil jen svoji polemickou prózou ve „*Zvonu*“ z 8. II., že jest vpravdě autorem ubohého „*Semence*“, kterým jsem jej demaskoval v 1. čísle *Volných směrů*.¹ Ano, *ta*to próza přísluší k *onomu* verši jako rub a líc téhož žalostného cáru, jako rub a líc téhož falešného bezcenného peníze.

Vystupoval-li ve svých satirách jako poškozený literární hokynář, vede si ve své nové polemice jako přistižený revertent. Ano, tak vedou si všichni lidé polapení na křivých a temných stezkách, posvítíš-li si na ně lucernou pravdy: splňají, kopou, plvaj, bijí slepě kolem sebe — poskytují totéž divadlo úplné lidské kleslosti jako Procházka ve „*Zvonu*“. To je známá stará historie, a musí na ni býti připraven každý, kdo ve službách vyšší ideje jest přinucen obrátiti se jimi.

Já zanášel se knížkou Procházkovou (jejíž surovost dokázal jsem i citátem a na jejíž obranu nedovede říci autor ani slovíčka) jen jako *symptomem*: symptomem bídy určitých literárních kruhů, jichž jest Procházka mluvčím. *O to* mně šlo a ne o bezvýznamnou literární nulu, jakou jest Procházka sám o sobě — a odpovědi mělo se mně dostat od lidí à la pp. Jirásek, Winter, Thomayer, od lidí z redakčního

1 - [Viz zde str. 227—230.]

kruhu „Zvonu“, od mužů, o jichž uměleckých kvalitách mám a mohu míti leckterou pochybu, ale o jichž ušlechtilosti lidské *nechtěl* jsem míti takových pochyb. To byl smysl mojí glossy, jistě čestný a mužný, a na ni dostalo by se mně v každé jiné zemi také mužně a čestně odpovědi — jen v Čechách a v orgánu akademiků „Zvonu“ jest možno odpověděti na ni zuřením procházkovským.

„Venkov“ z 10. února [1907] přinesl proti mně

pustě štvavý a denunciantický článkeček podepsaný šifrou R. Jest pravděpodobně z pera jakéhosi *Jana Rowalského* reče *Bačkovského*, který poděkuje v literární rubrice „Venkova“ a jiných deníků a odvděčuje se tímto velmi pochybným způsobem svému chlebodárci. Nebudu vyvracet článku, který není nic než *lež a štvání*; každý, kdo četl mojí noticku o p. Hilbertovi v 1. čísle V. směrů,¹ ví, že jsem se nedotkl *v ničem* jeho soukromého života; ví, že jsem kritisoval jen jeho literární názory a myšlenkový a literární charakter — cosi, k čemu mám nejpřímější právo; každý věci znalý ví, že jsem správně podal soud p. Hilbertův o významu dramát Hugových atd. S tím, co ztropil p. Rowalski ve „Venkově“, se nepolemisuje; to je pouhá literární ničemnost a ubohost: ta se jen prostě přibíjí. Slovo moje obrací se zde k p. Hilbertovi. Co jsem o něm napsal, napsal jsem po nebedlivějším uvážení: odpovídám za každé slovo, ale *jen* p. Hilbertovi. *Jen on* má právo tázati se mne nebo žádati vysvětlení. *A jen jemu* dostane se ho ode mne.

Alle *jednou provždy*: nebudu se přit o svoji glossu, ani o jiné projevy svého kritického soudu o p. Hilbertovi, které snad ještě napíšu, ani s jeho literárními kmotry a bratrance, patrony a lokaji, ani se společky a listy, pobouřenými buď jím nebo jeho přáteli.

Jsmo ještě, doufám, v literatuře a v umění — a ne v demagogii volební kampaně.
14. 2. 1907.

Poznámky k odpovědi p. Hilbertově

Přecházím bez zbytečného úvodu rovnou k vyvracení obran a námitek p. Hilbertových.

1. Pozdě na podzim roku 1903 vydal p. *Jiří Karásek ze Lvovic* ve sbírce *Impresionisté a Ironikové* studii *K vývoji moderního dramatu*, v níž staví proti starému dramatu, vnějškovému a dějovému (dramatu *Victoria Huga*, jak patrně ze str. 169) drama moderní: drama vnitřní, dušezpytné, demonstrované na Wiedově „Svatební noci“, ale i na dramatech jiných, Hauptmannových, Mirbeauových etc.

Proti p. Karáskovu odsudku dramatu starého vzal p. Hilbert v ochranu toto drama ve zvláštním článku, který napsal jako glossu ke knize p. Karáskově do 3. čísla „Moderní revue“ (ročník 1904). Aby se p. Hilbert nebál, že chce interpretovat do jeho článku něco, co v něm není, *přenechávám jeho výklad* člověku,

1 - [Viz zde str. 232.]

u něhož jest jistě vyloučena tendence p. Hilbertovi nepřátelská: p. *Viktoru Dykovi, přáteli, spolubojovníkovi a spolureakcionáři p. Hilbertovu*.

Do 5. a 6. čísla 2. ročníku „Přehledu“ napsal p. Dyk kritický článek o knize p. Karáskově a v něm povšimnul si i článku páně Hilbertova; přisvědčuje mu, jest mu psán z duše. Píše doslova na str. 84:

„V prosincovém čísle *Moderní revue* napsal p. Hilbert výstižná slova o studii „K vývoji mod. dramatu“ obsažené v knize.

— (autor) u znamenitého moderního dramatu Ibsenova vidí všecku vnitřnost, kdežto u starého dramatu, které si vybral, jen směšnost (má snad státi: vněšnost), náhodnost, neorganisanost, hřmot, lež a faleš. *Ale označiv tuto dramatiku (Hugovu) názvem dramatu starého, dopustil se neopatrnosti, že vydal cenné dílo staré v plen nepochopení* —“

A dále komilton p. Hilbertův hájí Huga proti moderním, proti Hauptmannům a j. jako básníka, v němž jest „mnoho velikého“. A více: zcela ve smyslu svého přítele vidí „v pokroku pochvalovaném p. Karáskem úpadek“ a *vykládá nutnost návratu k starému romantismu*.

„Smutek triviality a nízkosti, který vane z našich „moderních“ dramát, pudí — nevidí pan Karásek ze Lvovic? — mladé na nové, hazardní a krkolomné, ale nové cesty — nové potud, že počínají se *vraceti v luhy dobré opovrhované romantiky, k jejímu pathosu a jejímu gestu*.“ A aby nebylo pochyby, kdo ti „mladí“ smělí reakcionáři jsou, ukáže na ně hned p. Dyk prstem: „Nevidí to pan Karásek opravdu ve „Falkenštejnu?“

Nuže zde jest celý program romantické reakce v mladém českém dramatu — reakce, opakuju za sebe, ve zlém a špatném smyslu slova —; zde jest ukázáno i na jejího iniciátora. Nevadí, že program ten vypadá ve stylisaci p. Dykové skoro komicky (mluví se nejprve o hazardnostech a krkolomnostech, a když se mají precísovat, řekne se, že jsou v „návratu v luhy dobré opovrhované romantiky“) — ale p. Dyk byl vždycky slabý stylista — program jest zde a není proto méně smutný, že byl vysloven bezděky velmi pitvorně a vesele.

Program jest zde, opakuju, a p. Hilbert marně se snaží svaliti se sebe zodpovědnost za něj.

Interpretace p. Dykova jistě jest správná *v duchu* páně Hilbertově (byť nebyla správná snad ve všem v písmeni), a p. Hilbert nikde neozval se proti ní, ač o ní musil věděti.

2. P. Hilbertovi jest nejasný pojem „generace“ a „myšlenkového literárního světa“. Generace není ovšem ovčí stádo, jak se líbí karikovati p. Hilbertovi, generace jest pojem individualnosti, *ale na vyšším čistším stupni*, pro nějž opravdu nevím, mohu-li předpokládat u arivisty p. Hilberta dosti otevřených orgánů a smyslů. Abych mu pochopení tohoto opravdu vysokého pojmu literární filosofie usnadnil, ozřejmím mu jej příklady: Na myšlenkovém světě generace pracovali na př. *Machar, Březina, Sova* — každý ovšem v různé sféře, různým směrem, s různým zdarem a významem, různou metodou — a to mně znamená: myslili opravdu souvisle a metodicky, myslili kladně, myslili vývojové hodnoty, vízice svoji osobu všeobecnosti.

Myslili typicky — šlo jim o cosi vyššího než o pouhou osobní interesantnost nebo siláckou pózu.

U p. Hilberta neby o myšlení — nebo to, čemu se tak s licenci dá říci — ničím než řadou *nesouvislých výbuchů*, ne nutných ve smyslu zákonného a uvědomělého nitra, nýbrž reakcí na cosi vnějškového a více méně náhodného. Celé dílo p. Hilbertovo jest v tomto smyslu řadou výbuchů bez vnitřní vývojové nutnosti. Jak dá se pochopit sled jeho? Nijak než tímto podstatně negativním termínem: *reakcí*.

Reakce: neustále vrací se mně tento pojem při charakteristice p. Hilbertova; a opravdu jest mu přiznačný a opisuje a vystihuje jej více a lépe než všechno ostatní. Jak pochopit na př. souvislost, která váže „Psance“ s „Falkenštejnem“? — „Psanci“, tento cauchemar, tato práce mátoh a stínů, mlh a par, toto dílo krajní introspekce, kde každý pevný tvar rozplývá se již v přelud — a vedle „Falkenštejn“, drama vnějškové, skoro výpravné, se spoustou komparsů, dílo státních akcí a intrik, rétoriky a pózy nevykoupené vnitřním posvěcením!

Jak dá se pochopit tato dvojí práce, tak protichůdná, vedle sebe?

Nijak než reakcí: druhá jest reakcí na prvou.

Reakce — toť charakteristika po výtece hilbertovská. Zde jsem u samého jádra Hilbertova, u vlastního výkladu jeho mechaničnosti, jeho abruptnosti, jeho křečovitosti, jeho násilnosti i jeho fragmentárnosti, neposvěcené celkem a zákonem.

To jsou pojmy, kterých snad p. Hilbert necítí — pojmy vyšší a vlastní umělecké organizace — ale vina jeho jest *v tom*, že jich necítí: v tom jest i jeho nižší stupeň v řadu duchovém.

Básník pracující na myšlenkovém světě generace *slouží* hodnotám cyklickým a vývojovým a roste tím do velikosti nadosobní, zatím co Hilbertové, ženoucí se se sobectvím za krkolomnými efekty a schválnostmi a tout prix, hynou roztráštěni v trapném intencionalismu různých *rádo-by*, jichž nestačí ani pojmut čistou myslí.

„Mehr Raffer als Schaffer“, napsal Kerr kdysi odsouzení d'Annunziovo. Diagnosa nemoci páně Hilbertovy jest těž, jenže prognosa jest daleko, daleko zoufalejší.

3. Nešlo tedy v mojí kritice p. Hilbertovy činnosti naprosto o jeho poměr ke mně. Píše-li p. Hilbert, že „jeho naturelu bylo nutno uzavřít se mému estétství“, musil by dříve dokázat, že moje „estétství“ stálo kdy o to, působiti v „naturel“ p. Hilbertův — pokud vím, nemělo nikdy ani zdaleka touhy po trudu tak nevděčném. Ad vocem estétství: to jest slovíčko, s nímž by neměl hráti lehkomyšlně p. Hilbert. Užívat ho a nerozumět mu — tu problematickou čest mohl by přenechat věru jiným. Aby bylo tedy jasno: Já nejsem a nebyl jsem nikdy estét, nýbrž *estetik*: mně nebylo umění věci egoistického násilnictví a interesantních póz a frází, mně znamenalo prostě: znáti, cítiti a dle sil a schopností naplňovati řád a zákon. K estétství měl vždycky nesmírně blízko p. Hilbert. Estét není nic jiného než koketa a lze, jak známo, stejně dobře koketovati geniálnickými pózami jako nasládlostí. Jest možno psáti rétoriku veršem volným a beztvarym jako pravidelným, a *malicherným můžeš být i ve vzkřeku* — *ano zde spíš, než kde jinde!* Estét jest člověk nemohoucnosti: znásilňuje jazyk, poněvadž ho neumí ovládat; brutalisuje svoje figury do nervosní posunčiny, poněvadž jich neumí oživit pravým životem; chytá se abnormalit a rarit, poněvadž mu uniká zákon, jeho síla, krása a hloubka. Estét jest člověk umělecky nevykoupený a neposvěcený, p. Hilberte: člověk zlomku,

kterému uniká celek. Estét jest padělatel: padělá gesto geniovo, padělá pózu geniovu, padělá vnějšek, kde schází mu vnitro a jádro. Estét není nic než *diletant* — *člověk polovzdělaný*. Tak diletuje třebaš ve filosofii českých dějin a píše článek o Husovi, neznaže ani jeho života, ani jeho díla, ani jeho doby, jako „náladovou kapitolu, kterou není třeba bráti vážně“ — jen z touhy po sensaci, neboť nemá nic říci: jde mu jen o interesantní pózu. Estét dělá umění jako politiku a jako módu. Pracuje rukama, nohama v novinách, v kavárně, na ulici — všude, všude, a *všude jest práce jeho opravdovější než u pracovního stolu*: píše-li literaturu, bortí se jeho věta, kdekoli o ni zavadiš. *Estét jest estetická nemožnost*, p. Hilberte, a je-li kdo v Čechách, kdo by měl choditi opatrně kolem tohoto slova a spíše se mu vyhnout, než mu nadbíhat, jste to Vy.

4. Pan Hilbert líčí dnes svůj syrový feuilleton „Vrchlický-footbal“ jako projev *citový*. Risum teneatis... *Citový?*... „Estetičtí metari.“ „Sprostý lid, jak jej nenávidím.“ „Pravá česká sprostota.“ „Lúzo, rvi se v politické areně... kraluj na smetišti veřejného života“... atd.

Tak že reaguje cit? Leda hilbertovský „cit“, který jest opravdu příliš široký „pohoz“, mluveno jeho jazykem, nebo příliš široká plachta, mluveno po česku, pod níž se chrání leccos... jen nejméně citu *pravého*. Já ve svém kritickém článku v tehdejších Lit. listech¹ nedotýkal jsem se nijak citu, já hovořil jen a jen k *intelektu*... a tak také, co odpovědělo feuilletonem p. Hilbertovým, nebyl cit, nýbrž jen *pacil*: žluč, nenávisť a mstivost, žurnalistické chytráctví a násilnictví. Jak slabě dopadlo to s p. Hilbertovým citem, když měl promluvit, ukázala s trapnou nesporností „oslavná scéna“, *16. února 1903*, která místo nadšení přinesla jen nejménější a nejpitvornější posunčinu. Tak *nic nedověst* říci o básníkovi, jehož prý miluju a zbožňuju, jako toho nedovedl říci zde p. Hilbert — a přitom mluvit o „citovém poměru k Vrchlickému“ a zaklínat se ob větu citem, to jest cosi, co se dá těžko charakterisovat klidným jazykem. Dnes s tržní moudrostí vykládá pan Hilbert cosi o „šetrnosti“ k Vrchlickému, „jenž jí zaslouží“. Ah, ovšem, odpovídám, zaslouží a hlavně od Vás zasloužil si jí dvakrát: po prvé, když jste namáčel pero k jeho žalné obraně, a po druhé, když jste je namáčel k jeho žalnější oslavě.

5. Pan Hilbert hájí svůj „talent veršovnický“, hájí jej ovšem uboze: útokem na moji báseň v I. čísle V. směrů. (Neboť: budiž moje báseň sebebědnější — co to dokazuje o verších p. Hilbertových?) Je prý verbalisticky přetížena. Mohl bych odpovědět, že tak, jak jest, jest mně nutna k charakteristice mojí figury — ale nepadá mi uhybat a řeknout proto přímo p. Hilbertovi: je-li kdo v Čechách, jenž by neměl slovo verbalism vypouštět z úst, jest to *on*. „Mod. revue“ roku 1903 přinesla serii veršů páně Hilbertových: těžko představit si prázdnějších póz, šťastlivějších frází, šroubovanějšího nevkusu, rozmáchejšího siláctví, směšnějších schválností a pretenciosnější nicoty, než kolik jest jich v těchto verších. Mučitel se nemohoucnost, nic víc. Škubání údů a skřeky, kde nitro je prázdné a mrtvé. A stejný ráz nese všechno ostatní, co vyplynulo veršem z jeho pera. Opisuju sem jednu z nich — nejméně přísemnou ještě — jen proto, že jest nejkratší:

1 - [Viz Kritické projevy 3, str. 90—106, 526 a 532.]

Zhoucí slunce
prašticí (!), silné,
výkřiku, tlaku (!), nádhery kdysi,
proč jen tě ztrácím?

Neživilo-lis se z mojí krve?
Nebylo-lis vlastně touto krví?
Není-liž jí až do dneška ve mně?
Proč jdeš? Proč jdeš?!

Dny bledé vstávají,
krajina bředne (!),
zajíce hryží dřeň (!).

Sám,
z mohutných dnů svůj vzrůst,
jak v kraji dub
do nebes zvedám kosmaté větve,
vzhlížeje v dál. —

Vlhký den s hladovým nebem; —
do něho trčí
vazivo, úžas, černí (!).

6. Řekl jsem již v prvním čísle V. směrů², v čem vidím uměleckou kulturnost a v čem uměleckou nekulturnost: umělecká nekulturnost jest, řekl jsem tam, *ve zvlášti*, která roztrhává celky a nenaplnuje zákona — a dnes vyložil jsem, doufám, dost obsírně p. Hilbertovi důvody, pro něž jeho talent *musím* pokládat za nekulturní, pokud mne nevyvrátí celými a vyrovnanými uměleckými díly. Talent zlomkovitý, násilný, křečovitý, talent *neukázněný*, jako byl posud talent p. Hilbertův, nemůže být pozhnanou kulturní silou! Umělecká kulturnost a nekulturnost — ale to jsou pojmy jasné v kulturních literaturách jako den a noc! Flaubert odpověděl na pohodlné pochybovačství p. Hilbertovo velkolepě již roku 1853: „Drobné potůčky rozvodněny tváří se jako oceán; aby jím byly, schází jim jen jedno: skutečné

1 - Tak ovládá p. Hilbert jazyk! Chtěl měi patrně: *Proč odcházíš?* Naučte ho správně česky se vyjadřovat a skoro celá jeho originalita bude v pekle!

2 - [Viz zde str. 232.]

rozměry; zůstaňme tedy řekou a žeňme kola mlýnská.“ Talent páně Hilbertův vedl si příliš často jako rozvodněný potok: zanášel louky pískem a kamením a objevoval v zdánlivém siláctví bezděky svoji slabost. *Kázeň* jest vlastní kulturní etností — ona činí z pouhého talentu *umělce*.

O *preciositě* mluví pan Hilbert zase velmi pošetile; *tak* dnes nesmí mluvit o těchto věcech žádný vzdělaný literát. Pan Hilbert nezná patrně žádného spisovatele opravdu *preciosního*, jinak by mohl tato slova sotva vyslovit při mojí povídce. Pak byla by *preciositou* každá *práce o stylu*, každá práce vlastně umělecká. Na Balkáně, četl jsem nedávno, říkají estétů každému, kdo se jednou týdně převléká do čisté košile. U nás bude pomalu estétem každý, kdo čte po sobě větu a myslí, že má mít podmět a výrok. Ostatně i *preciosita* ve vlastním historickém smyslu slova jest dávno rehabilitována. A nejen mezi umělci. Ať přečte si jen p. H., co o ní píše na př. Brunetiére, doktrinář a moralista, duch velmi málo přístupný umělecké stránce literatury: jaké zásluhy jí přiřítal! Jak mluví p. Hilbert, smí se beztrestně mluvit opravdu jen v Čechách.

7. Pan Hilbert staví do stejné řady svůj případ s případem mým: svoje současné spolupracovníctví na *Mod. revui* a *Zvonu* s mým spolupracovníctvím na *Lumíru* roku 1899 a 1900. *Naprosto neprávem*, gentlemane. „*Lumír*“ byl a jest *neutrální orgán, prosté forum pro každého* — „*Zvon*“ bojovný orgán akademiků, list krajně stranný.

Pan H. nechce, zdá se, chápat dosahu mojí výtky. Důraz jest tu na tom, že současně přispívá do orgánů krajně charakterních a krajně si protilehlých. A jiný moment: pan H. poklonil se „*Zvonu*“, orgánu akademiků, těsně před chvílí, kdy byl zvolen do Akademie...

Pan Hilbert ve vlastním zájmu neměl odbavit tuto výtku tak lehce, jak ji odbavil.

8. P. H. vrací mně „zpět“ (sic!) výtku arivismu a literárního egoismu. Lituju velmi, ale nepřijímám jí: není mezi námi rovností. Já neudělal literární kariéru tím, že jsem současně zapálil svíčku pánu bohu i čertu. Až ji *takto* udělám, bude moci pan Hilbert vraceti „zpět“. Do té doby však musí si ji laskavě ponechat.

15. 3. 1907.

Charles Morice: Eugène Carrière

Znameníá studie p. Moriceova vzala si úkolem vztyčiti člověka, umělce i myslitele — neboť tím vším byl integrálně veliký mistr — v typické ryzosti: ukázati genies jeho myšlenky i díla, odkryti hlubší organisaci tohoto ducha, který byl nesen touhou jednotnosti a kontinuity jako málokterý druhý umělec soudobý a jemuž umění bylo v podstatě organisační silou, tvárnou silou symbolické osudové zkratky. Velmi šťastně nalezl Morice společný pathetický praprotyp, který váže Carriéra s Beethovenem, v několika stranách veliké psychologické intuice (str. 17 a n.) — strany, které řeknou zasvěcení víc o dosahu a významu Carriérovu než celé knihy popisů nebo řemeslných výrobků kritických. Beethoven a Carrière jsou Moricovi „bratry vřelostí něhy jako mohutností tvorby“, „dvěma plebeji stejně ušlechtilými,

stejně neodvislými a něžnými, stejně znepokojenými o budoucnost lidství a milujícími je“.

„Carrière nalezl ozvuk Symfonií v nepřerušovaném prodloužení svých arabesk a není nic v Beethovenovi až po jeho záliby v prostotě a sentimentalitě lidové, ovšem zveličené, čemu bychom nenalezli rovnomočin u malbě Svatých Rodin Lidských, předměstského *Divadla a Zásnubů*. I trochu germanismu objevuje se v Carrièrovi, který vychází na půl cesty vstříc sympatiím Beethovenovým ke genu latinskému, a oba jsou proroky nové civilisace vzniklé ze dvojího proudu, severního a jižního, z nichž jeden nesl Reformu před Renesancí, aby se mohla zrodit Revoluce; oba jsou proroky a apoštoly lidského náboženství Života, Lásky, Přírody, které se nedovolává zjevení někdejší a vyzývá živoucí lidi, aby našli ve svém srdci tajemství každodenního heroismu, bez každé jiné odměny než radosti z krásy a slávy uskutečněného ideálu.“

Studie Moricova vystihuje jednotící pouto, vlastní *zor*, pojetí život i dílo, obraznost i cit, duši i umění Carrièrovo: ukazuje úžasnou rytmickou jednotu všeho vývoje Carrièrova, vlastní teplo tvárné, které vázalo všechny projevy jeho života, od zdánlivě příležitostných projevů novinových až do jeho obrazových arciděl. Z knihy Moricovy cítíte, jak sociální myšlenka Carrièrova jest jen jinou stranou téže mohutnosti, která se projevila v jeho malbě, a jak táž nutnost organisovala člověka i umělce ve všem jeho konání.

Synthetičnost ducha Carrièrova jako rys osudové nutnosti, to jest velkolepě zpřizvučeno v knize Moricově. — Vystupuje jasně i v umělecké theorii mistrově, která jest doložena řadou nádherných výroků, jež samy o sobě váží více než celé essaye. Kterého si dne, když Morice prosil Carrièra, aby mu vymezil, jak chápe umělecké dílo, odpověděl: „Arabeska, která by svázala jediné význačné volumeny figury“ a pak: „Bílá skvrna, v níž by bylo všecko.“

Umění jest tu jen jiné slovo pro nutnost, osud, tragiku, lásku — všechny poslední mocnosti lidského rodu. Jest jen ohnivou dílnou, v níž se přetavuje a nově formuje nejstarší dědictví lidského rodu.

Nové kritiky J. J. Rousseaua: Kniha Lemaîtreova a kniha Lasserrova; protiromantism a neoklasicism v mladé generaci francouzské — Reangement p. Seifertovo k Národnímu divadlu

Na jaře byla rozrušena francouzská literární veřejnost knihou známého kritika, básníka, dramatika i politika, autora šesti svazků „Contemporains“ a jednoho z vůdců nacionalistické kampaně v nedávno minulých letech, *Julia Lemaîtrea*. Autor sebral v knihu deset skvělých přednášek, které měl v zimě o záhadné figuře francouzského Švýcara. Přednášky ty byly věcí náhody skoro; Lemaître zastupoval tu nedávno zemřelého velmistra profesorské kritiky francouzské, Ferdinanda Brunetièra, který došel minulý rok k tomuto sujetu a byl by jej probral svým známým, důkladným, dialekticky těžkopádným způsobem, který by byl sotva vzbudil

tolik echa jako hluboce osobní, výrazná, jiskřivá a paradoxní forma Lemaîtreova. Lemaître je zajímavý a bohatý duch; profesor, který kdysi opustil svoji kariéru, aby se stal v Paříži literárním kritikem, feuilletonistou, básníkem a nakonec politickým polemistou a organisátorem; na povrch skeptik, ironik, diletant, ale pod tím člověk s bohatým a svým vnitřním životem; zdánlivě frivolní, vpravdě přísný, až asketický; racionalista s jádrem mystika, který zná tajemství vnitřní krásy duševní a dovedl o ní ve své chvíli promluvit se vzletem Helloovým nebo Maeterlinckovým; člověk velmi učený, jemuž znalosti a vědomosti nezabily básnickou a tvůrčí inspiraci; přitom jeden ze spisovatelů nejfrancouzštějších, který vedle Anatola France cítí nehlouběji specifické kouzlo vlastní francouzskému duchu klasickému, ryze jeho linie, jasnost jeho výrazu, jeho pohodu, grácii i zlomyslnost...; kritik, který nezná skoro nic z literatury severních a slovanských, ale skrz naskrz francouzskou literární tradici až do jejích latinských a řeckých pramenů.

Tenor knihy Lemaîtreovy jest asi takový: Lemaître útočí prudce na Rousseaua jako na původce vši anarchie literární, politické i společenské, jako na člověka, který logicky podpíral a dokazoval absurdnosti, jako na ducha nezdravého, disharmonického skrz naskrz, jako na protestantského nihilistu. Desorganisoval úplně všechnu kulturní, literární, politickou stavbu; v literatuře setřel mez mezi poesii a prózou; v morálce dá sankci nejvyšší ctnosti vášním; svojí doktrinou o božskosti srdce a naprosté správnosti každého impulsu zaštitil každou anarchii. Duch v jádře protikulturní, náboženský fanatik bez pozitivního náboženství, který fanatism biblický a protestantský přenesl na pole čistě negativní, na pole neobjektivnějších fantasí a impulsů, usoustavňovatel každé revoluce i romantické maroty v dogma...

Kniha Lemaîtreova není pouze knihou skvělého kritika, bohatého ducha, jemného psychologa, brilantního stylisty — jest více, a v tomto *vice* jest její nad-dnešní hodnota. Má hluboký pohled do národní dílny, krásný smysl kulturní. Lemaîtreovi jest rousseauism *nebezpečím* dneška: bojí se o státky národní, bojí se o státky kulturní; má svoje *hodnoty* a ty vidí ohroženy rabulistickým násilím revolučním. „Učinil jsem zkušenosti,“ píše v předmluvě, „viděl jsem zblízka skutečnosti, jež jsem postřehoval dotud jen z dálky; prstem dotknul jsem se důsledků některých idejí Rousseauových.“ Jest to kniha psaná z úzkosti distingovaného srdce, kniha proti populárním předsudkům, kniha rytířského ducha, který dovede bránit, co miluje. Není to neživotný profesorský traktát: erudice jest tu ve službách tvořivého ducha, historie slouží tu pochopení dneška. Dá se leccos, a po případech i mnoho namítat proti ní odborně, literárně-historicky nebo filologicky — a přesto netrať na své hodnotě, na svém významu; její literárně-historická stránka jest konec konců jen maskou aktuality. Duch staré kultury, duch staré tradice — a my s naší rozdrobenou, přervanou literární historií stěží dovedeme si představit, jaká sladkost a jaké kouzlo i jaká síla tají se v tomto pojmu — brání se proti rozrušivému žilvu revolučnímu; rousseauism jest Lemaîtreovi nebezpečí anarchistické destrukce, rousseauism znamená rozvrácení složitého, diferencovaného organismu, úmyslnou korupci každé funkce.

Soud Lemaîtreův o Rousseauovi není tomu, kdo zná myšlenkovou historii devatenáctého věku, žádné absolutní novum. Duchové pozitivní, duchové aristokratičtí vždycky nenáviděli tohoto pathetického plebejce a fantastu. Stačí uvést za

všecky Augusta Comta a Friedricha Nietzscheho. Comtovi jest Rousseau čímsi jako tupým, nevzdělaným duchem vzpoury, ohrožujícím pracnou společenskou a vědeckou organizaci, Nietzschevi plebejským hrubcem a pokryteckým fanatikem současně a oběma prapřetypem kalibanismu, původcem všeho revolučního bahna a bláta. Nietzsche zejména nemýlil se v základním rozporu, který jest mezi Voltairem a Rousseauem; Voltaira rozpoznal Nietzsche jako ducha podstatně kulturního — svoji knihu „Menschliches Allzumenschliches“ postavil pod jeho patronát — jehož kritika toužila jen odstraniti některé křiklavé dočasně nešvary společenské, ale v jádře byla konservativní, milující společnost, rozum, organizaci, vkus, umění i vědu, kulturní diferenciaci. Rousseaua naproti tomu cítil jako vlastního otce revoluce, revoluce destruktivní a naprosté, revoluce z principu, návratu společnosti v původní chaos. Dnes moderní práce literární a filosoficky historické dávají Nietzscheovi za pravdu. Ještě Taine ve svých „Origines de la France contemporaine“ stavěl Montesquieua, Voltaira, Diderota a Rousseaua do stejné řady a cenil vliv jejich ve vznik a průběh Revoluce jako rovný a stejný. Dnes víme bezpečně, že duchovým otcem a filosofem radikální Revoluce byl pouze Rousseau, Voltaira byl revolucionářům zastaralým, neúplným a překonaným předchůdcem hned na počátku revoluce. —

Proti pojmání Lemaîtreova ozval se hlučný odpor, který organizoval ve svém „Censeur“ mladší kritik *Ernest-Charles*; řada literárních i historických kritiků, filosofů, spisovatelů vyslovila se zde i v jiných orgánech o tomto tematě, pronesla mnohé námitky, ale v největší většině nepojala látku tak principiálně a s takovým smyslem pro vývojovou logiku jako Lemaître; nejedna proslula veličina omezila se na velmi šablonovitou obranu liberalismu a romantického revolucionářství, která opakovala obecné loci communes; většina vyčítala Lemaîtreovi nedostatek smyslu pro poesii, pro vášně, pro individualismus, výtky, které nezaslouhují ani odpovědi.

Skoro současně s knihou Lemaîtreovou vyšla veliká generalisující práce mladého, vysoce nadaného estetiky a literárního kritika *Pierra Lasserre*, známého již předtím krásnou studií o Hudebních ideách Nietzscheových: *Le Romanisme Français, essai o revoluci v citění a myšlení v XIX. století*. Petr Lasserre podpírá, domýšlí, generalisuje thesi Lemaîtreovu. Podle něho romantism a revolucionism jsou těsně spojeny, vycházejí z týchž principů, mají společný původ: Rousseaua. I romantism i revolucionism jsou usamostatněná zvrácenost a zvrhlost. Romantism, ukazuje Lasserre, žije v idejích rousseauovských: jako Rousseau věří, že člověk jest od původu dobrý, že společnost jest překážkou přirozeného rozvoje, že subjektivní cit jest neomylný, individuum že má bezprostřední jistotu božské pravdy, že jím a z něho mluví Bůh, že mezi vášní a ctností jest =. Není zde místa, abych rozebral i jen v nejvšeobecnější kostře knihu Lasserrovu, knihu stejně věcnou a bohatě dokumentovanou, jako myšlenkově vášnivou a krajní. Chybou její jest generalisace hnaná do krajnosti, přílišné zjednodušení a apriorism, který činí někde násilí láte. Odvozovati romantism Chateaubriandův na př. od Rousseaua nelze bez násilí; připouštím, že Rousseauův styl měl vliv v Chateaubrianda, ale jinak romantism Chateaubriandův jest svojí smyslností ryze katolický, místy až satanický, a jest dalek protestantsky moralistických deklamací Rousseauových; Chateaubriandův sensualism, všude patrný pod slovem a gestem, jest také sensualism jinak zdravý, kultivovaný, celý než roz-

tříštěná a zkalená smyslnost Rousseauova. Mezi revolucionism a romantism nelze přes všechny sjednocující pokusy Lasserrovy klásti rovnítko; byli revolucionáři političtí a přitom stoupenci klasicismu literárního, byli romantikové literární a přitom reakcionáři nebo konservativci in politicis.

Správně namítnul Rémy de Gourmont ve svých rozkošných „Dialogues des Amateurs“, že jest romantismů několik. „Jsou dva nebo tři romantismy velmi odlišné a každý z nich má svůj různý pramen. Nevidím žádného pouta mezi náboženským romantismem Rousseauovým a gramatickým romantismem Viktora Huga. Básník a gramatik, to se snáš; to bylo postavení Dantovo, Ronsardovo, Corneillovo, Goethovo, Viktor Hugo: „Nasadil jsem rudou čapku starému slovníku.“ Taková jest jeho sláva, taková byla jeho úloha. Žádné citovosti, žádných myšlenek, leda antihetické; člověk orchestrem: flétna odpovídá rohu a roh flétně. Mezi ním a Rousseauem nic. Hugo přichází ze středověku... Viktor Hugo jest syntesou francouzské poesie: myslil, že se obdivuje Shakespearovi a napodobil du Bantase... A což Lamartine, myslíte, že byl žákem Jana Jakuba něčím více než tím, co bylo Jana Jakuba ve vzduchu doby a co dýchali všichni? Lamartine vchoval se na překladech Le Tourneurových, na „Nocích“ Youngových, na „Meditacích nad Hrobou“ od Herveye, na Ossianovi, na Byronovi posléze... Romantism francouzský bez Byrona? Lamartine bez Byrona? Musset bez Byrona? George Sand bez Byrona? Stejně jako napsal historii luteránství a nejmenovat Luthera. Francouzský romantism není Rousseau, který byl již z módy, jest to Byron: jest to „Manfred“, jest to „Lara“, jest to „Korsar“, jest to „Don Juan“. Musset bez Byrona nebyl by šel za „Baladu na lunu“. A George Sandová? Co jest „Lélia“? Manfred u domovnice... A Vigny? Není-li ten dost byronovský? Jeho aristokratická hořkost jest hořkost Giaurovou, Conradovou, Larovou. Byron jest duší našeho básnického romantismu. Rousseau objevuje se jen u prozatérů, Sandové, Micheleta, Quineta. Máme již trojí romantism: romantism gramatický, Viktor Hugo; romantism básnický, Byron; romantism citový a politický, Rousseau. Jest romantism čtvrtý, původu německého, pitoreskní, Nodier, Gérard de Nerval. Ale shledaly by se ještě jiné, romantism Stendhalův, který jest voltairovský a smyslný, a romantism Balzacův, který pochází od Maturina, Lewise a z poročního soudu. Romantism francouzský, to znamená pět nebo šest literatur vepředených do sebe, pět nebo šest řek, mezi nimiž Jean Jacques Rousseau není zajisté ani Rhonou ani Dunajem.“

Tím ovšem neotrřátl Rémy de Gourmont celou knihu Lasserrovou; a nechce toho ani učinit: kniha Lasserrova jest mu knihou geniálního dialektika, knihou, jejíž polovinu plně podepisuje. Význam knihy Lasserrové přitom však více než v její ceně literárně historické (která není ostatně nikterak malá nebo problematická) jest v její misi: jest indexem nových proudů v mladé literární generaci francouzské, proudů protirevolučních a protiromantických, proudů, které navazují na starou tradici klasicismu. Vystupuje-li Lasserre proti osobnímu lyrismu a stihá-li ho u romantiků (zde ostatně jsou nejsilnější), víme, že zde mluví z něho postuláty *neoklasicismu*, básníků, seskupených kolem Jeana Moréasa.

Toto hnutí není zde ode dneška. Hlásí se o slovo léta a léta. Některé postuláty jeho v literatuře i v politice formuloval *Barrès*, jiné *Charles Maurras*, jiné *Mithouard* v pěkné revui „L'Occident“. Toto hnutí má svoji krásnou zdravou logiku; ví, že

jednotlivce sám jest cosi příliš efemerního a příliš malého, aby mohl obejmouti pravdu a zmocniti se umělecké metody; ví, že tradice není nic náhodného ani chorobného, nýbrž organické poznání potřeb národních a rasových, metoda vyzkoušená generacemi a generacemi: metoda nejmenších ztrát a nejpilnějších účínů; soudí, že volnost v umění jest cosi pouze negativního, pouhý předpoklad rozvoje, ale ne plodná direktiva jeho; touží po řádu a harmonii, po hlubší zákonné kráse a objektivnější a trvalejší pravdě, než jest křeč chvilkové revolvy.

Ve výtvarném umění odpovídají mu na př. snahy malíře *Denise* nebo sochaře *Maillola*, které se nesou za krásou typickou, zákonnou, očištěnou od vedlejších pomůcek interestantnosti, od dráždivel nervosního roztržitého a malebné povrchnosti. A kdybychom šli dál proti proudu časovému, shledali bychom, že na prahu tohoto hnutí stojí *Gauguin*, ten obdivuhodný mistr, který pochopil, že umění jest naplněný zákon a ne napětím všech sil a na chvílku prosazená schválnost; že malířství jest uměním hlubokého a šťastného klidu, smyslové radosti a plnosti, a který, jeden z prvních, měl pravý, dobře pochopený kult nedoceněného klasika *Ingres*...

Neoklasicismus v kritice chce býti pozitivnější než předchozí naturalismus nebo impresionismus, kterému stačily laciné rady: buďte volni, utecte ze školy, jděte rovnou k přírodě. Dnes jest nejlepším již jasno, že svoboda zabíla daleko víc lidí než škola a že příroda jest nemá tomu, kdo *neumí* se jí tázati, to jest tomu, kdo nepřistupuje k ní s hotovou *uměleckou metodou*. Dnes víme, že i studium přírody může býti vražedné a de facto zničilo také více lidí než akademismus. Příroda jest vpravdě jen echem, které jen zesílně vrací, co jsme do něho volali: slabochovi vlastní jeho slabost, hlupákovi vlastní jeho obmezenost, bezradému vlastní jeho bezradost.

Kniha Lasserrova vztyčila definici klasicismu, připjávši ji ke jménu Goethovu, definici, kterou zde překládám a kterou musí podepsat každý individualista, rozumí-li správně pojmu ukrytému za tímto slovem: „Poslušnost podmínkám trvání v myšlenkách i v pracích lidských; soulad našich mínění, našich činností, našich vášní, možno-li, s objektivními zákony života, přísného soudece mezi užitečností a škodlivostí; soulad uměleckého výrazu s všeobecným charakterem předmětů a ne s náhodností subjektivních dojmů; soulad filosofických idejí se základními rytmy a velikými analogiemi, jež příroda dovoluje zkušenosti postihnouti ve svém klíně... Zrodív se z energie a experimentální odvahy Prometheovy, opravdový klasičtý duch znamená neúnavně podrobovati zákonům látky zkušenosti a činnosti lidské, od století ke století rostoucí nebo alespoň se měnící.“

Pan *Jakub Seifert* vystoupil v poslední době několikrát na Národním divadle v známých svých parádních rolích z „Cyprienny“, z „Noci na Karlštejně“, z „Madame Sans-Gêne“ a byl nakonec — reangažován k tomuto divadlu, z něhož odešel neví před kolika roky po slavnostním rozloučení. Tento čin dnešní správy překvapuje co nejtrappněji všecku lepší kritiku, všecky ty, kdož shovívali jejím častým uměleckým prohřeškům, liknavostem, nedbalostem i obmezenostem pro některé lepší živly v ní, očekávající od nich postupnou nápravu.

Pan Seifert nepřináší dnes naši scéně umělecký zisk, jest to třeba říci s plným

důrazem. Tím neubíráme mu starých zásluh, ale *dnes* jeho chladný, povrchní dekorační a krasořečnický genre znamená překonané vývojové stanovisko. S p. Seifertem vrací se i starý, umělecky velmi problematický repertoar, který bude dusit poslední a beztak minimální půdu, věnovanou živnému novému repertoaru uměleckému. Se všech stran volá se po *reformě* divadla ve všem, po *uměleckém* stupňování sil i požadavků — a správa odpoví na toto volání krokem, který nelze nazvati než reakčním. Tento husarský kousek správy bude si třeba zapsati a vhoditi jej v rozhodnou chvíli plně na váhu.

Repertoar p. Seifertův, pokud měl uměleckou hodnotu, přejal p. Vojan, který nahradil p. Seiferta úplně a víc: který jej úplně překonal, udeřiv teprve na vlastní tvárné síly některých rolí. Dnes reangagement p. Seifertovo znamená urážku p. Vojana, tohoto vlastního tvůrčího hereckého ducha naší scény, jemuž by každá rozumná správa ve vlastním zájmu měla poskytnout co nejvíce příležitosti k projevu sil. A poněvadž p. Seifert jest reangažován i jako režisér, neznamená to mnoho taktu ani k p. Kvapilovi. Pro nás ovšem rozhodující jest jen zřetel umělecký, a tu nutno říci, že p. Seifert i jako režisér znamená *vieux jeu*. Dnes cítí se již všeobecně potřeba usamostatniti funkci režisérskou, odloučiti ji od herectví a svěřovati ji zvlášť schopnému a odborně vzdělanému divadelnímu znateli... u nás se zvláštní jankovitostí zapadá se do starého bahna hloub a hloub. Režisérská činnost p. Kvapilova znamenala a znamená, není o tom pochyby, umělecký pokrok... proto moudrá a rozšafná správa, místo aby metodou p. Kvapilovou obrodila celou režii, pole jeho působnosti patrně omezí, vývojové možnosti, které tu byly dány (pokládal jsem a pokládám činnost p. Kvapilovu namnoze teprve za začátek příštího rozvoje), udusí a režii dá zabřísti zase v starou šablonu.

Revue bleue

ze 27. dubna a 4. května [1907] přináší znamenitou studii filosofa a estetika *Gabriela Séaillese* o příteli jeho Eugenovi Carrièrovi. Studie vypisuje podrobně duchové i mravní drama volného, rytmického růstu mistrova, v němž se nic neztrácí a v němž ve vyšším závitě vrací se neustále dřívější prvky v novém zhodnocení; osvětluje krásnými, neznámými většinou posud výroky Carrièrovými jeho uměleckou theorii a praxi; podává charakter jeho tvárné obraznosti a organizující intuice.

Vyjmám z ní ukázkou:

„Ti, kdož — ať chválou, ať hanou — mluvili o okultismu, o zjeveních, dokázali pouze, že neviděli díla, jehož měli před svým zrakem. Carrière jest malíř a chce zůstati malířem. Zajisté chce podati neviditelné, ale to proto, že každá forma odpovídá nějaké myšlence a že jest v pokušení věřiti s Leonardem da Vinci, že duše tvoří si tělo, v němž se objevuje. Dalek toho, aby nechal parnatěti formy ve fluidum étherné, nikdy nehledal úporněji, jak je převésti v jejich volumenu a v jejich váze, konstruovati je v jich plastické pevnosti. Jeho pevnému, zdravému rozumu protiví se fantasie a chiméry. Zjednodušuje-li, chce tím potlačiti jen náhodnost, to, co se zmocňuje pozornosti lidí a skrývá jim hluboké pravdy, jichž nedovedou vidět. Více než jindy jest realistou, nedefinuje-li se realism jako povrchní zření věcí, jako sledo-

vání jevu a okamžiku. Nevystupuje z reality, vstupuje do ní hlouběji, aby z ní podržel a zachytil zvláště živly stálé, vztahy podstatné, jež umí viděti a jež umí vyjmouti. Zachovává vášeň života, ale přesvědčil se, že jako Oceán není vlnou, která jej brázdí, život sestupuje daleko za pohyblivé svaly, jimiž zmítá jeho chvění a že nic neprojevuje jasněji neodolatelný vzlet jeho vzestupu k svědomí, jako ukrytá architektura se staletými harmoniemi, jež staví, zahrnuje v ni všechny možnosti akce. Jeho úsilím jest tak, přizpůsobiti svůj jazyk malířský slovu přírody. Nemaleje, co sní, maluje, co vidí. Tento statný muž, plný zdraví, není v pokušení objímatí prázdno, miluje, co odprá, co váží, co se měří, kostru a její krásné poměry, co těší zároveň i jeho oko, i jeho intelekt: „Odvaha objevitelská a kladná zmocňuje se nás při styku s tímto životem, který nás obklopuje, neboť příroda samojediná dovede vzrušiti opravdovou obrazotvornost lidskou, tu, která objevuje ve vidění skutečnosti.“ Jeho umění intelektualizuje se, aniž by stydo. Jemu logika není ničím abstraktním, jest logikou živou, logikou kvality, synthesou harmonií, jiné jméno pro krásu. V museu před anatomickými kusy, které jsou jakoby archivy života, probouzí se jeho enthusiasm. „Ve všem, co zde vidíme, nalézáme potvrzení věcí, které nás vzrušily, odsouzení těch, které nás pobouřily, lži, hlouposti. Vidíme zde oslaveny naprostou upřímnost, logiku, která jest tak krásná, krásná krásou, jíž nelze nic přidati, z níž nelze nic ubrati.“

Ale konečně, proč to temno? Proč oddalovat osoby, stavět je mimo náš do-
stup, nořiti je do atmosféry, která je halí a budí naši zvědavost, aniž ji uspokojí?
— Místo abyste se starali o to, čeho Carrière nepraví, namáhejte se pochopiti, co říká; místo abyste mu odporovali, kráčejte s ním a pokládejte se za uspokojené, ospravedlňujte-li jej vzrušení, které vás jímá: Carrière nemaluje, co vidíte vy, maluje, co vidí on, co odpovídá jeho snu a váže se s jeho pozorováním přírody stále jasnovidnějším. Není temnot v Carriérovi, jest jen neobmezené odstupňování světla všude přítomného, všude působícího. Delikátní harmonista prvních děl shledává se v malíři velkých nocturen, neztratil nic ze svých darů, nalezl jim subtilnějšího užití. Jest třeba znáti, s jakou trpělivostí, s jakou ostrovtipností, s jakým smyslem pro účín studoval svoje pozadí, s jakým uměním je vyrovnával. Obměňuje stupně a valéry ne již v jasu, nýbrž ve stínu, aby dal zroditi se formě z ústředí, které ji obklopuje, aby konstruoval světlo, které zde a onde odstupňovanými přechody tónů se pozvedá, vymezuje plány, pořádající volumeny, odpoutávající výrazné znaky. Dílo ve všech svých částech souvisí, pokračuje, zdá se býti postupným probouzením vzrušení, které stoupá z hlubin svědomí a zvolna nabývá tvaru, uzřejmuje se, vyjasňuje se, aniž by přestalo plouti v polostínech, odkud se vynořuje.

Jako všichni geniální umělci, Carrière učí nás patřiti na přírodu, nalézati se v ní v pohledech, zanedbaných až dosud. Rozšiřuje vztahy, které spojují některé smyslové akordy s některými odstíny lidského citu. „Kteréhož letního večera, horkého a klidného, praví Raffaelli, vešel jsem do prostorného pokoje na venku, kde se sešli přátelé, tvořice skupiny. Byli zamlklí, pronikli tou melancholií, kterou zanechávají večer krásné mizící dni. Slunce zapadalo v dálce a ozařovalo ještě několik tváří svým odleskem, zatím co jiné mizely již v blížící se noci. Stanul jsem na prahu dveří, uchvácen tímto divadlem, a úzkost zavládla nad námi. Žil jsem v těchto několika sekundách obraz Carriérův a byl jsem jím velmi překvapen.“

Carrière ostatně neafektuje žádnou novotu, nikdo více než on nemá smysl a účtu tradice. Rád říká, že „věci jsou vždycky krásné z těchž důvodů“. Původnost stylu není v znásilňování mluvnických zákonů. Závěry, k nimž vede jej praktickování umění, nelíší se v poslední příčině od závěrů, k nimž přivedlo Leonarda da Vinci. Leonardovi da Vinci malba jest „věcí duchovou“ (cosa mentale), poněvadž jejím nejvyšším předmětem jest dáti se zjevití duchu v těle, které si stvořil jako nástroj svojí činnosti. Proto chce, aby malíř pozoroval lidi, když se domnívají býti mimo každý pohled, aby zachytil bezprostřední gesto, „aby nakreslil nejprve údy hrubě svých postav a hledal především pohyby uzpůsobené duševním stavům svých osob“. Malba jest viditelná řeč, nemá smyslu než citem, který překládá a sděluje. „Postoj jest první a nejušlechtilejší část malby: figura může se udělat napodobením figury živé, ale pohyb má se zroditi z veliké duchové jemnosti (discrezione d'ingegno); druhou částí co do ušlechtilosti jest umění dáti relief; třetí krásná kresba; čtvrtá krásný kolorit.“ Stejně jako kdokoli druhý vím, že zájmy Leonardovy, činí-li z reliefu „základ a duši malby“, liší se od zájmů Carriérových; ale tvrdí nicméně, že barva jest cosi náhodného a příležitostného, volumen cosi podstatného a že pravým napodobitelem přírody jest ne ten, kdo kopíruje povrch, nýbrž ten, kdo konstruuje formy. „Ti, kdož s krásnými barvami dělají stíny necitelné a zanedbávají relief, podobají se krásným řečníkům bez myšlenky... Kdo prchá před stíny, prchá před slávou umění u ušlechtilých duchů a získává ji u nevědomého, hrubého obecnstva, která nežádá od malířů než krásy barev a opovrhuje úplně krásou a zázrakem, ukázati věc v plném reliefu.“ Ve Svatém Jeronymovi ve Vatikáně, v obdivuhodném náčrtu *Vzjívání Iři králů* ve Florencii, v přípravách v hnědi Leonardo da Vinci ukázal sám, až kam může jíti malířské umění v pravdě a ve výrazu prostými vztahy světla a stínu bez pomoci barev.

Analysuje-li se technika Carriérova jako něco přesného a hotového, falšuje se skutečnost. Slova zastavují neustálý pohyb ducha. Carrière není theoretik, neprovádí paradoxní sázku a nejde od mrtvých formulí k živým dílům. Jeho ideje neplodí jeho děl, rodí se z nich; jedná, dříve než mluví, přemítá to, co vidí a co činí. Jeho život je neustálá zábava s přírodou, chce býti jen jejím žákem, chce nalézati jen, co mu vnuká. Neustále odkrývá sám sebe, a nesmíme podlehnouti ilusi a obracet logické termíny jeho rozvoje a zapomenouti, že obdivuhodné strany, jež napsal, myšlenky tak zhuštěné, jazyka tak plného, nejsou programem, nýbrž odkazem, do něhož shrnul v posledních letech svoji zkušenost uměleckou a životní. Carrière jest tím méně neomylný, čím méně učinil ze svého metiěru zvyk sblížený s jistotami instinktu. Blíží se ke každému novému dílu v pocitu, že začíná znova, vrhá se v ně celý, nezná zředu výsledek, riskuje mnoho. Stane se, že se mylí, že jde příliš daleko ve svém smyslu, že dává litovat toho, co přešel, že nedá toho zapomenouti zájmem toho, co ukazuje. Ale ani tehdy není nikterak lhovostejný. Jeho omyly nejčastěji jsou jen pravdami přehnanými z vášně chvilkové, v níž se jich zmocňuje násilným útokem.

V Berlíně vychází od 14. června [1907] nový týdeník německé kultury „Morgen“

založený a vydávaný Wernerem Sombartem, Richardem Strausssem, Jiřím Brandesem, Richardem Multherem a Hugem von Hofmannsthal. První číslo přináší mimo jiné cennou stať *Karla Schefflera, Meunierův poměr k umění*. Spisovatel, který sám kdysi napsal monografii o belgickém malíři a sochaři, soudí dnes pozměněně o vlastní umělecké hodnotě Meunierově: dokazuje u něho nedostatek vlastní geniálné a objektivně naivnosti, ideovou reflektivnost, epigonskou druhořadost. Překládám odtamtud: „Za nejvznešenější znak původního nadání musí být označeno, stojí-li individuum pod tlakem vnitřní nutnosti. Talent a ještě více genius nedají se myslit bez egoismu velkého stylu. Neboť uplatnití sebe samého jest nejvyšší zákon pravého umělce. Jen nejsilnější cit svého já může soustřediti síly jeho duše. Tato sebevědomá vůle, která nemůže jinak jednat, než jednatí musí, chyběla Meunierovi. Nikde v jeho životě není patrný bod, kde by nutný vášnivý svéráz se otiskl v postavy k obrazu svému. A poněvadž jeho umění tím scházela pravá původnost, nedovedlo se také přičlenití k živé tradici. Neboť jen samostatností doby jsou mezi sebou spojeny svazkem ducha časového. Meunierovo umění pokoušelo se vždy přimknouti se někam, a nemohlo přece nikde dobytí si místa v umělecké vývojové ideji devatenáctého století. Čeho může dokázati dobrý rozum, dokázalo vždy. Drželo se nejčestnějších vzorů, opovrhovalo laciným úspěchem a toužilo jen po prvním cíli; ale přesto zůstalo mimo vlastní školu. Mnohý umělec náleží ke konvenci, aniž o tom ví a aniž toho chce. Pozdější době jest pak jasno, jak stojí ke svým vrstevníkům v pevném poměru příbuzenském. A jiní umělci zase snaží se přiřadití se všemi silami, a zůstávají vždy jen resumujícími, jsou počítáni v uměleckých dějinách jen jako spoluběžci. K nim patřil Meunier do svého padesátého roku. Jde zde právě o věci, jež nemohou býti chtěny. Když Meunier patří zpět na tuto dobu, neudělal zajisté nikdy nic špatného, ale také nikdy něco vpravdě uměleckého. Bojoval spolu ve všech uměleckých bitvách; ale byl to vždy jen vnějškový princip, o nějž se snažil. Kdyby byl v té době zemřel, bylo by jeho jméno dnes sotva jmenováno. Z prvních plastických pokusů vůbec nic se nezachovalo, a obrazy jsou příklady těžkokrevné, vážné malby genrové, ilustrace pochmurných sociálních temat, které jsou tu jen pro předmět. Malba není nikdy nevkusná, jsou v ní patrné vážné studium a dobré vzory: jenže není to, přesně vzato, vůbec žádná malba. Látka a podání, předmět a technika jsou neustále cosi dvojího.

Meunierova malba, která se občas pozvedá k jisté velikosti kresby, stala se skulpturální, stala se školskou, ani krásnou ani dekorativnou a bez nejmenšího nutného citu prostorného. Malíř jest odvislý od motivu, i tam ještě, kde se později pozvedá s motivy před mohutnými siluetami důlní země. Proti sochaři mluví pak, že staré obrazové motivy linie za linie přelozil do plastiky reliefové, neboť tím jest dokázáno, že ani tam, ani zde nestalo se vnitřní estetické prožití popudem tvorby. Mnohým kritikům imponuje, že Meunier „změnil jen materiál“, v ostatním zůstal však věrný svoji ideji. Toto „jen“ jest cosi ohromného. Jest docela německé. Podle toho mohl Beethoven svoje sonáty „jen“ zinstrumentovat, aby stvořil symfonie.

Scheffler vykládá pak odvislost Meunierovu od Daumiera a Milleta, bez nichž by jeho díla vůbec a naprosto byla nemožna v každé formě. Daumiera a Milleta nepřekonává v ničem, zůstává za nimi. „Jest méně žákem uměleckých myšlenek těmito Francouzi ztělesněných, jako spíše rozšiřovatelem jejich látkových okrásků. Přihlédne-li se přesněji, nalezne se tento nedostatek osobnosti i v jednotlivostech. Meunier mohl se namáhati, jak chtěl, mohl přesně věděti, jakého druhu odhmotnění musil se svoji látkou provésti Millet, aby ji esteticky zušlechtil; při provedení převažovala mu pak přece stále genrová idea tvárný názor získaný z druhé ruky. Millet maloval svoje sedláky a jejich hroudu zcela bezprostředně, v jeho umění vládne v podstatném naivní cit; Meunier miloval však v první řadě ideu, kterou získal z umění druhých, a neviděl vlastní výrazný život svých modelů temperametem, nýbrž zbarvený touto ideou. U něho bylo tedy více reflexe než bezprostřednosti. A tento nedostatek zníčil mu objektivnou naivnost, bez níž nemohou vznikati trvalá díla umělecká.“

Rozkošný list

čtrnáctideník, vydává od začátku tohoto roku náš vzácný spolupracovník, p. *Charles Morice, L'Action humaine*; jest nejen jeho nakladatelem a redaktorem, nýbrž i výlučným skoro pisatelem; většina čísel od první řádky do poslední jest z jeho pera. List není ovšem objemný: číslo má čtyři stránky velikého formátu. Vpředu jest vždy z Moricova pera časová báseň plná gracie a vtípu, balada villonská; následuje pak článek kulturně-psychologický neb sociologický, recenze literární nebo výtvarné, povídky a črty prózou, znamenité aforismy z deníku autorova, básně Moricovy. Několik čísel přineslo bohatou anketu o poměru mezi uměním a mravností, vyvolanou výrokem Rodinovým, že žádné umělecké dílo, pokud jest opravdu umělecké, není, *nemůže* býti po pojmu svém nemravné — názor, který sdílí i většina umělců, básníků a kritiků, kteří se účastnili ankety v „L'Action humaine“. Pana Charlesa Morice těšilo by, kdyby mezi jeho abonenty byli i Češi, a žádal mne, abych o listu promluvil, a možno-li, doporučil jej svému čtenářstvu; činím to tímto s nejlepším svědomím. List není drahý: roční předplatné 10 franků budiž zasláno přímo redaktorovi: Paris, 41, Avenue de Clichy.

K šedesátým narozeninám Liebermannovým

přinesl „Morgen“ ve dvou číslech řadu příspěvků od předních německých i cizích umělců, básníků, kritiků — příspěvky, o nichž by se dal napsat celý článek. Poněvadž k tomu nemám místa, překládám jen ukázkou slova Dehmelova: „Podivuju se v dílech Liebermannových a miluju v nich vždy bdělou, nikdy zasněnou čistou zbožnost před přírodou. Více než všechen jeho pohyblivý ostrovtip dává tato klidem bohatá citová síla jeho obrazům veliký rys: tato zbožnost, která jest úplně prosta duchové opovázlivosti, jež vynáší zpozad světelného zrcadla života ze tmy ještě nějakou tak zvanou bytost. Taková opovázlivost může býti obrovitá, může

zdanlivě vystihovati prazáklad věcí, může býti vznešená a povznášeti nás s sebou: Rembrandt. Nikdy však nedá nám toho, čím byl Rembrandt nadto ještě okřídlen, a co se nese vladařsky nad každou obrazovou plochou Liebermannovou: *čistou radost ze skutečného života*.

„Propaganda reakcionářských myšlenek

pravých Francouzů, již chce v tomto listě (V. směrech) provádět p. F. X. Šalda,“ tak obrátil se prý *Moravský kraj* proti posledním mým Glossám referujícím o boji proti rousseauovskému romantismu a o hnutí novotradičním a novoklasickém v mladé literatuře a umění francouzském: cituje to tak alespoň nedělní „Čas“. Zasmál jsem se od srdce tomu „reakcionářství“, jež propaguju ve V. směrech patrně tím, že soudím, že v umění nestačí pouhá svoboda a pouhý útěk k přírodě, že jest třeba čehosi vyššího a kladnějšího: zákona, tradice, metody. Reakcionářství — jaké vtipné, pohodlné a kulaté slovo! Život jest již takový, že se skládá z *akcí a reakcí* — a každý z nás, chtěj nechtěj, na něco reaguje. Někdy se to konstatuje prostě a samozřejmě, jindy chytrácký referent přivěsí k tomu pořouchlou koncovku — a jsi reakcionářem. Tak to alespoň dekretují kaprálové pokrokovosti, oni jedině pokrokoví, kteří vedou pokrokovost jako firmu a štít! Cítím-li a etím-li kouzlo slavných kultur uměleckých a *omlazující* sílu jejich tradice, stýkám se v tom s mnohým psychologem nejmodernějšího rázu a směju se mělkým, lokálkářským pošklebkům „Moravského kraje“: jsem v nejlepší společnosti. Dříve, než jsem vzal do rukou „Čas“, četl jsem v týdeníku „Morgen“ článek *Wenera Sombarta, Wien*. Článek není nic než jedna jediná hymna Vídní, její staré kultuře a tradici — ano té feudální, zpátčnické, nepokrokové Vídní — a posměch všem rozumářským a pokrokovým Němcům z říše, kteří jejího měkkého smyslného kouzla necítí. „Kdyby konečně již byla poznána celá dutost této modly „pokroku“, před nežž nás kapitalismus nutí klekat! Zatím co bychom měli vyznat se vši prudkostí: nechceme se již modlit k tvému „pokroku“, který nám dává zanedbávat naše staré bohy. Který jest ničitelem nejlepších hodnot. Poněvadž surovou rukou — naplněn jen myšlenkami na užitek — sáhá v organický útvar jemného lidství, které nám vzrostlo v staletích a staletích.“ „Ne jen nedělí, na níž se zotavujeme z bíd vředního života. Ne jen milenkou, která nám ztělesňuje všechno kouzlo tohoto života. Vídeň jest nám — kantovsky mluveno — regulativnou ideou kulturní: Vídní a vídeňským způsobem se orientujeme, chceme-li vědět, co jest kultura. Vídní se sílíme, jsme-li naplněni hnusem z moderního lidského rozvoje.“ Milí kaprálové pokrokovosti, draží dobře dresování hlídači racionalismu! Odplivněte si: jaká bohoupustá řeč! A pronáší ji jeden z nejlepších německých kulturních psychologů!

Kvalifikovaný kritik

Náhodou vzal jsem do rukou „Rozhledy“ z 21. června a náhodou padl zde můj zrak na literární referáty, podepsané J. R. — neřeknu, že jest to pan Jean Rowalski, aby mne nezničil duchaplnou zbraní notářské opravy po § 19 tisk. zákona. Pan

J. R. recensuje poslední knihu pí Svobodové „Marné lásky“, trusí jakési výklady o estétství a sentimentalitě a na doklad cituje větu: „Bez lásky život byl by mi nesnesitelným a svět stal by se mi jen strašnou a zoufalou pouští, zalidněnou pouze strašidly tak děsnými mému pohledu, že, abych jim unikla, vrhla bych se do tajemného a klidného domu smrti.“ To jest mu „*sentimentalitou nejobyčejnější marky*“ a rétorickou otázkou táže se předtím: „Kolikrát na př. četli jste už slova, jež zde jsou na str. 37? (uvedená věta).

Nuže, otázka zaslouží odpovědi. Uvedená věta *není větou autorčinou*, nýbrž — *citátem* z italské básně známé lásky Shelleyovy, Emilie Viviani. Věta ta jest tištěna v práci pí Svobodové *proloženým tiskem* jako ostatní citáty buď ze Shelleye (z „Epipsychidionu“ bezprostředně předtím) nebo z Emilie Viviani, z níž nese povídka pí Svobodové i motto. Každému čtenáři i „nejobyčejnější marky“ jest totiž zřejmo, že povídka pí Svobodové jest novelistickou variantou proslulé lásky Shelleyovy a Emilie Viviani; jest označena na titulním listě výslovně jako „legenda shelleyovská“, má motto z Emilie Viviani a ze Shelleye, má scenerii italské kraje, kde se skutečně odehrála, jest psána v Pise, jak podotýká autorka, v téže Pise, kde v klášteře sv. Anny byla vězněna nešťastná italská dívka.

A abych se vrátil k uvedené větě, již se domníval p. J. R. dokázati pí Svobodové „sentimentalitu nejobyčejnější marky“. *Gabriel Sarrazin*, jeden z nejlepších kritiků francouzských a sám znamenitý básník, nenalzá dosti slov obdivu pro větu Emilie Viviani, kterou chce zesměšňovati p. Rowalski, domnívaje se bludně, že tím bije do pí Svobodové! Gabrielovi Sarrazinovi jest právě toto místo dokladem veliké básnické síly Emilie Viviani a srovnává je přímo s nejxtatičtější a nejuduchovější, velikou, klasičkou erotickou lyrikou italskou, s Dantem a Petrarco!

Panu J. R. jest to „sentimentalita nejobyčejnější marky“. Jak nádherně se tu chytila zase jednou kritická nepoctivost a nevědomost, prázdná hluchá duše, prostá každého uměleckého citění!

Nezmiňoval bych se vůbec o případě p. J. R., kdyby šlo jen o kriteria intelektu a talentu. Ví, kdo jest p. J. R., jaké jsou jeho literární a duchové kvality, jak malá a nepatrná jest jeho kritická soudnost a jeho umělecká intuice. Ale jde o cosi jiného: o *kritickou nepoctivost, o hrubost duše a malost srdce*, o záchvat té štvavé passe nebo touhy po surovém spektaklu, které se občas zdvihají v Čechách, aby jak náhoda zachvátily řadu lidí a — právě nejslabších a nejubožejších (to jest již v pojmu věci). Vydá se parola, a řada literárních ubožáků a přežvykavců, řada ubohých nesoudných slabochů a mravních opic ji opakuje, vykřikuje, převaňuje.

Nejde zde naprosto o pí Růženu Svobodovou. Paní Svobodová napsala díla takové básnické krásy a síly, tak původní, ryzí a hluboká (jsou i v „Marných láskách“), že může býti klidna: její práce budou zbožně čteny čistšími rty generací lepších, než jest naše, až již dávno nikdo nebude vědět, že žili a psali jacísi Rowalski et tutti quanti.

Jde, opakuju, o kritickou poctivost, o úroveň veřejné čestnosti. Jsou přeloženi do češtiny Flaubertové, Goncourtové, Huysmansové a jiní a jiní, jest známo, že jsou v nich celé partie prostě traktátové a monograficky studijní — a lidé, kteří berou do úst jich jméno stokrát měsíčně, píší o starožitnických mumiích, o půjčovně kostymů a jiný ubohý tlach. Lepší kritika ukázala dávno, že originalita nezávisí na

hmotném sujetu, že život neobjímá jen přírodu, nýbrž i svět kulturních dojmů a uměleckých pocitů, a že básník vlastní si nejen přírodu, ale i celý svět knih, výtvarného umění, historie i legendy, fantasmie i rozmaru; jsou tragédie imaginárních citů, z nichž prostý venkovan nerozuměl by joty, a jsou přece a mohou být bolestnější a strašlivější než prostá tragédie hladu nebo nevěry. Estétem může být někdo, kdo nezná nic z kultury velkoměsta a výtvarného umění a píše třeba folklor: estét není nic než starý *diletant*, člověk epigonský, žijící bez vlastní metody a bez vlastního cíle, slabého a kolísavého uměleckého charakteru; a naopak umělci, kteří jako Flaubert v „Herodiadě“, v „Sv. Juliánu Pohostinném“, v „Salambô“, v „Pokušení sv. Antonína“ žili v starých museích a ve sbírkách collectionneurů, jsou velící, původní básníci, charakterní při vši imaginárnosti. Ke světu přírody přistoupil modernímu člověku svět umění a knižné kultury a není o nic menší než svět první; zmocí jej umělecko není o nic snazší, naopak, a vzal-li básník svoji inspiraci, impuls, látku, sujet z musea, z knihy nebo z přírody, vše jedno; má právo, jak radil již Goethe, položit na ně ruku a říci: To zde jest nyní mé!

K poznámce p. Karáska ze Lvovic

v poslední „M. revui“ podotýkám, že jsem ve svém článku o díle pí Svobodové v „Čechische Revue“ zaujal kritické stanovisko i k hlavním pracím *Marných lásek*, k *Převéz, převéz, převozníčku* a k *Městu v růžích* — stanovisko protichůdné stanovisku jeho z dubnové „Mod. revue“.

Pokládám metodu p. Karáskovu, jakou odsoudil ku př. *Město v růžích*, za kriticky absurdní a velmi málo poctivou. *Město v růžích*, vidí každý, kdo je přečetl, jest *tragedií* estetismu: rekně hyne estetstvím jako nemocí a odsuzuje je výslovně jako nemoc a zlo. Ztotožňuje-li pan Karásek prostě rekně s autorkou, dopouští se nepěkného manévru, který jest na jiném poli běžný našim klerikálům nebo moralistickým quakerům. Píše-li autorka *tragedií* estetství, kreslí-li v ní figuru estetství propadlou, musí, rozumí se samo sebou, charakterisovati ji estetškými vášněmi, obklopiti ji estetškým okolím a prostředím, nadati jí přetřženou rafinovaností oka i vkusu.

Čeho se tu dopustil p. Karásek, jest tak poctivé, jako kdyby někdo ztotožnil Shakespeara s Othellem a vylál mu maniaků zárlivosti a churavých smyslníků.

A kdyby i autorka studovala obšírněji a samostatněji, traktátově třeba, svět výtvarného umění nebo uměleckého průmyslu — stejný rozpor nalezne se u největších romanopisců moderních, od Balzaca přes Flauberta ke Goncourtům a k Huysmansovi. Ti všichni svým rekům, mnohdy velmi primitivním, nepravděpodobně propůjčují *svoje* výtvarné passe a záliby (Balzac třeba svoji manii antikvářskou a sběratelskou!) nebo *svoje* malířské oko, oko svrchovaně rafinované a privilegované, vnímající odstíny, které unikají největší většině ostatního lidství.

Stejně nepoctivé jest ubíjení *Irémské zahrady* několika citáty o překrouceném smyslu.

1 - [Viz Duše a dílo, 5. vyd., str. 157—162.]

Pan Karásek najde-li někde slovo luxus, přestane myslet a spílá hned proců. Ale „vydání luxusové“ (básně, tištěné na japonském papíře), jest prostý terminus technicus (édition de luxe)! A obraz sám jest rozkošný. — Kde vidí určitý počet, cifru nebo technický termín, tam přestává p. Karáskovi poesie. Jemu jako početným pseudoidealistickým estetickým německým z Anno Domini jest poesie jen v krásných a neurčitých slovech a pojmech jako noc, hvězdy, mysterium, extase, prokletí, propast atd. Nová varianta staré ctihodné zákrejsového!

Pan Karásek nechce vycítit ani *hořkou ironii* z toho, přijímá-li rekně vyrovnání se životem „na dvacet procent“, a že jest to vysloveno *věcně*, psychologické situaci přiměřeně.

Pan Karásek spílá svojí aristokratickou noblesou autorce „zbohatých pekařek“ za větu: „Polévala své šaty celými *osmizlatovými* flakony parfumu od Pinauda.“ Zde dopustil se p. Karásek čehosi, na co jest každé slovo slabé: *zfalšoval proslé smysl textu!* Pokud vím z četby, jde o hořčičku Fedorku, lehkomyšlné, marnotratné a marnivé stvořeníčko. Jak má autorka tyto vlastnosti konkrétně podat, ne-li tak, jak to učinila? Její věta jest *pouhý doklad* charakteru — docela *věcně konstatování*, bez stínu jakékoli pózy. Zatím p. Karásek líčí věc, jako by autorka se *chlubila*, že má figuru tak bohatou, že může utratit v mžiku osm zlatých. („Neslyšíte přímo, jak těch osm zlatek *chlubně* chřestí,“ píše podvodně p. Karásek.)

Takovouto metodou ubíjí a zesměšňuje kdeco, a třeba hned p. Karáska, jeho beletrii z téhož čísla Mod. revue.

Vybírám také náhodně.

„V tomto svazku, v *deskách* ze *žlutého hedvábného damašku*, *pošitého barevnou nádherou stylisovaných pávů*, jemná hudba rytmických vět vyprávěla o *rêveritech výjimečné duše*, žijící v neskutečnu atd.“

Pan Karásek prezentuje nám deník jakési neobyčejně vzácné, výjimečné démonické duše, a první, u čeho se zastaví, jsou — desky, které nám popíše s provostvím zbohatlých uzenářů; hedvábný damašek, stylisování pávi — ale to jest estetství obchodních commis. Ať jsou desky pošity třeba tasemnicemi, co jest nám po tom, obsah chceme, *duši*, *zpověď duše*, a žádný knihařský umělecký průmysl z Rudolfinské vánoční výstavy. Atd. atd. Pan Karásek, doufám, již chápe?

„Rêverie výjimečné duše.“ Rêverie duše! Ale tak vyjadřují se dnes již jen sextáni v památnících nebo sláčinky z pensionátu, které hrají třetí rok na pianě.

„Bylo to, jako by Manfred denně *zhližel* svou *existenci* v nějakém záračném *zrcadle z chrysolitu* a pak popisoval *dojmy*, oblité tajemným světlem, *prosáklé exkvisitním přepychem*.“

Jaké hlušné antikvaření, jaký snobismus: zrcadlo z chrysolitu! *Prosáklé exkvisitním přepychem* — ale tak vyjadřují se dnes již jen oslnění lokálkáři, kteří popisují nějaké soirée na „Zvonaře“. A celá věta jaký procovský galimatiáš, který látá cizí si světy, svět duchové mystiky se salonním čalounictvím v hybridní nestvůru!

A na následující stránce jest hned vybrakována celá kulturní a umělecká historie renesanční, paradují tu Cesarové Borgiové, Ezzelinové, Galeazzové a j. a j. a všecko, aby se charakterisoval nějaký p. Manfred. Ale charakterisuje se tím skutečně? A není to procovská bezúčelná dekorace, všichni ti mrtví condottierové?

„Markýza de Brinvilliers neuložila vic záhady do svého podivuhodného jedu, jenž převyšil slávu Aquy Toffany Borgiù, než Manfred v slova, přetvořující v mém nitru všechno, co mi se dosud zdálo podstatou bytí.“ Jakkp, nechtěl by nám p. Karásek místo toho všeho kulturně historického haraburdí opsati z toho mysteriosního deníku jen *dvě nebo tři autentické věty*, abychom mohli zakusit na svém ubohém rozumu jejich zázračnost? Ale pan Karásek ne a ne — ani slovíčko nám z něho nepoví, šelma lišácká. Jest pohodlnější kramařit se v kulturní historii, než sestrojiti prostě účelný monolog nebo přímou řeč!

Tak by to dopadlo s p. Karáskem, kdyby se šlo na něho jeho vlastní metodou — a ne, ne jeho metodou: *slušnější* metodou, než jakou on šel na „Zahradu Irémskou“, poněvadž nebylo třeba nikde falšovat kontextu.

Je-li dnes kdo, kdo by měl choditi opatrně kolem slov jako estétství, snobismus atd., jest to p. Karásek; inspirace jeho prací jest knižní, kulturní, umělá. Takto vypadá p. Karásek jako onen příslovečný zloděj, který, aby se zachránil, ukazuje na kohosi druhého a křičí: Chyťte ho! Kritika páně Karáskova byla by jen směšna, nebýt této perfidnosti, tohoto pokrytectví. Místo co má jako vzdělaný literát mužně čelit hloupé a bezduché frázi o estétství, kterou se oháněla u nás vždycky — byť jinými slovy — pohodlnost a nechť k hlubší a jemnější umělecké práci, p. Karásek rozmnožuje zmatek, kalí vodu, vyje s vlky. Odporné divadlo!

Jana Nerudy spisy kritické: svazek I: Divadlo — J. S. Machara Próza z r. 1904—05 a souborné vydání jeho feuilletonů — Kniha debutantova: Jiřího Mahena „Plamínky“ — Deník Viktora Dyka čili Veliká duše mladého českého literáta

Nerudovo dílo počalo vycházeti v novém úplnějším a doufejme i správnějším a přesnějším vydání, než bylo vydání první, které — váhám napsati slovo: obstaral (tak málo starosti bylo v jeho trestuhodné nedbalosti) p. Ignát Herrmann, in theoria vděčný a oficielní zák mistrův, in praxi nepietní a nešetrný kazitel mistrova díla a jména chatrnými, neúplnými a bezduchými přetisky jeho knih. In theoria — a in praxi! Ano, bez tohoto rozpoltěného dualismu neobešlo se ani vydání díla Nerudova, jako se neobejde žádný český čin i přečin! Jest tak charakter[isti]cky český tento dualism: ta farizejská theatrálnost, která se dovede na jevišti a na náměstí zaklínat stokrát denně: Pane, pane — a přitom nemá v srdci a v duchu ani tisícinu té piety, kterou dnes musí míti kterýkoli průměrný filolog, jenž chce se ctí vydati dílo autora cizího jazyka, cizího národa, cizí doby, třicetiletí nebo staletí v cizí zemi!

Nerudovo dílo počalo vycházeti nyní ve dvojí paralelné řadě: první řada obejmje dílo beletristické a její redakce svěřena jest zase p. Ignátovi Herrmannovi, což dává právo obávati se nehoršího; druhá řada slibuje přiněsti kritické dílo mistrova a pořádá ji p. Ladislav Quis. Volba tohoto redaktora jest šťastná. Pan

Quis vydal slušně Havlíčka¹, doufejme, že nepodlehne ani pod tímto úkolem. Vydání Quisova nejsou, jak se u nás leckde myslí, vydání *kritická*; k tomu schází jim mnoho neprominutelných podmínek. Nejsou to vydání pořízená s tím kritickým aparátem filologickým a historickým, jak jej známe z některých vzorných edicí klasiků německých, francouzských nebo anglických, z vydání monumentálních, která jsou určena pro vědeckou práci literárně historickou a usnadňují jí tak znamenitě, vydání, v kterých nemůžeš probírat se ani jako laik, aby se na tebe nehrnulo přímo poznání za poznáním, vědomost za vědomostí již skoro z typografické a technické úpravy takového rozkošného tisku. Tedy: kritickými edicemi edice Quisovy nejsou. Ale jsou to slušné, čestné edice pro průměrného čtenáře, edice pořizované se zřejmou láskou a úctou k autorovi, a proto patrný pokrok proti posavadní vydavatelské práci naší, proti té hříšné nedbalosti a bezduché nešetřivosti, s nímiž spravovali posud naši otcové dědictví několika drahých jmen českých.

Pročetl jsem první svazek Nerudových spisů kritických, věnovaný divadlu, ale, mluveno upřímně, nadšen jsem z něho nebyl. Naopak: tíseň a stesk padal na mne z každé skoro stránky. Jest ve svazku několik míst, která spíš napovídají, než ukazují Nerudu jako opravdového *myslitele* o umění, ale těch míst jest tak málo! Zavalují je výklady o literární a umělecké abecedě, činěné literárním dětem, obsírné hovory o věcech významu čistě lokálního, z nichž vyprechal dávno všecken zájem a všechna vůně. Ne že by nebyl Neruda kritický talent. Byl — ale byl dušen malostí obzoru, malicherností poměrů, žalostně rudimentérním stavem českého obecnstva i českého umění, kde pořád musilo se dokazovat, co bylo jinde v té době již samozřejmé. Nikde skoro principiálnějšího a vyššího hlediska — Neruda jako by se bál mysliti na vlastní vrub a pro sebe, jako by se bál zaujmouti pevné stanovisko k hodnotám mimo den a chvíli. Vychovává stále literární děti, učí, bojuje za věci samozřejmé, které jsou pouhými *podmínkami* umění: jest to vcelku žurnalistika lepšího jádra. Podivná věc: Neruda, který v lyrice opravdu rozšířil český obzor v obzor evropský, zde dává se dobrovolně uzavíratí úzkými českými poměry. Nenaleznete ani slova — míním kriticky principiálního slova — o největších cizích soudobých dramatických básnících, kteří nesli v tu chvíli na svých bedrech rozvoj a osud dramatické poesie! Ani slova o Hebblovi ku příkladu. Ani slova o Grillparzerovi. Ani slova o Augierovi nebo o Dumasovi synovi.

Také k domácí produkci nemá Neruda principového postavení, pevných a rozhodných kriterií ideových. Jest ovšem pravda, že tehdejší produkce byla málo rozlišená posud — ale není kritik člověkem, který předvídá, uhaduje intuicí zárodky příští diferenciace?

Pan vydavatel narazil v úvodě na slovo: *Lessingova Hamburská dramaturgie*. Z toho slova a pojmu bude třeba slevit daleko, daleko víc, než se pan Quis domnívá a než tuší a než by asi připustil. Bojím se, že tolik, až by slovo a termín ten staly se bezpředmětné a bezúčelné — prázdná dekorace a literární fráze.

A přitom Nerudův kritický talent probleskuje zvláště na počátku jeho referentské dráhy sem tam zcela jasně (později hasne a hyne, jako vůbec se otupuje prvotní zdravá, přísná, trestající a kárající láska Nerudova k národu a zvrhuje

1 - [Viz Kritické projevy 3, str. 521 a n.]

se leckde až v lásku opičí a mazlivou: z lásky stává se slabost). Ale těmto jiskram schází hořlavý materiál, látka, vhodné ovzduší, van širého světového větru, domácí ocenění, povzbuzení, rozdmýchání.

Proto hasnou, nevznítivše duchového požáru.

Kritika, opravdová volná kritika jest genre luxusnější nad všechny genry jiné, a jest podmíněna jako každé umění opravdovými milovníky: nedaří se tam, kde jich není. Předpokládá, že země, v níž kvete, vyrostla nad utilitarism, nad účely praktické bezprostřednosti; předpokládá, že v ní jsou kruhy, které milují čistou theoretickou myšlenku literární *pro ni samu*, jako krásný, byť neužitečný útlar a rozkošnou, třeba povážlivou *hru*; které se povznesly nad hrubou užitkovou logiku, jež jako u nás po hokynářsku rozumuje, myslí, soudí a zakřikuje: ale proboha, jak se opovažujete kritizovat, vždyť nakladatel neprodá kritizované knihy... nebo: poškozujete autora... nebo: matete čtenáře.

Opravdová volná kritika předpokládá, že ze sfér národních zájmů oddělila se a usamostatnila se sféra *ryzí theoretické rozkoše umělecké a literární*, sféra volných duchů, říše kouzelné radosti ze hry a pro hru citovou [a] myšlenkovou, říše bez tlaku, tíhy a tísně. Jen v takové sféře může vzniknout a žít dílo ryzích kritiků, jako jest Sainte-Beuve, kapriciešných do rozkoše, odvážných až do cynismu, zvdávavých a hloubavých až do mystičnosti.

Ale ani kritika bojovná a umělecky zásadní nemá u nás podmínek bytí. Předpokládá cosi, čemu se přiči na nůž ten český dualism, o němž jsem mluvil na začátku těchto řádek. Volnost myšlenková jest nám něco, co se tiskne v novinách, lepší na rohy, vykřikuje třikrát denně mueziny se všech papírových věží: ale srdce lidu toho jí nezná. Papírová dekorace, nic víc. Zkuste říci jen svoji myšlenku a uvidíte. Kolik stran (a který Čech není ve straně?), tolik katanů a katánek... třeba pokrokových a volnomyšlenkových.

A tak zjev Nerudův, kriticky založeného ducha, kritického talentu, který se otupuje předčasně a obrušuje a měkne, slabne a chabne a zmlká naposledy, jest a bude ještě dlouho asi typickým osudovým podobenstvím v této zemi nezralé k vysokým rozkošim literárním a uměleckým.

U Grosmana a Svobody vyšla nedávno sebraná *Próza J. S. Macharova*, psaná do „Času“ v letech 1904—05, jako osmý svazek jeho celkového díla feuilletonistického. Myšlenec, vydání souborně celé jeho dílo feuilletonové, lze přáti jen zdar: jest pro něho stejně charakteristické jako jeho dílo básnické a veršové a právem domáhá se Machar pro ně plně pozornosti. Machar jest vepředen nejednou bolestnou a zjitřenou nití do díla tkaného na stavu dne a chvíle; inspiruje se impulsy, jichž donedávna mýjel s odvrácenou tváří mírumilovně indiferentní český literát; rád formuje žhavou a nejžhavější látku poslední chvíle. Slovo „básník“ překládal vždy rád slovem „bojovník“. Politika a politické sujety a themata jeho feuilletonů nejsou u něho planým koketováním se zálibami chvíle a dne, lacinou daní poslední módě, jako u tolika jeho kolegů, kteří dnes veršují nebo jinak „zpracovávají“ themata sociální a invektivy proti společnosti, jako dvě generace před nimi veršovec nedovedl vydat knihy, aby v ní nebylo themat vlasteneckých: obojí stejně

vnějškové, stejně nutné, a proto zbytečné, stejně bez hlubokého vnitřního zákoného spříznění. Řada našich literátů soudí svým velmi dobře vypěstovaným smyslem pro umělecké pohodlí, že jest lacinější debatovat o aktuálních otázkách, politizovat a diskutovat ve verši nebo v próze než dělati prostě jako dobrý umělecký dělník dobré umělecké dílo, dobrou poesii, dobrou beletrii (mluveno po Flaubertovi); obojí vlastní umělecký *tvárný* čin, vlastní umělecké dílo, jaká radost, jaká rozkoš pro průměrného našince!

Postavení Macharova jest principiálně jiné: Machar opravdu a opravdově politicky *cítí, myslí*. Stačí přečísti si v této knize třeba jen studii o baronovi Gautschovi nebo Körberovi, aby vám to bylo jasno. Jak je to správně viděno a hodnoceno! Jaká pragmatika! Jaký znalecký poučený pohled do politického stroje! A jaké portrétové umění! Jak reliefně jest to napsáno při vši úspornosti a střídmosti slova i barvy! Jak každý tah šlétcem jest správný a účelný! A jak žije i vedlejší figury jen napověděné a ponořené v polostín, takový Halban ku příkladu! Polyhistor a rakouský hofrát, vídeňský estét a zákulisní režisér politické loutkové hry, a přitom zdá se, nová varianta tragikomického Grillparzerova služebníka svého pána, věrného snad až do své hanby! To stojí na úrovni znamenitých Macharových feuilletonů o Vídni, vydaných před několika roky v knížce nové Krameriovy expedice. Ano, ta Vídeň! Jest tam několik stran dokonalé prózy, umělecké prózy české — z nejlepších, které máme. Prožíváte při nich opravdu dějinný *moment*, *dramatický moment*: básník dává vám tu tak naléhavě procítovat jeho hrůzu i krásu. Tu je kus opravdové psychologie politické, psychologie národní a kulturní. Schýlili jste se s básníkem tvář nad veliké město jako nad ohromný kotel, v kterém vrou spoutané síly, jež osvobodí zítřek; a jako páry vstávají stíny a nápovědi historické; celá minulost úpí a stěná tam, pracující na budoucnosti. Jaké divadlo! Jak nutí to prožít znova celý národní osud, celé národní drama! Jaký kus historické filosofie, podané bez všech odborných termínů — kus meditace volné básnické duše schýlené nad prameny dějin a života!

Ano, Machar má pravdu, cení-li tyto feuilletony stejně jako svoje verše a snad i výše. Dnes, kdy sbírají se prázdné a kožené bezduché články našich politiků a novinářů z profese — články mrtvé a vystydle již ve chvíli, kdy se narodily — žalostná státnická moudrost, zesměšněná a ohlodaná časem (zakládají se na toto pochybné samaritánství dokonce různé „Politické knihovny“) — jest radostí čisti o politice jiskrné slovo básnickovo, vykresané z tvrdého křemene, slyšeti třepetavý signál válečné polnice, jitřního bojového zpěvu, v chladném světlém vzduchu pod blednoucími hvězdami. (Tím dojmem na mne působí nejlepší strany Macharových próz.)

Stejně šťastný jest Machar v ostatních svých rakouských sujetech.

Třeba jeho Grillparzer — jaký znamenitý portrét! Myslím, že ho Machar podceňuje jako básníka („Libuše“ jest hluboké drama, třeba jinak Grillparzer byl vedle Hebbela jen dramatický *elegik*, cosi již rozpoltěného a podrytého), také jeho vnitřní trhlina vězela hlouběji než v tom, čemu se říká *rakouská mizerie* (Grillparzer se již s ní narodil, šla samým jádrem jeho charakteru a duše) — ale to, čím k jeho bídě přispělo jeho rakušáctví, jak dokonale jest to vysledováno a osvětleno ve feuilletonech Macharových.

Nebo jeho „Rakouská sláva“. Návštěva na k. u. k. Heldenberce. A musil bych

zase opakovat: jaké portrétové umění! Jak každá barevná skvrna sedí a drží a ví, co chce. Ti tři starci a jejich život v starém dolnorakouském zámku — jaké nezapomenutelné hlavy, jaká vůně doby! A celé ty dva feuilletony: jaká kulturní psychologie! Jak jemná a správná! Jak se nezamyslet třebaš, čtete-li o vojácích českého původu, kteří tu mají své busty za to, že katanovali svobodu italskou nebo uherskou. A Machar napíše jen tak mimochodem kus národní české psychologie, kus ironické filosofie našich dějin. Několik jen klidných vět, ale jaké nezapomenutelné chuti! Slovo Macharovo při vši střídmosti má náladovou a barevnou sílu — to jest zde zvláště patrné. Vedle kulturní psychologie a národní filosofie dostává se ti tak docela diskretně nádavkem i beletrie — dobré umělecké prózy české. Tě prózy, která jest u nás rara avis.

Pan Jiří Mahen vydal knihu veršů *Plamínky*, která není bez umělecké hodnoty a bez uměleckého zájmu.

Ukazuje naši mladou poesii na typickém přechodu od lyrického impresionismu k novému synthetickému stylu. Ovšem styl ten se teprve hledá a kniha p. Mahenova má také všechny znaky přechodnosti. Kde dříve šlo o dojmovou mosaiku, touží se dnes po pevnější linii — kde dříve převládal moment a jeho závrtná tůň, hledá se výraz pro složitější a pevnější útvary duše: *vůle* a její cílevědomé, programové skoro napětí dostává se ke slovu, jako tomu již dávno nebylo. Pan Mahen podává často epiku, kterou traktuje lyricky: odtud zmatek, nejasno, nejistota.

Příliš mnoho hlasů tísni se a volá, překřikuje se ve verších p. Mahenových: jsou tu hlasy krve, hlasy podvědomí a temných sil a elementů, i dramata citová i krise myšlenkové a ideové; odtud nesnáze, jak zorganizovat tento svět příliš mladý a amorní skoro. Bylo by třeba pregnantní a typické formy, jakou má stará balada se svým refrémem a jinými elementy stylového paralelismu — ale ovšem přenesené na daleko složitější duševní děje. A p. Mahen jest vskutku nejšťastnější, kde, ať vědomky, ať nevědomky, blíží se baladické formě. Nutí ho k umělecké *koncentraci*, a té jest mu na ten čas co nejvíce třeba. Jeho svět jest posud většinou v stadiu předkrystalisačním; naleznete čísla, kde jedny verše překážejí druhým a ruší je; kde vedle sebe běží různé dojmy, z nichž jeden nemá síly přeznít druhý a vystoupiti na jeho podkladě. Pan Mahen málo *hledá* slovo, *definitivní* slovo a málo věří v jeho sílu opravdu zaklínací; příliš improvizuje. Spokojuje se posud příliš často tím, že z daleka a jen a peu přes opíše svůj duševní dojem nebo stav, kde by jej měl sevřít z největší možné blízkosti, uzavřít, sintetisovat v definitivní a konečný *obraz*: nedoceňuje posud dosti uměleckého intelektu, umělecké vůle; důvěřuje příliš prvnímu slovu, jak je přinese var chvíle, neprohlédaje dosti jeho časté zrádnosti. Končí nejednou již tam, kde by mělo teprve začít vlastní stylisační úsilí: mnohé z jeho básní pokládám za skizzy, které se měly zhustiti, zkoncentrovati v definitivnější a úspornější útvary.

Koncentrace — první zákon každé umělecké tvorby, každého stylu — a vlastně zákon jediný; a poněvadž v podstatě zákon Oběti, proto tak těžko chápaný a tíže ještě naplňovaný. To jest smysl Flaubertova slova, které vidí ve stylu vlastní mravní hodnotu díla a sám autorův charakter.

V zoufalém prázdnu a temnu, v němž se zmltá naše dnešní mladá poesie, znamená kniha p. Mahenova slib, který zavazuje. Přináší látku i podmínky k uměleckému růstu, k umělecké práci; má-li to všecko dáti umělecké dílo, musí k tomu přistoupit umělecký charakter, posvěcující hodnota vykoupené tvořivosti.

Přistoupil-li?

Před třemi lety, pamatují se starší moji čtenáři, napsal jsem do těchto listů¹ „kritické slovo o Konci Hackenschmidově“ — kritický rozbor nepříznivý sice panu Dykovi, ale zcela věcný, omezený na argumenty ryze estetické a umělecké. Nemoralisoval jsem ani pana Dyka, ani Hackenschmida, neztotožňoval jsem jeho mravní kvalitu a názor s kvalitou a názorem p. Dykovým — nic takového: zkoumal jsem jen, pokud *látku* svoji zmožil pan Dyk *umělecky*, pokud ji dovedl nebo nedovedl *zformovati a stylisovati*; pokud z *premis*, které si dal, dovedl *vyvoditi celé a zákonné typické osudy*.

Letos, když uveřejňoval jsem v tomto časopise povídku „Ironický život“, zardálo se veliké duši našeho velikého mladého genia, že nadešel čas pomsty: nevyčkal ani, až bude práce moje ukončena, a vrhl se na ni v červencové „Pokrokové revui“. (Pan Dyk píše tam totiž jakýsi „spisovatelův deník“.)

A s jakou noblesou, s jakou poctivostí!

Opsal čtyři věty z „Ironického života“, vysyknul sumární poznámku „nemožné a absurdní samomluvy“² (to je celá literární kritika páně Dykova) a již ulehčuje svému ušlechtilému srdci: „*Snad chátrající rek jest zpovědi*; ale jaká zpověď! Jaký rek! Necítí už umění, ale stále o něm tlachá; netvoří už umění, ale chce je stále padělati! Varjane, jaké prázdno, jaká bída!“ atd.

Když část české kritiky (z realistického tábora) netvrдила, nýbrž jen nadhazovala možnost, že mravní názor Hackenschmidův a p. Dykův se kryjí, byla okřiknuta jako hrubá a neslušná a nevěcná. A nyní přichází p. Dyk sám a hodí po svém literárním odpůrci takovouto vyvršenou a bezespornou sprostotou, proti níž někdejší realistický affront p. Dyka byl nevinnou hračkou.

Nuže, je-li můj chátrající rek zpovědi, pak jest *dočista zchátralý rek* páně Dykův *autopotrětem*.

Jest dále líži, že můj rek tlachá stále o umění — můj rek jest proti Dykovu Hackenschmidovi, který tlachá o všem možném neustále a vykramaňuje po hospodách své nejmimnější myšlenky, hotovým trapistou; a ta trocha, kterou o umění vykládá, jest i promyšlená, i procitěná. Jest dále líži, že padělá umění — nikoliv: pracuje jen s napětím vůle, s tajeným vzdorem a odbojem, pod stimulantem, jako pracuje dnes devadesát devět procent literátů (a pan Dyk první!).

Nenapadá mně zde vykládat smysl moji povídky. Hlubší čtenář ví, oč tu jde: o čistě psychické drama vnitřního vadnutí a odumírání a o zoufalý boj proti němu — cosí, co náboženský jazyk vyjadřoval mysticky: odstoupila od něho milost boží a plnost života. Nenapadá mně také vykládat, jak toto vnitřní drama jest zoufale

1 - [Viz zde str. 19 a n.]

2 - Nikoliv, počestný kritiku. Samomluva ta jest správná a nutná, jak byste mohl pochopiti, kdybyste uvážil celý sebe analysující charakter rekův.

opravdové a dnes aktuálnější než jindy (konfese nejmodernějších duchů to ukazují) — to všecko přesahuje zamlžený obzor hackenschmidovštiny. Jen jedno konstatuji: ukryté vnitřní drama, tichý a na povrchu neznatelný skoro, zrádný vír života jest Ironický život — to vidí dítě.

A konstatuji to pro tohle:

Pan Dyk, aby mne docela zničil, čítl můj Ironický život — dopoledne o sokolském sletu. Potřeboval ten sokolský slet totiž jako — estetický argument proti mně. Odpoledne jde totiž na cvičiště a volá, rozumí se, rozjásaně: hle, barvy, pohyb, život, barvy (ještě jednou!), plnost života! „Jaké očistění, vyjdete-li od malicherných a nechutných liter!“ (Rozuměj: Šaldova Ironického života.)

Bravo, estetický negře! Jenže stejným způsobem mohl byste zabít nejen můj „Ironický život“, nýbrž sta a sta básníků snu, ticha a meditace, kteří nemají ani barev, ani pohybu, a nejen básníků, nýbrž i výtvarníků. Mohl byste zabít třeba Carriera, jenž má nepohnuté, do sebe pohroužené figury v monochromní hnědi, která naprosto nemůže konkurovat se sokolskými košilemi. Mohl jste dopoledne probírat se třeba Rembrandtovými lepty a praštit pak tím černým papírem a křičet: barvy, barvy! Chci barvy! Proč mně nedává barvy?

Já, pracuji na svém Ironickém životě, nevzpomněl jsem si, přísám bůh, ani jednou na Sokoly a sokolský slet; a že někdo ode mne bude žádat, abych svojí prací soupeřil barvami a pohybem nevím s kolika tisíci Sokoly, toho bych byl nešťak ani v nejtemnější Africe.

Ale dám p. Dykovi dobrou radu.

O příštím sokolském sletu dopoledne nechtěte nějaké sokolské poema p. Fučíkovo, nebo po případě i p. Hilbertova „Falkenštejna“; p. Fučík jest pěvec sokolský a pěstuje ve svých poematech racionálně pohyb, barvu i krev, a jen Hilbert není také docela odvrácen ve „Falkenštejnovi“ od sokolských postulatů: pestré barvy, rušný život, průvody komparsů, velké požadavky na dech a plíce atd. — zde nalezne se spíše příbuzenství kritérií. Pak odpoledne po lektuře ať jde znova na cvičiště a poví nám, jak se drželi tito autoři vedle desetitisíců Sokolů; *jim* to snad prospěje, *oni* se z toho snad něčemu přiučí, ale na mně jest taková kritika hned zpědu ztracena.

Jsou různé deníky spisovatelské.

Jméno deníku Dostojevského jest vzlet geniálně duše očistěné láskou a utrpením; deníku Hebblova zápas o velikost; deníku Grillparzerova hořkost duše zrazené životem; deníku Goncourtova gracie slova a radost oka. Bude-li p. Dyk takto pokračovati ve svém deníku, bude jméno jeho: obmezenectví zaslepené mstivosti.

22. 8. [1907.]

St. K. Neumann — poctivec a gentleman

Několik fakt a dokumentů

1

V „Moravském kraji“ z 20. 8., který se mně dostává až dnes do rukou, odpověděl p. N. na moji notičku z „V. směrů“,¹ v níž jsem odparíroval jeho podezří-

1 - [Viz zde str. 256.]

vání z reakcionářství. V páně Svozilově obdeníku jest patrně hodně místa nazbyt — pan Neumann odpovídá alespoň trojnásobnou epistolou na moji poznámku. Nejsem v takové božské situaci — a ostatně není ani času nazbyt; zkonecju to tedy stručně. Ne rozklady, ale fakty. A nechal bych celou tu ubohost bez povšimnutí, nebýt ničemnosti, která falšuje celou moji literární práci a literárně kritickou minulost — cosi, na co jsem stejně hrd jako na svůj literární dnešek a co nedovolfm poskvrnit níže ruce ni ničemu drápu.

Nerozhovořím se tedy o otázce, čtu-li nebo nečtu-li „Moravský kraj“, a konstatuji prostě. Jednou v neděli koupil jsem si „Čas“, kde jsem nalezl citování perfidnosti Neumannovu, o níž jsem takto zvěděl. V pátek měly vyjít „Volné směry“ a zbýval mně den času a kousek místa v „Kronice“; odparíroval jsem to tedy stručně, a poněvadž jsem neznal věc z původního pramene, musil jsem citovat „Čas“. Voilà tout.

Přecházím také duchaplný výklad o tom, jak jedí někteří čeští literáti párky — a podotýkám jen: je-li míněn tím „mým literárním blížencem“ p. Marten, mám stejné právo nazvatí jej blížencem p. Neumannovým; stýkal se jednu dobu s ním jako se mnou a patrně intimněji s ním než se mnou, neboť *já* neznám z jeho života tak intimních detailů, jako jest ten, jak jí párky. Ó Čechy, ó noví lidé —

A k věci.

Pan Neumann tartuffsky pokládá mé dnešní sympatie k tradici, stylu a zákonu v umění (neboť *jen* o ně mně jde, *jen [jim]* se zanáším a ne politikou, na niž živě rozšiřuje p. N. moje výklady) — za pokání. Ano, poctivec N. vyfabuloval si o tom celou theorii.

Dnes prý jest žalostná anarchie a úpadek v mladé literatuře a tu prý jsem zavínil sám svoji kritickou činností (s celou generací z let devadesátých). Teď jsem se prý té anarchie zhrzil a kajů se — a proto volám po tradici, zákonu, stylu. Ale jsem prý i nyní švindlér: prý tu svoji theorii o tradici a klasicismu vytahuju z francouzských knížek a revuí.

A tedy: naše (a moje) „slepá lhostejnost k národní kultuře“, naše a moje speciálně „zuřivá láska ke všemu importovanému“, naše a moje „zběsilá jednostrannost“, naše a moje eskamotérství a clownovství — ty prý zavínily dnešní anarchii nejmladší generace.

Risum teneatis — to nepíše nebožtík Zákrejs, to nepíše „Zvon“ ani „Máj“ — to píše anarchista a satanista St. K. Neumann! Člověk, který koketoval kde s kterou cizí sensací poslední chvíle a módy, který psal verše na kabaretové celebrity, Lianu de Pongy a princeznu de Chimay (jak *jemu* sluší dnes moralistní quakerovství o „nejpovrchnější rozmařilosti“ vídeňské!), který bral si motivy z Costenoblové a z Ropse a motta z Przybyszewského a Franze Servaesa (kritika vídeňské „Neue Freie“), který *žil* ze satanismu Ropsova a Przybyszewského! Člověk, který vydával léta „Nový kult“, jehož tři čtvrtiny byly vyplněny překlady — a často nejefemernějších cizích věcí! — a zbývající čtvrtina přinášela většinou krajně brutální invektivy na všecko české, na stupidní mozky českých čtvernožců! *Enfant terrible* „Moderní revue“! Člověk, který nenapsal snad ani řádky o české literární a kulturní minulosti, najednou zkrouť oči k nebesům a vytýká mně „slepou lhostejnost k národní kultuře“, mně, který jsem psal studie o Nerudovi, Čelakovském, Máchovi,

Němcové, který jsem je studoval, znám a miluju a který jsem se snažil, jak jsem mohl jen a dovedl, sblížit je s literárním dneškem! Neumann, který se inspiroval vždy jen anarchií a chaosem, jehož verše jsou často brutálním siláctvím, syrovým skřekem a surovou pózou, ten člověk napíše dnes, že „nikdo než on nepociťuje snad bolestnější ubohosti dnešní fáze české literatury“ a nikdo prý nevidí jasněji, že ji zavinuje nevěšimavost k zákonu a tradici! Kde jest jesuita, který dovede takovou eskamotáž, takové obrácení pravdy na ruby? Nenarodil se ještě! Kde jest Tartuffe, aby se zastyděl za svoje břídlství a dal se pohlit v studu propadlištěm?

Ale bez rozčilování a hezky po pořádku.

„Slepá lhostejnost k národní kultuře.“

Mám v knihovně svůj „Literární listy“ z roku 1897 — tedy právě *deset let* staré — a tam jest otištěna moje kritika p. Neumannovy knihy „Apostrofy hrde a vášnivé“.¹ Tam odmítám již ten falešný kosmopolitismus páne Neumannův, jeho opovrhování Čechami, snobistický kult pařížských sensací. Čte se tam:

„ — — Nelíbí se mi tedy v první řadě básně na Lianu de Pongy. Volný intelektuelní člověk — anarchista — a ležet tak na kolenou před nějakou subretkou, která beztak neumí ani číst a jejíž celé umění je frivolnost — a před Paříží, před tou degenerovanou, buržoasní Paříží — a *plival přitom po vlastní zemi* — — ne, to jest nearistokratické, neindividualistické. *To jest jen snobismus*, to jen obmezený Pařížan může si dopřát hloupost, aby myslil, že mimo Paříž není světa a života.“ (Str. 205.)

Psáno *před deseti lety* p. Neumannovi na záda! A dnes přijde pan Neumann, otočí pravdu vzhůru nohama a začne spílat mně (a generaci z let devadesátých) cizáků, fanatiků cizího importu, snobů, estétů, clownů atd.! Poctivec, což! A znova: kde je Tartuffe, který toho dokáže?

A dále: zuřivá láska ke všemu importovanému!

V těchže „Literárních listech“ na str. 208 mám referát o překladu z *Marcela Prévosta*.² A přivítal jsem jej s tímto opravdu zuřivým nadšením: „Jedna z těch bezbarvých, prázdných a pseudosensačních knih, *jichž k nám v poslední době navezli celé fůry a které duši již lepší práce domácí* — —“

A stejně rozhodně kritisoval jsem *Stirnera* a odpíral mu, kritisoval jsem *Przybyszewského* a odpíral mu (v „Lit. listech“ roku 1899 mám odmítavou kritiku jeho románu „Cestou“, jeho Falka, který zplodil za osm let Hackenschmidla!),³ brojil jsem proti překladu *Pierra Louysa*, jež vydával — sám pan Neumann! Atd. atd. A nyní přijde pan Neumann, který to ví všechno stejně dobře jako já, a falšuje tak nestydatě literární historii! Kdyby to byl ztropil nebožtík Zákrejs nebo Vlček, bylo by na něho zahouklo několik hlasů: urazit ruku, která to psala! Kdyby se toho dopustil poslední klerikální šmok novinářský, přšelo by na něho kamení. Ale zde jde o „pokrokovce“, o „volného člověka“ a „myslitele“, o spojence páne Herbenova — a proto ticho po vlastech. *Ten* smí tropit ničemnosti beztrestně!

1 - [Viz Kritické projevy 3, str. 242—248.]

2 - [Viz Kritické projevy 3, str. 493.]

3 - [Viz Kritické projevy 4, str. 238—241.]

A dále: svou theorii tradiční a novoklasickou „importuju“ prý dnes jako „živý eskamotér“ z francouzských knížek a revuí!

A to napíše též Neumann, který otiskl ode mne *před deseti lety* ve svém „Novém kultě“ stať „*Renesanční sen*“, v němž vystupuju proti romantickému kultu smrti a propaguju novoklasicism, styl a zákon v umění — před deseti lety, opakuju.

Opisuju, aby nebylo mýlky, odtamtud několik vět ze závěrů:

— Leží pak země její (nové renesance) na poledni, za sedmi vysokými rozervanými *romanlickými* horami. A dojdete jí jen tehdy, když jste dříve přebrodili sentimentální močály, plné zimnice a mlh, sentimentální kalné močály s nízkou melancholickou kletí.

— Je země ta pak suchá a slunná.

— Zvláštní akcent pak nad ní leží: akcent stylu... Snadné a volné je tu všechno a řád a styl jedno jsou jako vůle a myšlenka... Atd. atd.

Slovem: o deset let předjatý dnešní antiromantismus „francouzských knížek a revuí“! A v *téže* skoro době tiskl jsem v Liter. listech studii „*Renesance — čeho?*“,² v níž jsem propagoval totéž, co propaguju dnes: tradici, styl, novoklasicism.

A takový impostor a falsátor, jako je Neumann, opovazuje se mluvit o mně jako o „živém eskamotérovi“ a o „clownovi“ — snad za to, že jsem ve své diskretnosti asi slovem nezmínil se dnes o své ancienitě na theorii novoklasickou a podal jsem do V. směrů č. 7 a 8 věcný referát³ o knihách Lasserrově a Lemaítrově a o boji kritickém, který vyvolaly!

A co zde pravím, mohl bych doložit celými stranami citátů ze svých článků a recensí starších a novějších, které by ukázaly, že v mém kritickém díle jest jednota, o jaké se konfusnímu mozku p. Neumannovu ani nesnilo: od začátku stojí nad moji literární prací kriteria tvárných sil, zákonu, harmonie a stylu — a všechno, co jsem psal, není než bojem, často zoufalým bojem o ně! Od začátku sloužím těmto světlým božstvům, jak jsem dovedl nejlépe, ze všech svých sil, a nyní přijde tento ideový tatran, který si hraje dnes na lidovce a pokrokovce, jako si hrál včera na satanistu a aristokrata, jemuž idea byla vždy cosi jako nová kravata a kterému šlo vždy jen o sport, jak pobuřovat prostoduché krajany a počestné měšťánky — a špiní, lže, falšuje hůře než poslední najatý žoldák černé armády.

A nakonec zrádčuje podle osvědčené patrony. Citoval jsem totiž jako *doklad* toho, jak si váží moderní duchové staré kultury, soud Berliňana Sombarta o Vídni. Pan Neumann provedl obnošený manévř: podsunuje soud Sombartův o Vídni mně, dělá ze mne entusiasta pro Vídeň — rozuměj pro c. k. Vídeň, tu „macechu českého člověka“... .

Leiser Wink. Rozumíš mu jistě, čtenáři. Černožlutý reakcionář, klerikál — tak bezmála skoro již kompañon Milana Fučika.

Inu, šmok — a noblesa šmokovská nemá dna.

A šmok se umí také dorozumět.

Nakonec zaklepal p. N. na měkké srdce moji vrchnosti: u „Mánesa“, vydavatele

1 - [Viz Kritické projevy 3, str. 462—466.]

2 - [Viz tamtéž str. 429—432.]

3 - [Viz zde str. 264 a n.]

a majetníka „V. směrů“. Prý ty znamenité obrázky zasloužily by si lepšího textu — textová redakce totiž netančí podle písťalky „Moravského kraje“ — a vůbec prý, aby si dal „Mánes“ na mne pozor: *nebezpečně* dobrodružství prý provozují s V. směry. *Nebezpečně* podtrženo. Rozumíš, čtenáři? Šmok vyhrožuje, šmok štve, šmok denuncuje. Znamená to: my, pokroková žurnalistika, mohli bychom „Volným směrům“ zatopit, kdyby dále držely Šaidu...

A zase: Kdyby něco takového provedl nějakému realistovi některý klerikální halapartník, co zde provádí p. Neumann mně, byl by oheň na střeše. Lítalo by kamení, lítalo by bláto (a právem). Ale zde jde jen o pokrokově patentovanou ničemnost. Proto ticho po vlastech.

12. 9. 1907.

2

Usvědčil jsem nedávno v těchto listech Neumanna ze lži a falšování literární historie — ale muž jeho kvality není v rozpacích: vyvrať mu jednu lež, a on ti obratem postaví deset nových. A tak jsem tedy v poslavení málo záviděňhodném: namáčím péro k replice. Ovšem k poslední. Nemám ani času, ani místa k sportu, který může provozovat p. Neumann in *infinitem* v listě, jenž hraje *va banque*.

Neumann nasadil si masku kritika — a spílá všemu, co přináší za mého redaktorství V. směry. Je již to charakteristika celého jeho života, že si pletl vždy kritiku s nadávkami. Nejprve tedy přicházejí na řadu moje essaye „krasoféčnické, mnohosmyslné a mnohomluvné svátčnické traktáty“. Slovem: šmok jako kritik. Šmok je počestný tvor; proč by nemohl někdy i kritisovat? Obyčejně si předtím umývá ruce, alespoň vídeňský šmok, ale šmok český a pokrokový nedbá na takové lapalie; jest naivnější: vezme to po našem a od plíc.

To již je tak šmokovská nobles: usvědčil jsi ho z falša; slušný člověk by se buď omluvil nebo tě vyvrátil. Šmok místo toho vyspílá tobě jako spisovateli, essayistovi, novelistovi. Také satisfakce, říkával Heine; jsou lidé, kteří nejsou právě jiné schopni; nebudme tedy neskromni; berme, co mohou dát.

Proto mně nenapadá bránit svých essayí proti *lakovému* útoku. Zítřka mohl by mně to provést nějaký předměstský žurnalista č. II a mohl by také čekat, že se budu hájit. A proto obmezuju se jen na poznámku, že byl v lepší minulosti Neumannově čas, kdy o ty sepsuté neslané nemastné traktáty *velmi stál*, a bylo to v době, kdy jsem se již kompromitoval těmi „vedlejšími možnostmi“ a kdy měl jsem již skoro celou „bezecennou“ práci svého „všedního dne“ (v Lit. listech, v Rozhledech) za sebou.¹

Ano, St. K. Neumann nebýval, milý čtenáři, ke mně tak nemilostivý, pokud bydlil v Čechách a mival literární aspirace. Ale přestěhoval se na Moravu, Svozil udělal z něho kritika a žurnalistu a nová sláva stoupla Neumannovi k hlavě: všechny staré lásky buch! bác! leť! do kouta! St. K. Neumann — básník na pensi (abych užil jeho vtipné formičky) — kritisuje, novináři, prorokuje, vzdělává, má misi, poslání, úřad a rozum — a dívá se hrozně spatra na nás ubožáky, kteří jsme jen

1 - Byl již tenkrát také zletilý.

literáty, napíšeme sem tam jen nějakou essay nebo povídku a nemáme za sebou — obdeník! Estetické vši, myslí si po rusku Neumann. Co ti: pokaňkávají papír. Ale já — to je něco jiného. Já pracuju na živých lidech, duších! A zapomíná, chudák, že jsou dnes snobové všeho: snobové anarchismu, snobové „kteří jdou mezi lid“, snobové à la Gorkij a à la Andrejev.

Literární kravaty jsou právě různých sort: od složitých, mnohokrát přeložených dekadentních foulardů až po červené proletářské rozkřídlenice. A všechny lze dnes koupit velmi lacinou v krámech a všemi dá se velmi lehce koketovat. Někdo koketuje kalabresrem víc než jiný cylindrem.

Neumann chtěl kdysi něco: byl snad směšný, ale byl účtyhodný. Dnes jest jen první bez druhého. Vezměte si jen seznam jeho zamilovanců, kterým všem vyseká diplomatickou poklonu, a zhrozíte se: jaké široké srdce! Jaké žurnalistické triky, jaké žurnalistické chytráctví! Jaká žurnalistická bída! To ukazuje tak nejlépe celý úpadek duševní noblesy Neumannovy: šilhá napravo nalevo, koketuje napravo nalevo — on, který měl kdysi odvahu držet sám svoji posici, třeba donquijotskou. Et passons: člověk nemusí být přítelem Neumannovým, aby mu ho bylo líto. —

A dále: Neumann spílá beletrii, kterou tisknu ve V. směrech. Spílá pí R. Svobodové — ani na to nenapíšu slova obrany. Za několik let padne ta hanba zpět na svého původce. — Spílá i mojí povídku „Ironický život“. Prý tisknout ji v čísle Manetově jest nejstrašnější blasfemie, na kterou by patřil trestní zákoník. Neumann Stanislave K., pamatujete se, že jste tiskl kdysi ve svém „Kultě“ Carlyla a vedle něho nějaké svoje výklady? Byly *kongenální* vaše výklady Carlylovi? Nebyl by je vymrskal z čísla, On, který nenáviděl na nůž anarchii v *každé* formě?

Ale ve V. směrech netisknou se jen reprodukce z Maneta, tisknou se i reprodukce domácích umělců, Kašpara, Hudečka, Strettiho etc. A tvrdím klidně, že moje povídka snese se cti jejich sousedství. Nikdo si nedáváme talent a já bych měl rád větší, než mám. Ale po této restrikcii tvrdím s klidnou hrдостí: moje práce jest *poctivá umělecká věc*, již přinést nebylo by hanbou žádnému listu. Za několik let se to uvidí patrně a uvidí se i směšná surovost takových „argumentů“, jako jest onen s Manetem.

Jedna z vlastností, charakterisujících šmoka, jest ta, že zatahuje do sporu lidi, kteří v něm nemají logicky nic dělat. Tak Neumann naznačuje pomlkou nějaký pošklebek, který prý pronesl kdysi *Sova* o mých essayích. Mám sice Sovu rád, ale nakonec bylo by mně docela lhostejno, jak soudí nebo nesoudí o mojí literární práci: svoji hrдост nesu si ve vlastní hrudi a neshírám ji zebrotou od přátel. Vím, co jsem udělal, znám cenu svého díla. Ale zatím domnívám se míti všecko právo, chrániti *přítele* Sovu od insinuaace šmokovské: mám jeho listy, z nichž jest patrný její pravý opak...

Neumann dovolává se hovorů a dopisů Mánesovců, dovolává se lidí, kteří prý jsou s textovou částí V. směrů nespokojeni. Mohl bych citovat pro sebe řadu listů z obecnstva, i výroky předních členů Mánesa, kteří mně projevili souhlas, nadšení, spokojenost. Ale nenapadá mně apelovat na něco podobného. Vedu V. směry po svém nejlepšími vědomí, pracuju na nich poctivě ze všech sil. Jen vyložená nepoctivost může říci, že ta práce děje se bez plánu: každé číslo jest předmětem velké péče a mnohých starostí, i text i reprodukce jsou promyšleny a zobraceny a zpře-

mítány skrz naskrz do poslední čárky. Každý ročník má svůj plán, který se posud vždy, alespoň z většiny, naplnil: každý ročník znamená kulturní výboj v tom neb onom směru, vyjasňování zmatených pojmů, odstraňování předsudků a nevědomostí, boj s farizejstvím a polovičitostí — jednou akcentuje se více výtvarná, po druhé literární a povšechně kulturní stránka.

Že se řadě literátů nelíbí V. směry a že by si je troufali vésti lépe, jest možno: jest to ten roztomilý český blud, který má tím více troufalosti, čím má méně vědomostí a talentu. Do každého veřejného díla mluví v Čechách a na Moravě řada nepovolných diletantů — bylo a bude do skonání světa.

Proti nim může člověk veřejně pracující postavit jen svoje vědomí a svědomí. A stavím je i já.

Nevnucoval jsem se a nevnučuju se nikterak „Mánesovi“ a stačí sebe slabší nespokojenost mně oficiálně projevená, abych se okamžitě vzdal svoji funkce. Nebyla mně sinekurou, znamenala mně mnoho práce, mnoho rozrušování, mnoho zápasů a trpkostí. A mohu klidně ukázat, na jaké úrovni byla textová část V. směrů před pěti roky, když jsem převzal redakci, a na jaké jest dnes.

Ale pokud budu redaktorem V. směrů, povedu je po nutnosti svojí osobnosti a svého charakteru, po svém uměleckém a kulturním přesvědčení a ne kompromisně a bezbarvě, ustupuje kdekterému novinářskému teroru.

3. 10. 1907.

Můj odchod z Volných směrů

Listek in memoriam

V listech píše se o mém odchodu z Volných směrů; nestarám se sice o to, ale přece toho leckdy nemohu neslyšet a někdy i nevidět. Mám tedy důvod podati autentický výklad a snad sem tam někdo dobré vůle na něj i čeká. Ale nebýt ani toho — chtěl jsem si hned po události celou věc zúčtovat, prostě z pudu čistotnosti: abych se jí zbavil, abych jí nevláčel s sebou a v sobě. Nenávidím nedopověděných historií: stávají se z nich lechce legendy a mythy. A když již legendy a mythy, tedy o čemsi opravdu krásném a velkém a ne o té malé a tristiň historii, kterou jest můj rozpor s družstvem V. směrů.

14. října dopoledne byl jsem překvapen návštěvou p. Štencovou; přišel mne pozvat na důležitou schůzi družstva V. směrů ten večer a zároveň povědět, co se bude ode mne žádat. Hovořil jako přítel, který chápe, že mně bude těžko přistoupit na to, co se ode mne bude večer chtít. (Družstvo reprezentuje list vůči valné hromadě spolkové a skládalo se mimo mne z pp. Štence, Švabinského, Županského, Jiráňka a Štursy — tento pán nedostavil se na schůzi.) Šel jsem tedy večer do Mánesa. Pánové pověděli mně, jaký jest cíl schůzky: usnesli se na tom, že jest třeba změnit v příštím ročníku *program listu*, mám se vyslovit, přistupuju-li na něj.

„Proč měnit program?“ namítám. Program V. směrů byl před dvěma roky rozšířen: měly v něm vedle sebe běžet výtvarné umění i literatura, doplňovat se, slíit vzájemně, bohatnout vzájemně společnými podněty. Vlastní příčina té změny byla tehdy — vedle snahy působit intenzivněji v celý kulturní náš život — tato:

vidělo se patrně, že není dostatek *hodnotných* příspěvků výtvarně-kritických; že nestačí příspěvky výtvarně-kritické vyplnit se etí celý list; že má větší výchovný význam dobrý literárně-kritický příspěvek o nějaké domácí bolesti než cizí odborný článek výtvarný, věnovaný třeba nějaké otázce technické.

— Proč tedy změnu?

— Proto, že jest nespokojenost s listem, jak se vede nyní. Valná hromada nedá prý nikterak *tomuto* družstvu V. směrů, kdyby měly jít dále dnešním směrem. Propadly by prý odpůrcům a toho jest pánům líto, chtějí zachránit V. směry za každou cenu, tedy změnou programu, koncesí.

Pochopil jsem, odkud vane vítr.

— A jakou změnou tedy?

— Odstranit z V. směrů všecku literaturu, věnovat je pouze a jedině výtvarnému umění. Všecko: hlavní list i kroniku.

Namítám: Jest nedostatek dobrých výtvarně-kritických příspěvků; všecko, co jsem z toho oboru dostal, tiskl jsem do poslední čárky; jsem si vědom, že literární články nebo glossy neubraly ani píď půdy výtvarnému umění. Páni to vědí stejně dobře jako já, ale křčí jen rameny. „Ostatně mohl byste psát i pak literární články do listu,“ míní jeden z nich velikodušně, „ale takové jako o Huysmansovi nebo o Miss Ruth.“¹ Rozumím, odkud vítr: takové, které nezavadí ani napravo, ani nalevo, které nikoho ani nepopálí, ani nezazebou. Rozumím, odkud vítr: jen žádně literární bolesti, nepřijemnosti, polemiky. Krotkou, neutrální a vzdálenou literaturu — taková jest devisa.

A pravím pak již rozhodně: „Mně jest celá otázka otázkou prosté společenské slušnosti. Uznáváte-li, aby člověk, který se vám stará o list, který mu věnuje svoji práci a péči, měl právo promluvit v něm občas slovo do důležité nebo aktuální otázky nebo pře, nebo právo brániti se proti útoku. Jak pravím: otázka společenské slušnosti a nic víc. Já projevy svoje podepisoval svým jménem: tisknul jsem je většinou v neutrální rubrice „Fora“, spolek jsem s nimi neztotožňoval — jest to prostě otázka, má-li se mně popřát do roka několik stránek papíru a tisku.“

A pokračuju pak: „Každý slušný vydavatel — tím víc umělecký spolek — přeje a dává svému redaktorovi volnost projevu, soudu, slova. Nevím, proč bych se jí měl zříkat právě já, který jsem se bil skoro celý život za tento postulát — já, který jsem té volnosti přál každému svému spolupracovníkovi a tiskl jsem ve V. směrech i nepřátelské projevy proti sobě (projev p. Hilbertův).“ A ukazuju pak na příklad nové „Moravsko-slezské revue“; ta přechází novým ročníkem v patronát „Klubu přátel umění“ v Brně — a Klub ten sám prohlášeje v listech, že „redakce části literární a umělecké ujímají se bratří Mrštíkové za úplné neodvislosti od vydavatelstva“ — „hle, pravím, to je slušný poměr vydavatele k redaktorovi“.

Ale pánů to nedojímá. Ohradili se proti mně právníckým formalismem: jejich jest list, list byl původně určen výtvarnému umění, oni mají právo změnit jeho program atd.

Slovem: řeč právníckého formalismu, řeč vlastníka nebo obchodníka, ale ne řeč umělecké pravdy a vnitřní poctivosti. Odpovídalo se mně jinou řečí, než v níž

1 - [Viz Duše a dílo, 5. vyd. str. 157—162 a zde str. 163 a n.]

jsem se lázal, než v níž jsme jindy spolu hovořovali. A tak jsem vstal, oblékl kabát, a nepodav ruky, vyšel.

Pochopil jsem, že pánové sehráli se mnou obřadnou komedii: položili mně podmínky, na něž, věděli hned zpředu, jako literát cti své dbalý přistoupiti nemohu. To bylo jasné každému z nich a *limine*, ale komedie se musila sehrát, aby si mohli pánové umýt ve veřejnosti ruce, obléci bílé rukavičky a ukázati na mne pak svýma nevinnýma rukama: Ejhle, tvrdohlavce! Dělali jsme, co mohli, ale ne a ne... Nezbyvalo tedy k naší lítosti než... A vznešené pokrčení rameny.

Řekl jsem pánům na schůzi, že bych nerad pomáhal k tomu, aby z V. směrů bylo „Dílo č. II“. Co činilo nebo slibovalo alespoň odlišnou jedinečnou marku V. směrů, zničili si pánové... Což jest konečně věcí jejich; ale nechutným tartuffstvím jest, tvářiti se, jako by vážně očekávali, že budu pomáhat bořit, co jsem sám stavěl.

„Padl jsem“ tedy komplotem družstva, jehož jednotliví členové byli se mnou až do onoho dne v nejlepších přátelských stycích, jehož jeden člen navštívil mne dopoledne toho dne, aby mne připravil na to, o čem se bude večer jednat, a aby mně naznačil, že mne chápe a že se mnou sympatizuje (což mu ovšem nevažilo, aby večer na jevišti nepostavil se proti mně nejpříkřeji ze všech)... Družstvo hodilo mne přes palubu a šlo na valnou hromadu 18. října „zachraňovat Volné směry“ — nebo něco nebo někoho jiného? Ať tak, ať onak: nebyl jsem na valné hromadě (nechtěl jsem provozovat žádný tlak na rozhodnutí valné hromady), ale slyšel jsem, že jednání družstva udivilo řadu členů, kteří mají patrně o ženerosnosti a taktu lepší názor...

Z listů, které glossovaly tuto událost, jsem nucen věnovat slovíčko „Přehledu“, již pro jeho noblesu, která si hledá v Čechách rovné. Myslím totiž, že ani v poslední Lhotě neposílají za člověkem, který odchází z domu, muže malého rozumu a malé poctivosti, ale tím větší nevybíravosti slov i argumentů, aby ho znectival ještě na ulici — což právě provedl se mnou „Přehled“. Vystoupila tam tedy s dojemným chvatem jakási šifra a pochvaluje si rozhodnutí družstva. A týmiž koženě dokonalejšími, juristicky formálními důvody, kterých užívalo proti mně družstvo — dojemná shoda! Prý jsem si ve V. směrech vypořádal své osobní účty. Ach, ouvej, ouvej, osobní účty, objektivní a neosobní „Přehlede“! Michal Kohlhaas mstí se přece za křivdy neosobní, na jiných spáchané — že ano? A řada filosofů od Sokrata do Schopenhauera a Nietzscheho nemá ani potuchy o tom, co jest to osobní účet — že ano? A „Přehled“ s dr. Chalupným — kdež ti by teprve měli čůšku o takové neřesti! A mají také všechno právo, aby se jim hnusily polemiky — jim, kteří v pohnutějších dobách dovedou jich (ať odkrytých, ať zakuklených) přinést třebas třetímu listu! A ještě cosi trápí poctivce z „Přehledu“: V. směry staly prý se za mého režimu orgánem „velmi úzké kliky“. Ach ovšem, nejen velmi úzké, dokonce nejužší, neboť skládala se z jediného člověka, F. X. Šaldy. Lituju toho také, že byla tak úzká. Již proto, že kdyby byla širší (jako na př. klika, která sedí v liter. odboru Uměl. besedy, v Lumíru, v Kruhu a j.) a měla delší ruce a více vlivu, šel by šlechetný „Přehled“ mimo ni zcela mlčky a možná i s plachým pozdravem. Což jen jako extempore a dokument české literární noblesy. —

Nemám směšné iluse, že by můj odchod z V. směrů znamenal pohromu pro list.

Nenahraditelný není nikdo, nenahraditelný nebyl bych ani, kdybych byl tisíckrát větší, než jsem nebo nejsem, kdybych byl ve Směrech pracoval stokrát více, než jsem pracoval. Člověk není mnohem víc než dočasný orgán Myšlenky: nejsí-li jejím orgánem ty, jest jím někdo jiný; dělníci se střídají, ale role zůstává. Nepochybuji o tom, že V. směry dostanou s dostatek rukopisů (vždyť v Čechách se dnes tolik píše a, alespoň na první pohled, většinou slušně píše), zvláště poprosí-li o ně umělec takového jména jako p. Švabinský a poprosí-li o ně tak roztomile, jak již prositi umí. Navázal jsem styky s cizími literáty a kritiky, s Maclairem, Moricem, Meierem-Graefem: dnešní redakci stačí jen, aby konexi těch vykořistila — a není pochyby, že bude míti k tomu nejlepší vůli! Stálo mne dost a dost práce, dopisování, výkladů, cest, než jsem prolomil původní upjatost a nedůvěru těchto cizinců: ovoce mojí námahy spadne dnes do klína gratis nové redakci... Jest možno i, že nové Volné směry budou vyhlížeti skvěleji a lehčeji, příjemněji, brilantněji, že budou roztomilejší a libivější, než byly za mého režimu. Mají pro to dnes rozhodně upravenější půdu, než jsem ji nalezl já při svém příchodu do listu před pěti lety. Mnoho nevděčné černé práce, černé a nepříjemné práce, musilo býti dříve vykonáno, než mohl nastati status quo. Ano, moje práce ve V. směrech nebyla příjemná, nebyla snadná, nebyla pohodlná ani mně ani snad jiným; nebyla mnohdy ani snad vzhledná a zvláště patrná — ale byla jak trudná, tak nutná. Šla podstatně za dvojím cílem, který vpsol splýval v jediný: šlo nejprve o to, ujasnit a utřídit celou řadu zmatečných pojmů, kterými se pracovalo v umění i v umělecké kritice a kterých vykořisťovalo pseudoumění a pseudokritika ke svým snad oslnivým, ale podvodným manévřům, a po druhé šlo o to, absolvovat, co bylo již v jiných kulturnějších zemích dávno absolvováno, rekapitulovat vývojovou logiku všeobecného uměleckého a kulturního rozvoje evropského, promyslit, probojovat, pročitit jej a získat českému uměleckému dramatu jeho resultáty jako podklad — a ne jako pohodlné akademické pravdy, nýbrž jako horkou kořist boje... Bylo třeba ukázat za konkrétních a docela určitých případů, co *není* umění, co *není* literatura, co *není* umělecká poctivost a logika; bylo třeba začínat v mnohém od abecedy, kopat v černé zemi základy — což není snad práce brilantní, ani příjemná, ani pohodlná a libivá na pohled, ale *nutná* na ten čas v Čechách a *nevynutelná*, máme-li vyjít z diletantní podvodnosti, z lepenkových Potemkinád, z divadelních kulis, postavených na chvilkové oslnění, aby se zítra žalostně sesuly při prvním nárazu větru nebo deště... Tato práce, opakuji, není zvláště čistotná: kladeš-li základy, pracuješ-li v zemi, snadno se zatřísniš a *musíš* po případě zatřísnit i jiné — ale pánové z družstva V. směrů donedávna cítili stejně jako já její nutnost a cítili ji.

Tuto práci svou ve V. směrech nepokládal jsem ještě nikterak za skončenu, naopak: zdálo se mně, že nejsme ještě mnohem dále než na jejím počátku — když pánové rozhodli se přerušiti ji a ustrojiti si V. směry patrně krásnější, libivější, které by oslňovaly více zrak a vůbec vyhlížely salonněji a skvěleji, rozkošněji a lahodněji. Pánové jsou patrně trochu nedočkaví úspěchů a zdá se jim, že jest již čas na střechu a dekoraci fasády, kdežto mně zdá se, že nestojí posud pevně základy. Bojím se, upřímně mluvenci, aby v této předčasné touze za příjemností a nezavadnou hladkostí neskrývalo se čertovo kopýtko. Mnohá věc, která se leskne, proto ještě nesvítlí, ani nehřeje.

Ať tak, ať onak, přeu si jen jednoho: aby duch, který projevilo družstvo proti mně, aby duch ten zůstal režisérem jen *mého intermezza* a nedostal se k režii listu. Neboť duch ten *není* duch umělecké poctivosti a vnitřní síly — jest to duch listivé potulatelnosti a kompromisního intrikánství. Kdyby dostal vliv ve vedení listu, uvidělo by se to brzy patrně a znamenalo by tu uměleckou *dérouté* listu.

Čehož by nebylo nikomu více líto než jeho někdejšímu redaktorovi.

Tedy ještě můj odchod z Volných směrů

Odpověď p. Nepředpojatému na feuilleton v Čase 8. listopadu [1907].

Jest dobře, že se ten pán takto podepsal; z článku jeho nebylo to totiž patrné — i jest dobře, že ujistil o tom svoje čtenáře hodně hlasitě a že to dal hned do nadpisu.

Zrekapituloval tedy pan Nepředpojatý moji literární činnost ve V. směrech za poslední dvě léta a plyne mu z ní samostatně již můj ortel. Prostě, nevyhnutelně, samozřejmě. Nesplnil prý jsem program, který jsem si položil: literatura a umění neběžely prý vedle sebe, nedoplňovaly se, nesílily vzájemně společnými podněty. To prý jest jasné jako slunce; to musili vidět znalci literatury, jakými prý jsou členové družstva. Nuže, *donedávna neviděli této jasné věci; donedávna líbila se jim literární část V. směrů; donedávna* (alespoň až do mé polemiky s p. Karáskem) *plnila po jejich soudu svůj úkol*; ještě při mimořádné schůzi na jaře (při příležitosti repliky p. Hilbertovy) hájili tento program, hájili i volnost redaktorskou. A nejen to: donedávna neviděl toho očividného zpuštění ani sám „Čas“; až náhle, přes noc takřka, spadly mu šupiny s očí. Ještě v lednu t. r. přinesl „Čas“ ve své Hlídce *zcela opačný* posudek mojí liter. činnosti ve V. směrech, posudek ženerosní, nesený sympatií ke mně. Namítne se mi, že není z téhož péra. Vím také, ale rozdíl mezi nimi není také žádný stupínek, nýbrž celých 180°.

Mne by těšilo, kdyby p. N. pověděl, jak si představuje *naplnění* našeho programu. Jak představuje si, že se má doplňovat literatura a umění? Jak mají slílit a obohacovat se navzájem? Měly snad V. směry přinášet na jedné straně výtvarné dílo a na druhé výklad o něm? Nebo na jedné straně sujet výtvarný (třebas krajinu) a na jiné báseň komponovanou na ten sujet? Nebo jak?

Za moji redakce doplňovaly se výtvarné umění a literatura, jak jedině po mém soudu doplňovat se mohou: inspirací, vysvětlením, které přináší výtvarné dílo básníků a naopak, širokou společnou základnou myšlenkovou, tím, že se výtvarné umění i literární práce svádí v tutéž jednotu, redukuje v týž společný kořen — jednotící estetikou a kritikou, která vyhledává podoby, analogie, společné zákony. Co jsem tiskl z beletrie ku př., týkalo se většinou velmi důvěrně tvůrčího procesu uměleckého (Merežkovského Monna Lisa, některé články Barrésovy, „Město v růžích“ a j.), nebo byla to dramata umělecké myšlenky nebo práce inspirované kulturou výtvarnou. Nedovedu si představit, že někdo může přečíst pozorně „Město v růžích“ a nezachvět se nad záhadnými ranami duše, nad propastmi vnitřního světa, nad nebezpečími hypercivilisace. Nebo jak může někdo (rozumím člověka dobré vůle) odložit bez duševního zisku některou meditací Březinovu, aniž by

nabyl hlubšího a správnějšího pohledu v umělcův osud? Výtvarník nemůže přečíst bez užítku ku př. listy Flaubertovy, kde se stále vrací problém formy atd.

Jak rekapituloje moji činnost p. N., jest viděti z tohoto bodu: „v lednu podnikl útok na Laichtrův *nakladatelský prospekt*, vrátil se k němu v březnu atd.“ Tendence patrná: zseměšnit mou tehdejší kampaň. Vpravdě měla se věc docela jinak: nakladatelský prospekt byl pouhou hmožnou narážkou, východiskem a ovšem ne ten prospekt, nýbrž *tendence a program nové beletristické knihovny* Laichtrovy; odtud rozvinula se mezi mnou a spis. p. Laichtrem polemika, která se dotýkala *základních otázek literatury a kritiky*... To nazve p. N. bojem o nakladatelský prospekt!

Ale vrátím se k věci. Ve *svých* literárních příspěvcích ve V. směrech měl jsem vždycky na mysli společnou uměleckou basi pro literaturu i umění výtvarné. Psal jsem třebas o novoklasicismu v literatuře a ukázal jsem současně, že toto hnutí má paralelu ve výtvarném umění; psal jsem o herecích ruských a ukázal jsem, čemu se od nich může učit každý umělec i výtvarník. To viděl každý poctivý člověk a upíratí může mně to jen zlá vůle.

Pan *Slaviček* není jistě žádný estét, není ani snad člověk mého duševního typu a založení, ale jest poctivý umělec a poctivý muž, a proto tuto snahu cítil a řekl mně to. V *dubnu* t. r. dostal jsem od něho list; otiskuju-li jej, otiskuju jej jako literární a umělecký dokument, otiskuju jej v krajní chvíli, kdy se proti mně útočí se všech stran zbraní nevybranou. To budiž vysvětlením.

Zní: „Vážený Pane, nečetl jsem — už ani nepamatuji, jak dávno — ničeho s tou žívou radostí, jako Vaše řádky v posledních číslech V. směrů. — A právě, že vysloveny tak upřímně a včas a že se týkají *věcí zásadních*, mají veliký svůj význam. Přál bych, aby i Mánesu byly něčím ozdravující, dokud snad je ještě čas — *protože týkají se nejen literatury, ale toho opravdového snažení uměleckého vůbec*. — Nepíšu více, ale chci jen tolik ještě říci, že tisknu Vám upřímně ruku. —“

Tak soudil muž mně cizí, kterého osobně ani neznám; mohl jsem se domnívat, že cítí jinak mí osobní přátelé z družstva?

Pan N. míní, že prý rozplašuju spolupracovníky; nezískávám prý a nepřitahuju. Ruku na srdce: kolik lidí, kteří kdysi založili čtrnáctideník a týdeník „Čas“, jde dnes s ním? Kde jsou? V mladočeském táboře. Kde jsou někdejší spolutredaktoři „Času“? Kde jest mladší realistický dorost? Ano, „lidé se scházejí a rozcházejí“. — Cituje p. N., ale jen tam, kde se mu to hodí. Chceš-li něco a jdeš-li za tím neúchylně, nemůžeš se divit, že druhové kolem tebe řídou, že se jim stáváš nepohodlným, že samotnější. Pan N. píše, že měl jsem jen 4—5 spolupracovníků. Ano, a ti ještě musivali čekat měsíce a měsíce, než jsem jim mohl uveřejnit práci; tolik místa zaujaly články výtvarnické. Jest vedle nich jistě nejméně ještě deset literátů, od nichž bych býval měl rád příspěvky ve V. směrech, ale bál jsem se přímo říkat jim o ně — ačkoliv vím, že bych je byl dostal.

Pan Nepředpojatý viní mne z nerytířskosti, s níž jsem se zachoval k p. Hilbertovi. Prý jsem jej dal spoutat na ruku, na nohu a pak jsem do něho bil. Pan N. stal se patrně obětí klepů a pomluv. Podmínky, které jsem dal p. Hilbertovi, měly jeden smysl: aby se polemika nerozšiřovala na jiné pole, než kde vznikla; proto neměl p. Hilbert překročit ve své replice objemu stati, kterou jsem mu věnoval. Tyto

podmínky dal jsem mu před výběrem „Mánesa“, nikdo z jeho přátel proti nim nic nenamítal a on sám je přijal. A ačkoliv jich nedodržel přesně (přestoupil rozměry svojí replikou), tiskl jsem ji bez námitek. Dopadla-li moje odpověď na 6 sloupečů proti p. Hilbertovým 2, má to příčinu docela vnější: musil jsem dlouhými citáty ze starých časopisů dokazovat p. H. věci, na něž se nechtěl pamatovat. Voilà tout. Ostatně poutat p. Hilberta, který měl k dispozici deník („Venkov“) — není již sama ta myšlenka směšná! Neduplikoval-li p. H., mělo to všechny jiné příčiny, jenom ne nedostatek místa k projevu!

A p. N. vypořádává se se mnou také jako s kritikem. Ukazuje, jaký bídný jsem kritik, který zatemňuje, kde má vyjasňovat. Byl prý „omráčen“ výstavou Munchovou, milý p. N., hledal u mne poučení a místo poučení našel jakési třesky plesky.¹ Nechme můj článek o Munchovi, milý N. Řekněme i, že je bídný — ale nezáleží, co o něm soudíme my dva, *důležitější jest, co o něm soudilo družstvo Volných směrů*. A tu Vás ubezpečuji, že se můj Munch líbil a že družstvo nepřálo by si nic jiného, než abych takových Munchů dodal dvacet do roka. O všem bych směl psát, všecko bylo by vítáno, o všech cizích malířích, které jsem viděl i neviděl, o všech cizích autorech, které jsem četl i nečetl, *jen ne o těch zpropadených věcech, které nejlépe znám a jež mně ležely nejvíce na srdci — jen o české literatuře nic*. Jen nic ne o pp. Dykovi, Hilbertovi, Karáskovi a tutti quanti. Zamyslete se nad tím trochu, dobrodinečku! Hledíte, Vy sám tvrdíte, že Munchovi nerozumím (a jistě rozumím mu méně než nějakému českému p. X nebo Y, neboť Muncha studoval jsem jen několik týdnů, kdežto takové domácí X nebo Y znám a studuji léta a léta) — a hledíte, nutí mne psát o Munchovi. Nezdá se Vám to trochu zvrácené: nutit člověka, aby psal o tom, co nezná, nebo zná zběžně a povrehně, a bránit mu, aby psal o tom, co zná dokonale?

Podezírám prý družstvo z toho, že chce literaturu špatnou. Nikoli, milý N., *turdím jen, že chtělo výslovně ode mne články pouze o cizích literárních zjevech, tedy literaturu „vzdálenou a neutrální“, jak jsem napsal. To není podezření, to je fakt, a kdybyste o tom faktu chtěl přemýšlet, poznal byste v něm cosi, co by se na Vás zašklebilo pitvornou tváří! Spolek umělců, nejlepších, nejsmělejších, nejvýbojnějších, nejstatečnějších prý našich lidí, výkvět mladé české generace, žádá od svého redaktora studie nebo články jen o cizích literátech, poněvadž kolem domácích musí se chodit v bačkorách! Spolek umělců — umělců, kteří žijí ze svobody a neustále se jí dovolávají — bere volnost soudu a slova literátovi, který dokázal, že má co říci.*

To je fakt hodný, aby se nad ním zamyslel každý, kdo umí čísti ze znamení charakter doby — fakt smutný, kterého nezabííte svým chytráckým povídáním.
9. listopadu 1907.

1 - Jak vidět, neberu metakritiku p. Nepředpojatého naprosto tragicky. Muž, který dovede napsat, že Volné směry byly znamenité od svého založení, je tak ubohý kritik, že nezabije ani mouchu. Ta věta sdostatek také vysvětluje, proč se mu nelíbí list za mého vedení. Líbily-li se mu práce otiskované v prvních ročnících V. směrů, nemohou se mu ovšem líbit práce z ročníků posledních,

Doplňky a pochybné

Změněný podtitul: *měsíčník umělecké kultury*, který ponese od prvního čísla nového ročníku *Volné směry*, napovídá, že rozšiřujeme a zároveň prohlubujeme ideový plán, na němž posud stály *Volné směry*.

Z listu, který sloužil posud v první řadě uměním výtvarným a jejich kultu, chceme utvořit postupně list, který vidí dosti hluboko, aby postřehl *základní duchovou jednotu* všech umění, duchový rytmus, který je všechna nese, a aby tak pomáhal stupňovat vroucnost každého z nich.

V první řadě jde nám o sblížení umění literárního a umění výtvarných. Velicí básníci a umělci slova uznávají dávno, že literatura jest uměním tvarovým a tvárným jako umění plastická, že logika dobré architektury jest v jádře táž jako dobrého dramatu, že logika dobré básně nebo prózy jest v jádře táž jako logika světla nebo rytmus linií v obraze. Velicí umělci literární dovedli z výtvarných umění čerpat i mnoho pro kulturu svého výrazu: pro svůj styl. A dávno také minula již doba, kdy malíři nic nečetli a zakládali si na tom, že nerozumějí poesii, hudbě, filosofické knize — ze strachu, aby se nepoliterovali. Dnes se cítí obecně, že myšlenková lenivost, nekultivovaný cit a intelekt vymstívá se i v malířství: že obraz nemaluje se jen rukama, nýbrž i *duší a charakterem* a za spolupracovníctví nesčetných tajemných pomocníků právě duchových.

Tento svazek mezi uměním literárním a výtvarným chceme pomáhat utkati těsněji i u nás k oboustrannému prospěchu. Nejde o matení a mísení výrazových prostředků a sfér obojího umění — nejde o propagování t. zv. literární malby a t. zv. popisné poesie. Nikoli: každé umění žij odděleno a pracuj silami sobě vlastními — a právě styk s uměním druhým ti jich zdůrazní, stykem tím si jich hlouběji uvědomíš, — ale posvěcuj se širším rytmem a hlubší inspirací: *měj cit duchových bitev dneška, vědomí dramatické jednoty uměleckého života*. Jednota, o níž nám jde, není jednotou hmotnou, nýbrž zákonem duchového rytmu, zmocněným zřením celku, hlubším pathosem — slovem: *zvýšenou charakterností*. Jde nám o *posvěcení jednotící uměleckou kulturou, kterou roste a mohutní umělecký charakter*.

Estetika přestala již dávno býti nejlepším duchům dogmatem, systémem, prázdným profesorsky idealistickým tlachem o všem a o ničem. Estetika se dnes přerouzuje nebo lépe řečeno: *rodí se dnes leprve*. Estetika stává se životním soudem a světovým názorem, stylem života, mocí životní, mocí kulturotvornou. *V nové estetice začíná se organisovat umělecké svědomí dneška*, svědomí, které den co den jemní se na ohních nejkrásnější touhy a nejcharakternějších uměleckých snů.

Tak rozumíme moderní estetice, tak chceme rozuměti úkolu umělecké revue, v tom smyslu a k tomu cíli chceme ji vésti: *chceme pomáhati uměleckému svědomí dneška, jeho zrození a růstu u nás — a tak chceme připravovati kulturní zítřek*.

Umělecká kritika jest nám proto *tvorbou* a jako na tvorbu chceme na ni hleděti: pracuje na tomto velikém kulturním díle zítřka stejně jako ostatní tvorba literární a umělecká v užším smyslu slova: jako román, jako drama, jako báseň, jako socha, jako obraz, jako původní budova. Kritika jest nám proto *kulturním posláním*.

Kritiku nebudeme proto pěstovati po kronikářsku jako glossu každé náhodné malichernosti. Toužíme po kritice principiálně, po kritice syntetické, která i v ma-

losti a všednosti dovede rozpoznati zákon a nazírá je pod velkým zorným úhlem, vášnivým nekonvenčním pohledem. Toužíme po kritice, která se inspiruje ne dogmatismem, nýbrž živými zákony rozvoje a vniká v ustrojení života a umění, v jejich krásně nutnou logiku, a posiluje tak a ostří umělecké svědomí.

Přinášíme sympatie své všem *velikým duchovým bitvám dneška* a účastníme se v nich kritikou.

Umělecké dílo budeme měřiti ne mrtvými schematy a šablonami, měrami přešlosti, nýbrž *měrami budoucnosti, životem*. Tím výše stojí nám umělecké dílo, čím více *rozvojových možností zítřku přináší*, čím podstatnější a hlubší síly dneška organizuje, čím temnějšími silami země a nebes se živí.

Tím odmítáme již všechn umělecký akademismus, všechno epigonství a všechny eklektismus — všecko, co ochuzuje a zestrizlivuje uměleckou tvorbu, všechnu rutinu, všechnu krásu dekretovanou a konvenční, všechnu libivou eleganci a mrtvolnou hladkost.

Umění budeme souditi životem — životem, který přináší a odpoutává — život uměním: pokud jest veden jako umělecké dílo, pokud jest veden kulturně.

Neboť konečným cílem našim jest napomáhati ze všech sil tomu, aby z *ducha uměleckého* stala se *duše společenská* — aby společnost sloužila jako živná mateřská půda — ne macešská — umělecké úrodě, aby nové umělecké poselství bylo učiněno v národě a stalo se tu tělem, aby umělec-tvůrce nebyl vyvržencem a psancem ve svém národě, aby duch nebloudil ulicemi vyštvan z místa, které mu náleží, surovostmi a přehlúšen řevem náhodné majority.

Proto všimneme si občas i oněch společenských institucí, které mají organizovati umělecké poselství dneška, propagovati je a připravovati mu půdu: divadla, školy, akademie, novin a listů, spolků i sdružení.

Proto zvláště často s utajeným dechem, ale pozorným okem a s nebojácnou duší schýlíme se nad *duší národní*, nad *národním charakterem* a povíme mužně, v čem jest třeba očisty, v čem jest třeba přerození a znovuzrození kulturní prací. Neboť máme bolestné vědomí *dramatičnosti naší doby*, že dnes více než včera a než předevěřím rozhoduje se náš osud — že jej rozhodujeme sami sobě ke škodě. Víme, že není horšího hříchu nad mlčení v době tak úzkostně dramatické.

Proto udeme státi se zmnoženým důrazem proti všem *špinavým mocnostem dne*, které usurpují si právo rozhodovati, zle a špatně rozhodovati o kulturních otázkách, poněvadž bez vnitřní legitimace zmocnily se míst, jichž významu a zodpovědnosti nedorostly. Proto budeme státi proti všem modlám novinářské povrchnosti, drzosti a nevědomosti, proti všem fetišům davů a luzy, nejen luzy ulice, ale i luzy salonů a dlouhých nebo kulatých hospodských stolů: proti všemu, co ve jméně nepochopené národnosti nebo špatně pochopené tradice žádá snížení letu umělce a nutí ho zeslabovati a obrušovati svůj charakter, řediti svůj temperament, krotiti svoji krásnou, pyšnou a hrdou inspiraci.

V prvních čtyřech číslech letošní *Kunst und Künstler*

vyšly v překladě zajímavé *Vzpomínky* anglického spisovatele *George Moora*. George Moore přišel jako mladý hoch do Paříže a stýkal se s mladými literáty a malíři v kavárně Nouvelle Athènes v době velkých bitev impresionismu. Chodíval tam Manet i Degas, Pissarro, Monet, Sisley i Renoir. Moore zůstal s nimi se všemi ve spojení po léta, a nyní, starý pán, vypravuje o dojmech, které v něm zanechaly tyto osobní styky i jejich umění. Píše své mládí, a všecka jeho svěžest se mu vrátíla; vypravuje o starých přátelích, popisuje jejich obrazy a svoje dojmy, všechno lehce a dosti rozházeně, jako někdo, komu se vybavují myšlenky z plnosti vzpomínek a jedna vyvolává druhou; nehledí je ani dost málo korigovati nebo podpírati dodatečnými studii nebo pátráním.

Není také dokumentární a nespolehal bych mnoho na fakta, jež uvádí. Je sice pravda, že u Renoira po dlouhé periodě zralosti nastala také doba úpadku, a že se v něm ozval na stará kolena bývalý malíř porcelánu, ale že by změna byla nastala tak náhle a byla zaviněna právě jen návštěvou Benátek, jak vypráví Moore, je při nejmenším pochybné. Také co tvrdí o Cézannovi, jak dbal o svoje studie tak málo, že je až nechával ležet na poli, kde pracoval, a teprve v době, kdy se začínaly kupovat, číhávali prý jeho syn a dcera někde ve křoví a sbírali je po něm — to zní trochu příliš anekdotově a málo věrohodně vedle střízlivých zpráv Duretových.

Ale dokumenty může sbíráti kdokoli. Moore dovede něco více: dovede vám lidsky přiblížit tyto mistry, které moderní kritika zahalila spletitým pásmem teorií a dodatečných úvah a oddálila do nelidskosti. Co zámyslu a plánů napodkládá se dnes těmto pozitivním, vášnivým malířům, kterým šlo vlastně jen o jedno: o dobré malování, jak mu sami rozuměli!

Tak jim rozuměl také Moore, který dovede malbu ku podivu malířsky chápat. Nic není více vzdáleno běžné estetické frazeologie než jeho články: živé, pohyblivé věty, z nichž cítíte zcela osobní vztahy k lidem i k dílu; taková podobizna od Maneta, krajina Sisleyova nebo ženský akt Renoirův byly Moorovi skutečnou životní událostí.

Je zcela subjektivní, má své předsudky a sympatie a mluví zřejmě jen za sebe. Ale tyto předsudky jsou vždycky opravdu jen jeho; předsudkům módy a doby nepodléhá ani nejméně.

Lokální patriotismus na př. je mu naprosto cizí, a rozhodnost, s jakou se obraňuje proti tomu, aby byli Monet nebo Sisley považováni snad za žáky jeho velkých krajanů Constabla a Turnera, nebo obdiv Francouzů jako jediného a největšího uměleckého národa, přímo dovršitelů Renaissance, — najde si stěží sobě rovných mezi Angličany. Ale obdiv nečiní ho nikdy nekritickým. Jemnost, s jakou dává přednost Sisleyovi před Monetem a vystihuje a liší mezi kvalitami a slabostmi Renoirova umění — tou troškou vulgárnosti, která u něho často prokmitá, — je vzácná u kritika, který napsal jistě mnoho kritik za svoji dlouhou kariéru: svůj kritický smysl si zachoval ku podivu neotřelý.

Nejblíže mu stál patrně Manet. Nečetl jsem dosud tak krásnou charakteristiku a tak jasný výklad Manetova umění, toho statečného umění, říká Moore, které neznalo studu ani vytáček, které se obíralo jen tím, oč se Manet opravdu zajímal,

a pomíjelo chladnokrevně všechno ostatní, které nedbalo ohledů ani předsudků. Manet opravdu přemyslel celý život znova ve svém díle, a ku podivu upřímně a cele. Stály by za překlad ty otevřené, jasné věty, kterými Moore mluví o svém zamilovaném mistru. Ani on se neostýchá: píše, jako Manet maluje, otevřeně a beze studu. Co ho nezajímá, pomine klidně, co se mu zdá důležité, opakuje dvakrát i třikrát skoro týmiž slovy, a zastaví se pojednou, zapomene se pod náhlým dojmem vzpomínky a oddá se jí na chvíli celý. Tak spadl jakoby s nebe do jeho článku překrásný popis Rembrandtova ženského portrétu ze Salon Carré v Louvru, právě tam, kde se chystal autor provádět paralelu mezi Degasem a Lionardem da Vincim, „dvěma intelektuálními malíři“.

Degas mu zřejmě není sympatický, a Moore se neostýchá ho pomlouvat. Věc vzácná u literáta: staví nesmírně vysoko malířské ingenium Manetovo, kdežto Degasova neobyčejná inteligence mu patrně překáží. Manet je mu instinkt, Degas intelekt — ale tu přehání Moore jako každý, kdo obětuje složitost zjevu prosté výraznosti: ani jeden, ani druhý nejsou jimi výlučně. Bylo by jistě správné dáti s Moorem přednost Manetovu malířskému instinktu, kdyby Degasova kritická inteligence měla být náhražkou za malířské kvality jeho díla. Že tomu tak není, ví každý, kdo viděl několik Degasových originálů. Jeho inteligence je plus, přídavek k velikým darům malířským a kreslířským, a že se kritická inteligence shodne zvláště s kreslířským talentem, dokazuje on nejlépe. Právě Manetovi toto plus čas od času bolestně scházelo, i jako člověku vkusu: stačí připomenouti jeho „Lovec lvů“ z poslední jeho doby, v uspořádání nevkusného až do komičnosti, které byl Degas vždycky neschopen.

Ale ovšem, dar všech darů, dobré malování! Jak je cenili oba, Degas i Moore, dokazuje jedna z jeho rozkošných anekdot. Degas, jehož Moore pomlouvá, že v něm malíř později ustupoval collectionneurovi, ukazuje mu Ingresův obraz, který právě koupil, mytologii, Jupitera. Vedle visí na stěně hruška od Maneta, malý obrázek, 16 × 20 cm.¹⁾ Moore: „Přiznám se vám, vlastně je mi ta hruška milejší.“ A Degas nato: „Já ji tam pověsil, protože hruška, když je taktó malována, přikryje každého pambíčka!“ — Mezi reprodukcemi, dosti náhodně vybranými, které provázejí článek, je také podobizna Moorova od Maneta a jeden překrásný Monetův obraz, Boulevard des Capucins v Paříži.

Doprovodem k druhému a k třetímu číslu [XI. ročníku]

Druhé číslo svého měsíčníku věnovali jsme dílu Manetovu, třetí dílu Cézannovu. Rádi bychom, aby se v tom vidělo kus našeho kředa uměleckého, kus konfese o základních otázkách malířských. Impresionism — hnutí a skupina, které se kryjí tímto jménem jako každé jméno nutně nepřesným a necelým — znamená nám sám podklad moderního malířství: promyšlení a domyšlení vlastního malířského názoru, vidu, zření. Impresionism vyvršil vlastní malířskou logiku, nástroj ryze malířský, jazyk ryze malířský. Ne že by byla logika ta neznáma předchůdcům — naopak: všude najdete k ní nápovědi, poukazy a někde i hotové formulování, od

1 Čís. 310 Duretova seznamu,

starého, starého Pierra della Francesca po Rubense, od Halse k Vermeerovi van Delft, od Velazqueza k Hogarthovi, od Angličanů a Francouzů XVIII. stol. po Goyu, abychom nemluvili o stol. XIX, které je celé v kterémsi smyslu přípravou k němu — ale impresionism usoustavnil tyto nápovědi a objevy, docelil a docítil je v metodu vědomou a promyšlenou. Impresionism jest dovršená kultura oka. Impresionism jest *zor* malířský — *zor*, to znamená cosi *duchového*. Impresionism nesmí se nijak směřovat s pouhou *technikou*, s hmotnými postupy a formulami, nemá pojmově ani nic společného s malbou plein-airovou. Impresionism jest cosi podstatně jiného, většího a silnějšího: *umění nazírané pod svým vlastním čistým zorným úhlem*. Proto ti z malířů, kdo pochopili impresionism jako techniku a pracují jí jako holovou neměnnou formulou, jsou dnes *mrtvými epigony* stejně jako ti, kdož malují technikou akademickou — není žádného podstatného rozdílu mezi nimi.

V impresionismu bylo nebezpečí, kterému se nedovedli vyhnout často následovníci: mímím *zvědečtění umění*. Logika sama nestačí stvořit umělecké dílo, a kdo by pracoval jen jí, podával by nakonec formuli a ne živé umělecké dílo, které musí mít *osobní vztah* ke svému tvůrci, vztah (v nejširším smyslu slova) *autobiografický*. Impresionismu bylo třeba korektivu a korektivu toho dostalo se mu z jeho vlastních tvárných sil v *Cézannovi*. Malířské ingenium, ne formule — takový jest smysl díla Cézannova, jeho vlastní umělecký čin. Cézanne v tom stýká se s impresionismem, že chce jako impresionism objeviti *vlastní tvárné síly malířství*, a sestupuje k nim hlouběji, než sestoupil impresionism. Kde impresionism tvořil metodu, tvoří Cézanne spíše znaky, znaky současně individuálně i typické; odtud fragmentárnost jeho díla, ne fragmentárnost zvlé, ale fragmentárnost daná nadlidskostí úkolu, s něž není jednotlivec a o něž se ve šťastnějších dobách dělivaly celé umělecké generace.

Rozumí-li se impresionismu ve vlastním duchovém smyslu jeho, není rozporu mezi dílem jeho a dílem Cézannovým. Impresionism jest slovo vývojové a ne slovo stagnace; a vývoj umělecký jest cosi jiného, temnějšího a tajemnějšího, než přímocí pokroku vědeckého.

Za impresionism se nejen *může* jíti, nýbrž *přímou* jíti musí. Dnešní nebo zítřejší umělecké dílo může být, má být vyšší, synthetičtější, polyfonnější: může bráti v počet vedle oka i kvality psychické, náladové, imaginační — ale za jedné neprominutelné podmínky: musí být vždycky složeno s *poctivostí a ryzností* impresionismu vlastní, musí být složeno na *vlastních tvárných silách* a nesmí je nahrazovat a přenášet se přes ně elementy vedlejšími, různými literárními intencemi a pointami, sujetovými divadly a interesantnostmi: *nesmí obcházeť svůj vlastní výtvarný smysl a zákon*.

Tak zv. „velké“ umění, po němž se leckdy volává, které není přitom ryzí a čisté ve svých složkách i v jich skladbě, které nestojí na základě vlastních výtvarných hodnot, jest zhoubné a daleko nižší než t. zv. umění „malé“ — nízké, ale ryzí.

„Dokonalá píseň stojí výše,“ řekl kdysi Puvis de Chavannes, „než nezdařená symfonie“. Velikost jest vlastnost *ryze unitivní* — to musí být první větou každé opravdové estetiky. Záleží v dokonalosti a čistotě rytmické — ne v nakupených dimensích, ve velikosti látkové nebo sujetové nebo v hierarchii genu.

Tuto nauku *ryzosti a čistoty* umělecké, — sám základ umělecké kultury a každého umění distingovaného, nevypočteného na efekt — obnovuje nám a zdůrazňuje nám svým způsobem impresionism: proto si ho tolik vážíme. Tu jest cosi, s čím se musíme za každou cenu vypořádat, co musíme promyslet a strávit dnes v Čechách — jinak nedostaneme se z umělecké polovzdělanosti a budeme stále obětí domácích i cizích šarlatánů.

Trapným dojmem působí několik feuilletonů,

jež v poslední době přinesl *Den* od pí Vikové-Kunětické. Nezmiňovali bychom se o nich, kdyby nebyly příznačně české v žalném smyslu slova. Feuilletony ty, psané s jasností vlastní prorokům pověrnosti a s frazeologií, doslouživší snad již i v úvodních Nár. listů, jsou typické projevy českého uměleckého obskurantství. Český literární výrobce mívá občas náhnetky zlého svědomí, chvíle, kdy mu bývá úzko o zdar krámku a odbyt zboží, a již jsou tu pokrytecké výkřiky: drahá vlasti . . . toneš v nebezpečí, ohrožují tě „cizí jména“ . . . ztratili jsme svoji českou hrdost (chceme se totiž něčemu pořádnému a slušnému učít!) . . . a mezi řádky prosba, aby se uzavřel cizí přívoz a celním protekcionářstvím chránily domácí výrobky. Jest to jen nová varianta toho vznešeného vlastenectví, jež jsme kdysi ve V. směrech nazvali kupeckým. Pí Kunětická chce křičet, jak se vyjadřuje, vlastní bolest a radí i všem ostatním, aby také jen bez ostychu spustili. Byl by to pak koncert, před nímž by si musil zacpat kdekdo slušnější obě uši. Že posud v Čechách každý, kdo měl dobré srdce a trpěl něčím (a můj bože, který tvor pod sluncem, srstnatý i pernatý, netrpí?) a vykřikoval svoje utrpení nebo svoji radost, pokládal se a byl pokládán i ostatními za umělce, jest pravda, ale jest také pravda, že tento prostoduše dobromyslný názor na umění musí vzít konec, máme-li se dopracovat umění opravdového a schopného soutěžit s mohutnou cizinou, a má-li vzít za své ta chytrácká malomoc, která se bojí — ví sama nejlépe, proč — „cizích jmen“.

Poznámky vydavatelovy

Šestý svazek Kritických projevů F. X. Šaldy shrnuje jeho kritikou a polemikou zeň za léta 1905—1907, uloženu převážně do Volných směrů, jejichž byl v tomto období až do svého odchodu vedoucím redaktorem. Obraz jeho činnosti není ovšem v tomto svazku úplný: některé z prací těchto let, a to právě z nejvýznamnějších, uložil totiž do svých knižních souborů. Jsou to z r. 1905 *Násilník snu*, z r. 1906 *Henrik Ibsen* a z r. 1907 *Hana Kvapilová*, *Joris Karl Huysmans* a *Růžena Svobodová*. S výjimkou první studie, která je pojata do *Bojů o zítřek*, zařadil Šalda všechny ostatní do *Duše a díla*.

I když později mluvil Šalda o období své činnosti ve Volných směrech jako o epizodě, nelze tomu rozumět tak, že by byl jako výtvarný theoretik a kritik sledoval jiné cíle, než byly ty, za nimiž šel jako theoretik a kritik literární. Právě naopak: stále pracuje na jednotné koncepci moderního umění, které chápe jako oblast, v níž se jednotlivá umění navzájem oplodňují výměnou zkušeností, získaných různými metodami uměleckého poznání. Jde mu o „jednotlivé uměleckou kulturu, kterou roste a mohutní umělecký charakter“. Tak jsou *Boje o zítřek* svědectvím, jak se díval na literaturu s hlediska poznatků získaných z výtvarného umění. Nebo jindy zase na příkladu Moskevských měř počtivist a upřímnost současného výtvarnictví.

Zmíněná Šaldova koncepce umění úzce souvisí, ba přímo vyplývá z jeho starších názorů, v nichž se od devadesátých let projevuje zřetelná snaha o jednotnost osobního vývoje. Tyto jeho názory, zejména požadavek novotradičnosti a novoklasicismu, jímž se na čas shodoval s S. K. Neumannem, byly historicky vzato pokrokové v tom, že mu umožňovaly boj proti eklekticismu a pohodlnosti starší generace, zejména pak překonávání dekadence; ve výtvarném umění mu pomáhaly odhalit negativní stránky impresionismu.

Je přirozené, že jeho činnost ve Volných směrech má těžiště v kritice výtvarné. Protože se problémy našeho umění tehdy řešily v souvislosti s evropským, hlavně západním uměním, vzbuzuje Šaldova činnost v tomto období dojem odklonu od domácí tradice. Stati věnované domácí problematice, hlavně literární, jsou tím přirozeně zatlačeny do pozadí, a to nejen co do počtu, ale i co do významu. Přistupuje ještě to, že v nich mají převahu příležitostné glossy a polemiky, do nichž se dával strhávat v důsledku nevyřešené osobní přítěže z minula. Všecko to jsou však jenom příznaky hlubší krize, v níž se ocitl se svou koncepcí. Skutečně nabylo jeho novoklasicismus výrazných rysů aristokratičnosti; v důsledku toho Šalda

odmítá přiznat kritikovi povinnost vychovávat obecnost k chápání umění. Odtud pak ony stále se množící hlasy, které vytýkají, že činí z Volných směrů exklusivní list, a které hlavně přispějí k tomu, že opustí jejich redakci.

Dále: jeho požadavek novoklasicismu, který zřetelně souvisel s tendencemi současného umění, obrácenými převážně k problémům ztvárnění, se nyní zřejmě zúžil v tomto smyslu. Šalda, který se dříve zamýšlel nad společenskou funkcí umění a přímo ji vyžadoval, chápe nyní umění do značné míry jako jev izolovaný, takže se tím dostane do konfliktu s těmi, kdož jako S. K. Neumann cítili a zdůrazňovali společensky přetvářející úkol literatury. Tento rozpor je vlastním podkladem Šaldovy polemiky, která ne náhodou spolu s jeho odchodem z Volných směrů toto období uzavírá.

Počínajíc r. 1908 Šalda resignuje na funkci výtvarného kritika a v *Novině* se soustředí zase na literaturu.

Stran ustavení textu tohoto souboru připomíná vydavatel, že se řídil v zásadě praxí předchozích svazků. Od Šaldova textu se důsledně odchýlil jenom v tom, že skloňuje podle dnešního usu vlastní jména jako Delacroix, která Šalda ponechává nesklonná. Tyto změny nevyznačuje jednotlivě v komentáři; naproti tomu všechny ostatní nečetné zásahy jsou tam uvedeny na příslušných místech. Pokud jde o údaje o Šaldových časopiseckých článcích, uvádějí se v poznámkách jenom pseudonymy a neobvyklé šifry. Schází-li takový údaj, znamená to, že článek byl podepsán buď plným jménem nebo obvyklou zkratkou F. X. Š.

Závěrem by pak vydavatel rád poděkoval za mnohou radu a pomoc, jichž mohl při práci užít s velkým prospěchem. Jeho dík patří všem, kdož mu takto přispěli, zejména prof. dr F. Vodičkovi, prof. dr E. Chalupnému a dr B. Lífkovi, který laskavě svolil k otištění rukopisů z pozůstalosti Jana Štence, uložených v archivu Náprstkova musea.

1905

Str. 13. — *Kniha jako umělecké dílo*. Typografia 16, str. 5—7 (č. 1 z ledna 1905).

Str. 19. — *Kritické slovo o Konci Hackenschmidově*. Volné směry 9, str. 256—267. — *Dykův román* vyšel 1904 u Otty v Praze. — Str. 32, ř. 2 zdola: *Oblomov* byl přeložen Em. Vávrou 1861 a po druhé V. Mrštíkem 1902—1903.

Str. 34. — *Boj o uměleckou kulturu*. Volné směry 9, str. 291—306. K podtitulu s názvem knihy se zde ještě pojil v poznámce pod čarou bližší údaj: Nákladem Julia Hoffmanna ve Stuttgartě 1905. — Str. 42, ř. 18: *v mališské* — místo není zkomoleno vypadnutím nějakého substantiva; jako i jinde podlehl tu Šalda německé předloze, která má na témž místě: ins Malerische. — Str. 47 v poznámce paginace podle 7. vyd. *Bojů* z r. 1950. — Str. 48, ř. 13 zdola: *Jeho mališskou techniku* opravujeme z původ.: Jeho mališská technika. — Str. 56, ř. 13 zdola: *Umění jest svět, jeho zákonný organismus* — ve VS bez čárky; místo je patrně porušené a není vyloučeno, že se má číst jako místo jeho.

Úryvky z *Meier-Graefovy* knihy v překladu viz Dílo 4, 1905, str. 7—13, 62—73, 86—98. Jako úvod k nim referát o Meier-Graefovi, signovaný Masque d'or (patrně Miloš Marten). Je to významný doklad, jak Šaldou redigované Volné směry působily, třebaš jen dočasně, na změnu kursu výtvarnické revue tak konservativně zaměřené, jako bylo Dílo.

Str. 60. — *Edvard Munch a t. zv. česká kritika*. — „*Posmrtná spravedlnost*“ a její režiséři. — *Rudolf All.* — *Dva německé knihkupecké katalogy*. Volné směry 9, str. 131—133 (rubrika Časové glossy a dokumenty), sign. *Quidam*. — Str. 60, ř. 9: *Mádlova* značně umírněná a věcná kritika Munchovy výstavy, otevřené 5. 2. 1905, vyšla ve Zlaté Praze 22, 1905, str. 214; mnohem ostřeji ji Mádl posoudil v referátu pojatém do knihy *Umění včera a dnes* 2, 1908, str. 253—261. *Harlasův* referát (srov. zde str. 61, ř. 4) byl otištěn v *Osvětě* 35, 1905, str. 277 a n. — Str. 61, ř. 12: *Jiránkův* článek je v *Nové české revui* 2, 1905, str. 336—340; *Martenova* knížka vyšla vlastním nákladem téhož roku. — Str. 61, ř. 16 zdola: *Geffroyova* kniha C. Guys, l'historien du Second Empire je z r. 1904; *Baudelairova* studie *Le peintre de la vie moderne* byla otištěna ve *Figaru* 1863; viz *Oeuvres complètes de Ch. Baudelaire*, L'Art Romantique, Paris 1925, str. 49—110. — Str. 63 nahoře začíná poslední glossa.

Str. 64. — † *Constantin Meunier čili talent poctivosti*. — *Posihuma Oscara Wilda*: „*De profundis*“. — *Projev pí Vikové-Kunětické čili „ideje“ a „zaslána“ v Čechách a exkurs o „temprmentu“*. Volné směry 9, str. 185—189 (rubrika Časové glossy a dokumenty) sign. *Quidam*. — Str. 64, ř. 7: viz Volné směry 8, 1904, str. 85—92. — Str. 67, ř. 14 zdola: Popudem k zaslání *B. Vikové-Kunětické* (Národní listy 45, č. 104, str. 6 z 15. 4. 1905) byla aféra v Ženském spolku českém, kde po přednášce paní Masarykové byla raněna mrtvicí americká Češka paní J. Humpal-Zemanová, zaměstnaná ve spolku. Paní Masaryková prý jí nešetřně připomněla toto její závislé postavení. Tohoto provinění, ke všemu ještě sporného, užila Viková k výpadu, z něhož na ukázkou citujeme:

„Paní Masaryková! Vaše strana... ubila ženu. Řeknu to jinak: Vy jste ubila ženu, neboť není Vaší strany v Čechách, ale Vy jste sama svou stranou a jejím faktorem. Zvedám hlas na ochranu ženy proti Vám, která hlásáte ženskou otázku. Není žádné ženské otázky ve Vašem smyslu; neboť ženská otázka jest otázkou *krve, světa a citu*. Není nikdy otázkou lžihumanity. Paní Masaryková, do duše české a slovanské ženy nevniknete nikdy!... Dresura Vaše nesrovnává se s naším temperamentem... Nepřinášíte s sebou žádnou vlast. Nevíme, proč přicházíte, neboť žádná strana v obrodném společenském vzrůstu nemá Vaší koženost a Váš cynism...“

Vás neznáme. Nevykonala jste ničeho. Přišla jste odněkud a lámanou češtinou pronášíte tuhé, bezkrvné a studené zásady. Teď lhostejně a cynicky tlápla jste na šiji jedné z našich žen... Paní Masaryková, ženská otázka nedá se Vámi řešit — tu musíme řešit my samy na základě našeho přirozeného vývoje. Bylo by zcela zbytečno, aby české ženské hnutí bylo Vámi podporováno. Jsme dosti silné, aby-

chom bez Vás vybojovaly si místo v kulturním a osvobozovacím proudu světovém.

Jméno Masaryk v českém ženském hnutí nemá významu.“

Str. 69. — *Velmi nespravedlivě a neslušně vrhlo se na nás.* Volné směry 9, str. 191—192 (rubrika Forum), podepsána *Redakce Volných směrů*. Autorem však byl Šalda; srov. zde str. 75, ř. 2 zdola.

Celá polemika začala tím, že Volné směry 9, str. 134 a n. přinesly noticku o *Martenově* recitaci ve Slavii, již napsal patrně také Šalda. Noticka zněla:

„Na soukromém večeru uspořádaném v spol. klubu ‚Slavia‘ recitoval p. Miloš Marten velmi šťastně verše Březinovy.

Pan Marten, jak ukázal již ve své přednášce o Munchovi, zachází dobře se slovem: uctívá je celou prostotou výrazu, smyslu a zvuku, ale nikde ho nepřeceňuje, nedává mu víc, než mu náleží, nevysiluje větu jemu na úkor.

Na večeru Březinově ukázal, jak je třeba zacházeti s větou, skupinou vět, s obrazem. Všecko realistické předposlední umění živého slova vysilovalo v detailech, v upozorňování jimi, v přebarvování míst a významů.

Pan Marten četl Březinu, jako říká Gertrud Eysoldt na nové scéně nové básničky, s celou láskou k řeči, kterou si našli, kterou promilovali, kterou proměnili a si přizpůsobili.

Pan Marten dělil jednotlivé básně v obrazy, v ukončené ideové medailony, z medailonů seřadil jako celek myšlenou galerii: přiblížil básníka celou svou poněkud chladnou, ale zato nevtrávnou láskou.

Byl to jeden z večerů, který slouží Slavii ke cti, kdy pořadatelstvo nechtělo se snížiti k obecnostem, které nudí prý se na přednáškách — ale sezvalo ono, jež touží po literární kultuře, Popelce ve Slavii.“

Na tuto poznámku reagovala v *Besedách Času* 10, 1905, str. 156—157 šifra *urrr*. Vytýká pisateli noticky nedostatek taktu a upírá mu proto právo kritizovat chování členů Slavie. Pak prohlašuje, že Volné směry jsou jeden z anonymových nejmilejších časopisů, a proto prý je mu nepřijemné, musí-li říci několik pochybovačných slov o tom, jak pěstují uměleckou kulturu. Když zironisoval vzhled Martenův, pokračuje kolovrátkář ve výtkách: Volné směry přejímají příliš horečně průkopnickví modernismu, s nímž začala *Moderní revue*. Charakterisuje její odchovance (viz citát zde str. 78, ř. 3 zdola) a varuje Volné směry, že mohou snadno upadnout do vad *Mod. revue*, jejíž evangelium odchovalo aristokracii, bezkrevné mudrlanty a vyčerpané unuděnce, kterým jsou všechny časové otázky jen zlobou dne, s níž si člověk špiní ruce. Je mu líto časové metody, již Volné směry užily proti kritikům Muncha. Ve věcech uměleckých nemůže být národu nikdo jiný učitelem než umělci, ale nesmí se zapomínat, že už vymřeli učitelé, kteří své nauky vštěpovali rákoskou, pohlavky a tresty. Když umělecká kultura, tedy také umělecké prostředky a jemné moderní metody, o taktu ani nemluví.

Na Šaldův výpad odpověděl kolovrátkář tamtéž, str. 188—189 montáží z jeho glossy o *Kunětické* (viz zde str. 67 a n.) a z jeho útoku proti sobě, a to tak, že svou parafrázi citátů ze Šaldy ironicky obrátil proti němu: Realismus je tu leta,

leta vykládá své názory a Volné směry dělají, jako by o tom nevěděly. Dokonce z jejich redakce píše (rozuměj Šalda) do *Času*, ale stane se náhodou, že *Čas* zavadí o flaštičku s voňavkou a Volné směry se vyřítí s nevkušně siláckými frázemi.

Na kolovrátkáře navázal (tamtéž str. 189—191) *Herben* článkem *Temperament a povaha*. Věnováno panu F. X. Šaldovi. Úvodem konfrontoval dva citáty ze Šaldy, a to první z dopisu, kterým Šalda kvitoval 1898 Sezimovo Kouzlo rozchodu (dopis otiskl Sezima v *Radikálních listech* 11, 1904, str. 2—4), druhý z Šaldovy polemiky proti Sezimovi v *Čase* 18, 1904, str. 2—3 (viz *Kritické projevy* 5, str. 232, ř. 10 zdola). Z této konfrontace dovozuje *Herben* Šaldovu schopnost různě posuzovat touž věc podle rozdílné nálady. Nejde tedy u Šaldy o charakternost, ale o temperament, s nímž si zařídil velkoobchod. Temperament mu přehlušuje vše, mizí pod ním charakter, smysl pro pravdu, cit povinnosti a kázně, důslednost a občanské ctnosti. *Herben* naproti tomu si víc váží rozumu, ušlechtilosti a mužné strýzlivosti; temperament je mu věc nervů. Šaldův temperament odkoukali mladí a nutí se do něho už ze strachu, aby jim Šalda nevyčetl, že jsou bez krve a nervů. *Herben* je nepřítel Mrštíkova kriváku, Šaldových polemik a zaslán *Kunětické*. Všecko dohromady je to stejné, všecko je pouhá recidiva do doby, kdy se věci v Čechách řešily citem, ne rozumem. Šalda křísí jenom pod jiným jménem pověru, která si dávno zasloužila nejpotupnější smrti. Chceme rozum, ne temperament. Neboť při moderním temperamentu vyrůstají jenom pyramidy urážek a nakonec z toho vyjde jenom protokol o nedorozumění. Šalda má na těchto papírových eifelkách a protokolech lví podíl. Je u něho dále rozpor mezi teorií a praxí. V jeho essayích zní literární kultura, ale dotkne se ho, a kolem uší začne hvízdát obušek. Je velký talent s oslnujícími vlastnostmi, obrovským kritickým vzděláním, ale v praxi si sám podlíná větve, na níž sedí. *Herben* není osobně uražen jeho invektivou a neodpovídá ani za *Čas*, jehož Šalda užíval pro své polemiky ještě r. 1904; odpověď si domyslí Šalda sám.

Odpovědí na tento *Herbenův* útok je zde na

str. 72 otištěné *Literární farizejství*. Jeho *Článek první* vyšel v *Samostatnosti* 9, str. 250 (č. 50 z 24. 6.) a 254—255 (č. 51 z 28. 6.) s touto poznámkou redakce: „Poněvadž věc je akutní a nejbližší číslo *Volných směrů* vyjde později, požádal autor naši redakci o uveřejnění této stati.“ — Str. 73, ř. 14: *stříbrné lžičky* — naráží se na aféru v salonu R. Svobodové, kde byl z domnělé krádeže stříbrných lžiček obviňován J. Karásek. — Str. 76, ř. 9 zdola: srov. *Kritické projevy* 5, str. 283.

Nato se ozval *Herben* znovu v *Čase* 19, 1906, č. 178 z 2. 7. lokálkou *Moje kapitulace*. Nikdy prý nedeneduncoval mladou literaturu; za polemik o divadelní brožuru měl o Šaldovi stejné mínění jako dnes: to jest, o jeho vzdělání dobré, o charakteru nevalné. Nežádal vděčnost za pohostinství v *Čase*, ale předpokládal u Šaldy charakter. Dovedl by obhájit názor, že literatura bývá průkopníkem politiky: spojené Německo a revoluce v Norsku jsou toho dokladem. Práce a sláva novinářova nezáleží v tom, aby psal studie literární a umělecky kritické. Dovedl by přerazit ruku nepoctivému literátu, který by se mu odvážil připisovat výrok, že nervy a cit v literatuře jsou pověra. Při čtení Šaldovy polemiky měl pocit jako *Veresčagin*

v anekdotě. Končí ironickým výrazem litosti nad Šaldovým talentem: jako profesionální falsátor by byl udělal daleko lepší kariéru.

Šaldova odpověď je zde otištěna na

str. 78. — Vyšla pod stejným názvem jako článek první v Samostatnosti 9, a to *Článek druhý* str. 271 (č. 54) a *Článek třetí* str. 276—277 (č. 55). Poněvadž k rozdělení na dva články došlo jen z technických důvodů (třetí článek začíná odstavcem 6), spojili jsme je zde v jedno. — *Str. 83, ř. 13: jak je dovedl* — upravujeme z pův.: jak ho dovedl.

S tímto Šaldovým rozkladem se *Herben* vyrovnal kratičkou notickou v Čase 19, č. 186 z 9. 7. 1905, str. 6 *K mé kapitulaci*. Šalda ho může klidně žalovat. Bylo by možná zdravé pro literaturu, kdyby někdo před soudem provedl důkaz o rázu jeho polemik. Vždyť právě jeho poslední je taková, že utvrdí mnohé v dávném přesvědčení, že Šalda je v literatuře pouhý fonograf: slyšíme z něho světové autory, ale jejich ušlechtilost zůstala zcela bez vlivu na jeho vlastní bytost.

Str. 83. — Celou polemiku s *Herbenem* uzavřel Šalda *Epilogem*, uveřejněným pod stejným záhlavím jako předchozí články rovněž v Samostatnosti 9, str. 290—291, č. 58. — *Str. 84, ř. 8* zdola: V Moravských rozhledech 2, 1904—5, č. 1, str. 3 a č. 2, str. 2 otiskl *E. Chalupný* článek *Případ p. Šaldův jako příznak doby*. Charakterisuje tu úroveň polemik o divadelní brožuru případem K. Rožka: na Šaldův soukromě pronesený odmítavý soud o jeho práci odpověděl neurvalým zaslánem, kde Šaldovi vytkl, že se dovede žít jenom cizími idejemi, ale českým poměrům nikdy nerozuměl a pro zvýšení literární úrovně nevykonal nic. Chalupný v tom vidí obdobu útoku jakéhosi „žoldněře slovanství“ na Smetanu r. 1876. Dále Chalupný přechází k Šaldovi: on, který přispěl nad jiné k zvýšení literární úrovně, stal se bezděčným původcem nových pověr, nových nekritičností a model. Jeho vliv byl blahodárný a škodlivý zároveň. Napodobí se totiž jenom jeho vnějšíkové manýry a jeho žáci v kritice nedovedou proniknout k jádru jeho díla a uplývají na formě. To se na Šaldovi samém krutě mstí. Ale soudný člověk ocení jeho obrovskou práci a promine mu všechny formální nezpůsoby, kterými vkus části mládeže dovedl na nepravé cesty. V druhé části článku viděl Chalupný později důvod Šaldova výpadu proti sobě ve věci F. V. Krejčího: srov. zde str. 119 a 294.

Volné směry samy se této polemiky neúčastnily. Jenom v rubrice *Forum*, str. 224 otiskl Šalda krátkou noticku, kde odkázal na své články v Samostatnosti, aby nezatěžoval Volné směry „balastem polemickým“. Důležitější bylo připojené prohlášení, které za redakci Volných směrů podepsali *Arn. Hofbauer* a *J. Preister*. Prohlášení znělo: „Pan dr *Herben* v polemikách, které se rozvinuly po odpovědi redakce VS v posledním čísle [viz zde str. 69 a n.] rozlišuje mezi panem F. X. Šaldou a redakcí výtvarnou; podotýkáme mu proto stručně na vysvětlenou, že co redakce VS podepsala, za tím stojí celá. V jádře sporu jsme si ostatně dávno vědomi, že je mezi námi a realismem zásadní rozpor v nazírání na umělecké a kulturní otázky, a bude již naší péčí, aby rozpor ten projevoval se ve Volných směrech patrněji a častěji.“

Str. 85. — *John Constable, d'après les souvenirs recueillis par C. R. Leslie*. Volné směry 9, str. 278—279. Za titulem knihy zde byl ještě bližší údaj: Traduit avec une introduction: Constable et les Paysagistes de 1830, par Léon Bazalgette. Paris, H. Floury, éditeur.

1906

Str. 89. — *Výstava Františka Šimona*. Pokroková revue 2, 1906, str. 303 až 305 (č. 5 z února). — Výstava byla otevřena od prosince 1905 do ledna 1906. *Mádlův* článek, zmíněný na str. 93, ř. 15 zdola, je otištěn knižně v jeho *Umění včera a dnes* 2, 1908, str. 291—305.

Str. 94. — *Nikolaj Konstantinovič Roerich*. Volné směry 10, str. 83—86. — Výstava byla otevřena v lednu a únoru 1906.

Str. 100. — *Jan Veth: Streifzüge eines holländischen Malers in Deutschland*. Volné směry 10, str. 108—110. Zde za titulem ještě bibliografický údaj: Knižovny vybraných spisovatelů uměleckých sv. 5. Stran 149. S obálkou *Liebermannov* a několika reprodukcemi. Nákladem Bruna Cassirera v Berlíně 1905. — Úryvek z *Vethovy* knihy *Rýnská cesta*, přeložený V. Prokopem, v *Díle* 5, 1907—8, str. 20—23.

Str. 106. — *Moskevští*. Volné směry 10, str. 137—139. — *Moskevští* hostovali v Praze počátkem dubna 1906 a uvedli ze svého repertoaru M. Gorkého *Na dně*, A. K. Tolstého *Cara Fedora* *Joannoviče* a *Čechovova Strýčka Váňu*.

Str. 111. — *Camille Mauclair: Trois crises de l'Art actuel*. Volné směry 10, str. 367—369. Zde za titulem bližší údaj: Paříž 1906. Bibliothèque Charpentier (Fasquelle). Stran 223.

Str. 117. — „*Knihy dobrých autorů*“ a „*Sbírka krásné literatury*“: proti pseudoidealismu a proti přeceňování anglického románu. — *Staronová fráze o hyperkriticismu a filosofie prostřednosti*. Volné směry 10, str. 37—40 (rubrika *Časové glossy* a dokumenty), sign. *Quidam*. — Na str. 119 nahoře začíná druhá glossa. *Tamtéž* ř. 2: Do Oesterreichische Rundschau (Herausgeber dr Alfr. Freiherr v. Bergen u. dr Karl Glossy), sv. 4, srpen-říjen 1905, str. 225n. a 311n. napsal *F. V. Krejčí* článek *Die tschechische Literatur*, který měl souborně referovat o české literární produkci za poslední rok. Uplatnil tu velmi přísná kritéria: ve srovnání s dřívějším vidí v naší literatuře, zejména v lyrice poslední doby, stagnaci. Nelze mu však upřít věcnost a snahu o spravedlivé hodnocení: tak na př. velmi uznale mluví o *Jiráskovi*, a *Šaldu*, ačkoli s ním měl mnohé spory, staví neobyčejně vysoko; jeho *Boje* jsou mu kniha, nad níž „nevyšlo nic bohatšího ideami a krásou řeči“. Ne zcela šťastný je však způsob, jímž se snaží získat pro českou literaturu zájem kul-

turní Vídně: příliš vysoko vynáší hodnotu německé kultury a uvádí naši literaturu v přílišnou závislost na ní („náš malý národ vdechuje všemi póry atmosféru německé kultury“). Tento postoj mu byl u nás mnohonásobně ostře vytýkán (na př. v Samostatnosti z 9. 9. 1905), a ve shodném smyslu se o věci debatovalo i ve zmíněném studentském spolku. Šaldou citovaná zpráva vyšla v Národních listech 45, č. 344 z 14. 12. 1905, str. 2. Právilo se v ní: „Zajímavý dozvuk ku pověstným článkům „Die tschechische Literatur“ slyšán byl z pokrokového stud. spolku Jungmann. Došlo zde k rozpravě o Krejčím a přítomní přívrženci realismu zavedli jednání na pole autokritiky. Všichni účastníci debaty shodovali se v tom, že Krejčí ani v celku ani v jednotlivostech nemůže uspokojit. Zvláště výrok Krejčího, že obrozený český národ musí „hledati nový smysl pro svou existenci“, před Němci pronesený, se kterými vedeme boj existenční, uznán za naprosto nepřipadný, i kdyby byl správný. To prohlásil jeden z čelných realistů, dr Chalupný sám. Konečný úsudek vyzněl v ten smysl, že stav naší literatury před cizinou nebyl ujasněn, ale skreslen, a že jest nešťastným pokusem o informování ciziny. Položen důraz na to, že se nám nedostává před cizinou mužnosti a sebevědomí, ale stále se v malomyslnosti před ohromnou světovou kulturou analyzujeme, až docházíme k flagelantství, které může snad doma působit zdravě, ale před cizinou nemůže budít zájem, nýbrž odpor. Dr Chalupný dovodil, že na tento hyperkriticismus má neblahý vliv realism, „vinou prof. Masaryka bylo, že kritická stránka jeho spisů převládala, pozitivní stránka mnohdy nedostí vyzdvížena, takže zbyla jen kritika a ta neprávem zveličena. To vše byly příčiny, vedoucí ku přečecňování ciziny a k nezdravému hyperkriticismu, jehož ukázkou možno nazvati i článek p. Krejčího“.

Na Šaldovu glossu odpověděl Chalupný v Přehledu 4, 1905—6, str. 342—343. Vysvětluje zde, že první, neúplný a nesprávný referát o schůzi přinesl Časopis pokrokového studentsva. Výtah odtud, tendenčně zkrácený a namířený proti Masarykovi, přetiskly Národní listy. Chalupný zaslal opravu, ale Šalda jí nedbal, spolehl se na pramen, jehož nevěrohodnost je obecně známa, vytrhl z lokálky passus o hyperkriticismu a tendenčně ho použil proti „mladorealistické mládeži“ a proti Chalupnému. Důvod toho vidí Chalupný v osobních pohnutkách: Šalda mu oplácí jeho článek v Moravských rozhledech 1904. (Viz zde str. 292.)

Str. 121. — „Či vina?“ čili popularisační manie a její nebezpečí. — „Čím stůně čtvrtá třída České akademie?“ Volné směry 10, str. 73—77 (rubrika Časové glossy a dokumenty), sign. Quidam. — Zmíněný feuilleton vyšel v Čase 20, 1906, č. 10, str. 2n. Autorem byl Jindřich Vodák, skrytý pod šifrou ndř. — Str. 124, ř. 5 zdola: Vrchlického článek je v Pražské lidové revui 2, 1906, str. 1—3. V záměru založit při Akademii pátou třídu, která by se zabývala národním hospodářstvím, vidí Vrchlický příležitost, jak reformovat stanovy Akademie v praktičtějším a modernějším smyslu. Ostatní jeho vývody Šalda přesně reprodukuje.

Str. 126. — Pan K. B. Mádl v Národních listech ze 14. ledna 1906. Volné směry 10, str. 80 (rubrika Forum), bez podpisu. — Šalda tu reaguje na Mádlův článek Glossy k r. 1905 (Nár. listy 46, č. 13, I. příloha str. 13), kde autor, aniž

přímo jmenoval, vytýká členům Mánesa, že „jejich orgán... je proset nenávisťnými invektivami proti všem, o nichž se domnívají, že jejich programu v cestě stojí. Jejich herolti také... hltavě vyhlížejí po každé sensaci nejnovějšího data a tak se v téže časopise můžete dočísti tklivé elegie nad úmrtím genia, kterého za nějaký čas radostně prohlašují za člověka, kterému ani titul umělce nepatří. Lze se utěšiti tím, že to není jejich objev. Nedošli k tomu vlastním duševním pochodem; našli to hotové v cizí knize.“ — Str. 127, ř. 1: Turgenevova báseň prózou, připojená k úmrtímu oznámení Běcklinovu (Volné směry 5, 1901, str. 65) se nevztahuje k jeho dílu; je to skladbička na motiv Panovy smrti (thematically pozoruhodně shodná s Macharovou básní ve sbírce Jed z Judey). Časopis tehdy redigovali J. Kotěra, J. Preisler a L. Šaloun.

Str. 127. — V únorovém sešitě Naši doby dal se p. Laichter na choulostivé řemeslo. Volné směry 10, str. 113—114 (rubrika Forum), sign. Quidam. — Šalda se zde vyrovnává s obranou prospektu Sbírkou krásné literatury (srov. zde str. 117n.) kterou v Naši době 13, 1906, str. 388n. pod obvyklou šifrou Z. otiskl Fr. Laichter. Laichter zde tvrdí znovu, že jsou určité „transcendentální“ hodnoty; neuznává novou krásu páně Quidamovu a sebe silnější a jalové fráze ho neodvrátí od přesvědčení, že existuje absolutní krása. Quidam ať raději stopuje svoji minulost, ať reviduje svoje otcovství českého dekadentismu a pak ať uvažuje, jaké fráze byly u nás skutečně jalové a zhoubné. Neboť zhoubný byl a dosud je vliv naší dekadentní literatury a dekadentní kritiky. Z této školy vychází značná část naší mladé generace, „na zevnějšek majitelé hezkých slov a literárních ambicí, navenek plní „kultury“, v intimním svém životě hotoví vražedníci krásy a ducha“. Ale to prý nejsou již jeho slova, nýbrž jednoho z vlastního středu nejmladších českých lidí.

Šaldovou odpověď polemika neskončila. Pokračoval v ní Laichter opět v Naši době str. 544n. Dokazuje zde, že Šalda prý uznává dvojí krásu, dvojí pravdu, dvojí dobro (jedno měnitelné, druhé neměnitelné) a z toho prý vyplývá i jeho dvojí morálka. Tato dvojakost znamená chaos v hlavě, eklekticism v životě i v kritice. A Šalda zůstane eklektikem, dokud nezúctuje se svým starým relativismem. Svým obvyklým způsobem prý zjinačil i smysl Laichterových slov o dnešním a příštím malíři ženy. To, co o věci řekl Laichter, neznamená evoluci krásy, ale evoluci člověka ke krásě. Citát na konci Laichterovy první odpovědi nebyl namířen proti Šaldovi, ale Šalda ho zneužil, aby mu mohl vytknout zákeřnictví.

Na tento Laichterův projev reagoval Šalda odpovědí, otištěnou zde na

str. 129. — Moralistické násilnictví. Volné směry 10, str. 191—195. — Str. 135, ř. 12: boje Herben-Přehled: polemika se týkala řady článků, které v Přehledu 4, str. 153 a n. otiskl E. Chalupný. Probral v nich Herbenovu aféru, která byla vyvolána jeho hospodářským vedením Času a skončila jeho vyloučením z realistické strany na nátlak prof. Masaryka.

Str. 135. — Glossa jubilejní neboli mrlvý kull mrtvých. — Ibsen a Brandes. — Allenbergův „Prodromos“, kniha radostné moudrosti. Volné směry 10, str. 333—338 (rubrika Časové glossy a dokumenty), sign. Quidam.

Str. 142. — Eugène Carrière. Volné směry 10, str. 139—140. Sign. M[iloš] J[iráněk] a F. X. Š.

Str. 143. — Rembrandt a Fromentin. Volné směry 10, str. 265—266. — Str. 144, ř. 2: přeložená kapitola z Fromentinovy knihy *Les Maitres d'autrefois*, Belgique, Hollande 1876, vyšla ve Volných směrech 10, str. 237—244.

Str. 145. — Fanlin-Latour. Volné směry 10, str. 269—270.

Str. 146. — Jarní salony pařížské. Volné směry 10, str. 270—271.

Str. 149. — V galerii Durand-Ruelové. Volné směry 10, str. 271—272.

Str. 149. — U Bernheima mladšího. Volné směry 10, str. 272.

Str. 150. — V galerii Bernheim jeune. Volné směry 10, str. 272. Bez podpisu. Živný i Pistorius připisují Šaldovi a připojují spolu s následujícím referátem k šifrované kritice, otištěné zde na str. 151.

Str. 150. — Obvyklá výroční výstava Německého uměleckého svazu. Volné směry 10, str. 272—273. Bez podpisu. Důvody pro autorství tytéž jako shora.

Str. 151. — Mezinárodní umělecká výstava mnichovské „Secese“ 1906. Volné směry 10, str. 273—274.

Str. 153. — R. Hamann: *Rembrandts Radierungen*. Volné směry 10, str. 274. Bez podpisu, ale v obsahu ročníku mezi Šaldovými příspěvky. V časopise ještě bibliografický údaj o knize: 350 stran se 137 vyobrazeními a 2 světlotiskovými tabulemi. Nákladem Bruna Cassirera v Berlíně.

Str. 153. — Z nové literatury rembrandtovské. Volné směry 10, str. 369.

Str. 154. — André Fontainas: *Histoire de la peinture française au dix-neuvième siècle*. Volné směry 10, str. 274. Zde ještě údaj o knize: Paris, Mercure de France.

1907

Str. 157. — Prokletý maliř. Volné směry 11, str. 11—13. — Zmínka na str. 162, ř. 16 o obdivných výročních Gauguinových se vztahuje k výboru z listů a poznámek Paula Gauguina, který Šalda přeložil pro Volné směry 10, 1906, a to k jeho třetí části na str. 89—93.

Str. 163. — Miss Ruth St. Denis. Volné směry 11, str. 44—46.

Str. 167. — *Knihy o moderním stavitelství*. Volné směry 11, str. 325—329.

Str. 176. — *Slovičko o ženském umění*. Vyšlo ve dvou pokračováních v příloze Ženského revue 3, redigované B. Benešovou, a to str. 1—3 a 9—10. — *E. Krásnohorské* posudek o Essayích E. Keyové, zmíněný zde na str. 181, ř. 8, přinesla Osvěta 31, 1901, str. 1110 a n. Krásnohorská zde prudce napadla knihu, která programově hlásá individualismus a v jeho jménu odmítá výchovu, založenou na tradičních hodnotách. Svůj posudek zakončila: „Myslíci čtenář z ní jasně pochopí, jakými to naukami ... jistí šarlatanští lovci duší chytají jménem vyšší moderní svobodomyšlnosti celé roje mladých lidí na udici jejich slabosti...“

Str. 184. — *Výstava francouzských impresionistů v Praze*. Pod tímto vydavatelovým názvem otiskujeme Šaldovo *Informační slovo úvodem* ke katalogu třicetivacáté výstavy Spolku výtvarných umělců Mánes (str. 5—31), otevřené v pavilonu v Kinského zahradě v Praze 27. 9. 1907.

Str. 198. — *Impresionism: jeho rozvoj, výsledky i dědicové*. Otištěno po prvé ve dvou částech v Pokrokové revui 4, str. 70—83 a 159—166. K druhému pokračování zde byl připojen seznam tiskových chyb z první části; podle něho jsme text restituovali. Nověji byla studie přetištěna na str. 20—36 v souboru Šaldových statí o výtvarném umění *Hájemství zraku*, Praha 1940. Otisk zde není zcela přesný, zato v něm vydavatel opravil Šaldovo věčné přehlédnutí (zde na str. 223, ř. 10): Šalda totiž „připsal Seuratovi knihu, kterou napsal Signac, neboť z textu vyplývá, že jde o knihu De Delacroix au néoimpressionisme“ (cit. soubor str. 64). Retuž jsme zde přejali.

Str. 226. — „*Čechische Revue*“ a dra Peroutky „*Myšlenky o antice*“. — Fr. S. *Procházkův Semenec: satira nebo hrubost? Slovo o celé naší literární satire veršové*. — *Poměry ve čtvrté třídě České akademie a projev p. J. S. Macharův. Členství p. Hilbertovo*. Volné směry 11, str. 37—41 (rubrika Časové glossy a dokumenty), sign. Quidam. — Str. 228, ř. 18: *Simplicissimus* — politicko-satirický týdeník, založený 1896 mnichovským nakladatelem A. Langenem (o něm viz zde str. 63) a kreslířem Th. Th. Heinem. — Str. 229, ř. 24: *Dykovy satiry a sarkasmy* (1897—1905) vyšly 1905. V napoleonské scéně navštíví před bitvou u Waterloo Napoleona V. Hladík a T. G. Masaryk. Napoleon bitvu prohraje jejich vinou, protože ho zdrží svými výklady; Hladík sebechválou a Masaryk kázáním o humanitě. — *Taměž*, ř. 13 zdola: *Semenec*. Hrůzka epigramů 1898—1906. Nákladem vlastním v Praze 1907. Souvislost s epigramy ve Zvonu zdůrazněna kresbou na obálce: je to týž klečící lukostřelec, jímž byly epigramy šifrovány v časopise. Šaldovi je věnován na str. 29 tento epigram:

Šaldovo okřídlené slovo

Expansi mají francouzští pašáci,
tou světů dobudou v rozmachu! —

Což my, my ploší chudáci,
my ji máme jen někdy — po hrachu.

Tamléž, ř. 10 zdola: Jde patrně o pedagoga *Jana Mrazíka*, redaktora Pedagogických rozhledů. — Str. 230, ř. 13: Naráží se na dva epigramy ze *Semence*: první na str. 38:

Kritikovi A[rne] N[ovákovi] do památníku

V hořkostech života babička říkala:
pod každou květinou slintá se žížala,
a tomu kvetení spíše by škodilo,
kdyby té žížaly pod květem nebylo.
Květiny umrou do slunce hledíce,
žížalu sežere strakatá slepice.

Druhý na str. 48: *Jednomu kritikůvovi*.

Vedle této glosy zamýšlel Šalda vyrovnat se s Procházkou i satiricky. V rukopisech z pozůstalosti *Jana Štence* se zachovaly dvě skladby určené pro Volné směry (měly zde být otištěny v nerealisované rubrice Satirikon); jsou to nejstarší známé Šaldovy satiry a otiskujeme je zde po prvé pro úplnost.

Fr. S. Procházka, přijímám Štalcův

Skoro balada.

Statně léta tři neb čtyři
šípem ostrým na každý plaz míří
ze zvonice, kde spí netopýři,
ukryt za trám nebo ve vikýři:
Procházkovo epos tak se začíná.
(Zda plaz také zasáh,
eh ... hm ... písnička je prajiná.)

Jisto: výtky jeho vážné byly,
padesáti lidem život ohrozily.
Ten zfalšoval literární směnkou
a ten dědku nedal pokoj na výměnku.
Jiný zase, považte tu zlobu,
ukrástí chtěl autorovi plavky
(as tak celou jeho garderobu) —
nu, nezniknul bez nadávky!

Jiný zase obchod maří
vlastenecky etnému hokynáři;
jiný soudí, do Shakespeara
že píď ještě schází nebo jiná míra
Vrchlickému, Hilbertovi —
proklet ničema buď, kosti jeho psovi.

Zatím sláva Procházkova epigramu
vnikla pod prejš, tašku, šindel, slámu,
po vlastech se vlekla jak zimnice plouživá —
a Procházka knížku svoji sešívá.
Nesnáž při tom jest jen jedna:
autor nakonec si sedna
jméno svoje, zvyk to proklatý,
na čelo jí píše nebo na paty.

— — — — —
Nával práce, jiných nástrah sítě,
eh ... hm ... víte, také roztržit je,
možná, že měl tehdy také zvláštní chvat:
eh ... hm ... slovem: zapomněl se podepsat.

Chytráci žádné čáry

Pozorovatel mluví:

Mládě svoje Serafínek
brání jak zuřivá lvice;
chce tím zatušovat čertův synek,
že je přec jen od oslice?

Tento druhý epigram se vztahuje na *Procházkovu* odpověď na Šaldovu glossu; zde srov. str. 239 a příslušnou poznámku. — Str. 230, ř. 9 zdola: *Machar* otiskl svůj list Akademii, datovaný ve Vídni 12. 12. 1906 v Čase 20, č. 343 z 13. 12. t. r. (u Šaldy omylem z 14.). — Str. 232, ř. 12: *Hilbertovo vystoupení r. 1896*: mní se jeho feuilleton Vrchlický Foot-ball z Volných směrů 1, str. 42; srov. Kritické projevy 3, str. 532n. — *Tamléž*, ř. 13: *návrat k Viktoru Hugovi*: V Moderní revui 15, 1904, str. 156n. otiskl Hilbert Glossu ke Karáskovým Impressionistům a ironikům. Vytýká tu Karáskovi, že s Hugovou vnější tragedií, kterou potírá, mohla by být po jeho studii zaměňována třeba i tragedie řecká. Karásek totiž operuje dvěma názvy: „drama staré“ a „drama moderní“; oba názvy označují dva různé a hlavně různé cenné pojmy. Drama staré je Karáskovi drama romantické, vlastně skoro výlučně drama Hugovo. Drama moderní pak po výtece novodobé drama severské. S přesností sobě vlastní, pokračuje Hilbert, „vymezuje pak autor tyto dva útvary a jest jen správně, že vidí ... u starého dramatu, které si vybral, jen vnějšíkovost, náhodnost, neorganičnost, hřmot, lak a faleš. Ale označiv tuto dramatiku názvem dramatu starého, dopustil se neopatrnosti, že vydal i cenné dílo staré v plen nepochopení. Že však cenná tragedie stará, již hájím, soudem Hugova dramatu dotčena není, vysvítá nejlépe z následujícího ...“ Jak patrně, skreslil Šalda tentokrát smysl Hilbertova projevu; to je důležité pro další průběh polemiky, která se rozvinula po tomto jeho útoku. (Viz zde str. 240n. a příslušné poznámky.) — *Tamléž*, ř. 15 zdola: *Hilbert* napsal k Vrchlického padesátinám oslavnou scénu 16. února 1903. — *Tamléž*, ř. 7 zdola: Moderní revue 14, 1903, str. 345n. přinesla cyklus Hilbertových veršů (viz zde dále str. 244); ve Zvonu 1906 od prvního čísla Hilbert otiskoval svůj román Rytíř Kura.

Str. 233. — *Sebraná díla Richarda Dehmela a úvodní slovo k nim.* — „*Tři sestry*“ Čechova v *Národním divadle*. Volné směry 11, str. 75—78. Sign. *Quidam*. — Pod dojmem ze zájezdu Moskevských inscenoval *J. Kvapil* na přání své ženy *Tři sestry* počátkem ledna 1907.

Str. 237. — *Pani Suzanne Després*. Volné směry 11, str. 78—79.

Str. 239. — *Fr. S. Procházka*. Volné směry 11, str. 82 (rubrika Forum). — Šalda odpovídá na zasláno (*Zvon* 7, 1907, str. 336), jímž *Fr. S. Procházka* reagoval na jeho kritiku *Semence*. Šalda je prý zkrachovalý básník z let osmdesátých, který vyskočil z odloženého střevice Vrchlického, písař nažlučený životem, kterého neopustila touha po gigantismu a který se uspokojuje jenom negací. Má iluze vaganta, „který, nepozvete-li ho na svačinu, zapálí vám střechu nad hlavou“, to jest, mstí se za nevšímavost.

Šaldovu odpověď komentoval pak *Procházka* stručným zaslánem tamtéž, str. 400; odmítá v něm jakoukoli další polemiku.

Str. 240. — *Venkov z 10. února 1907 přinesl proti mně*. Volné směry 11, str. 82 (rubrika Forum). — Šaldova odpověď na *Bačkovského* článek *Útoky na spisovatele Jaroslava Hilberta* ve *Venkově* 2, 1907, č. 36 z 10. 2., str. 3. Podle *Bačkovského* se útočí na Hilberta od té doby, co se ujal řízení divadelní rubriky ve *Venkově*, protože se všude bojuje proti agrárníkům a Hilbert byl rovněž prohlášen za agrárníka. Z těchto útoků zaujal *Bačkovského* hlavně výpad *Volných směrů*. Zatím co literáti bojovali vždy a všude za Mánes, v listě Mánesa oplácí Šalda toto přátelství hanebnou mincí. Snižuje tu a ubíjí hlavně mladé autory. Přitom Volné směry nepěstují pravidelnou kritiku české literatury: tato rubrika se objeví jenom tehdy, když Šalda uzná za dobré zehladit si na někom žáhu. Přitom ani neposuzuje literární činnost napadeného: jako u Hilberta se vrhá na jeho osobu a soukromý život. Neštítí se také prostředků, jako je na příklad překroucený smysl Hilbertových výroků o dramatech Viktora Huga.

Po Šaldově odpovědi dal *Bačkovský* otisknout v příštím čísle *Volných směrů* *notářskou opravu*, datovanou 11. března 1907.

Str. 240. — *Poznámky k odpovědi p. Hilbertově*. Volné směry 11, str. 113—116 (rubrika Forum). — Na Šaldovu poznámku o Hilbertově volbě do Akademie (viz zde str. 232) reagoval *Hilbert* *Odpovědi na soud p. Šaldův o mně* ve *Volných směrech* 11, str. 112—113. Chce opravit rys po rysu na svém portrétu, který vykreslil Šalda. Pokud jde o návrat k Hugovi, konstatuje Hilbert, že nic takového nehlasal. Naopak psal o něm jenom jednou a odsoudil jeho dramaturgiu po svém dnešním soudu až příliš jednostranně. Pro Šaldovo tvrzení není jediného přímého dokladu z jeho pera. Pausální je Šaldův soud o jeho vztahu k literární generaci devadesátých let. Hilbert se snažil být samostatný a postřehl-li, že jeho „naturelu je nutno uzavřít si estétství p. Šaldovu“, učinil tak ovšem bez odkladu. Tím však není určen jeho vztah ke generaci: Šalda mluví v příliš širokých tvrzeních a zapomíná, že

literáti nejsou „ovečky, pasoucí jednu travu, nýbrž osobnosti“. Svůj vztah k Vrchlickému charakterizuje jako citový poměr; jeho mladickým nitrem prý otřásko, jak psal o Vrchlickém Šalda. Odpověděl mu nepromyšleně a jen citově, ale obracel se toliko proti Šaldovu tónu, nikoli proti volnosti soudu. Charakteristiku svého veršovníckého talentu obrací Hilbert ve výtku Šaldovi, který by neměl, soudí-li přísně jiného, tisknout tak verbalistně přetříděnou báseň jako „Jsou louky temnem skropeny“ v 1. č. téhož ročníku *Volných směrů*¹. Proti výtce umělecké nekulturnosti se dále Hilbert hájí tím, že je to věc přesněji neurčitelná; sám by prý mohl Šaldovu povídku podezírat z preciosnosti. Výtku, že zaměnil *Moderní revue* za *Zvon*, odbývá tím, že i Šalda si počínal obdobně; i přes takovou záměnu lze prý mít k literární myšlence nezměněný vztah. Závěrem vrací Šaldovi charakteristiku „programového egoisty“.

Str. 241, ř. 3: *Dykův* článek v *Přehledu* 2, 1903, str. 67 a n. volí Šalda jako zbraň proti Hilbertovi proto, že skreslil smysl Hilbertovy glosy o Hugovi (srov. zde str. 299). — Str. 243, ř. 3: *článek o Husovi*: míněna Hilbertova přednáška *Dosti Husa* z r. 1901.

Str. 245. — *Charles Morice: Eugène Carrière*. Volné směry 11, str. 183—184.

Str. 246. — *Nové kritiky J. J. Rousseaua: Kniha Lemaítrova a kniha Lasserova; protiromantism a neoklasicism v mladé generaci francouzské.* — *Reengagement p. Seifertovo k Národnímu divadlu*. Volné směry 11, str. 273—276 (rubrika *Časové glosy a dokumenty*), sign. *Quidam*. — *J. Seifert* odešel z *Národního divadla* v květnu 1904.

Str. 251. — *Revue bleue*. Volné směry 11, str. 331—332 (rubrika *Z časopisů*), nepodepsáno. — *Živný a Svrček* připisují Šaldovi a připojují spolu s následujícím referátem k šifrované glose *Rozkošný list*.

Str. 254. — *V Berlíně vychází od 14. června 1907 nový týdeník německé kultury „Morgen“*. Volné směry 11, str. 332—333 (táž rubrika), nepodepsáno. Důvody pro autorství jako shora.

Str. 255. — *Rozkošný list*. Volné směry 11, str. 333 (táž rubrika).

Str. 255. — *K šedesátým narozeninám Liebermannovým*. Volné směry 11, str. 333—334. Nepodepsáno. — *Živný a Svrček* připisují Šaldovi a spojují s následující glosou.

Str. 256. — *Propaganda reakcionářských myšlenek*. Volné směry 11, str. 334. — Srov. zde dále str. 266 a příslušný komentář.

Str. 256. — *Kvalifikovaný kritik*. Volné směry 11, str. 334—335 (rubrika Forum). — V *Rozhledech* 17, 1907, str. 426 a n. recenzoval *Rowalski-Bačkovský*

1 - Jde o báseň ze „*Života ironického*“.

R. Svobodové Marné lásky. Vytkl knize nectnosti slohového upfilišení a preten-ciosnosti; autorku prý k nim zavedla záliba v uměleckém haraburdí a katalogy sběratelů antikvit. Je tu honosnost onoho estétství, které může vládnout jenom v rodinách zbohatlých kupců a fezníků. Ze všeho umění zbyla jenom pestrá ženská ruční práce.

Str. 258. — *K poznámce p. Karáska ze Lvovic. Volné směry* 11, str. 335—336. V *Moderní revui* 19, 1907, str. 332 a n. se v článku *Pseudoestetismus* zabýval *Karásék* poslední tvorbou R. Svobodové. Prohlásil ji za ryze formalistní. Město v rú-žích je prý pravý zlatodol estétské frazeologie, Svobodová tu mimoděk napsala travestii ryze vnějšího estetismu, jemuž propadají její nové práce.

Protože Šaldova studie o Svobodové z *Čechische revue* byla stavěna do proti-kladu k jeho referátu, vrátil se *Karásék* znovu k věci tamtéž, str. 539 a n. Vysvět-luje, že sám mluvil jenom o Marných láskách, kdežto Šalda hodnotil celou činnost Svobodové. Píše-li Šalda o „kouzlu esence, vůně a tajemného smyslu věci“ v jejím díle, jistě neměl na mysli ani Marné lásky ani Irémskou zahradu. Právě v Irémské zahradě se totiž najde ono procovství, hodné kterékoli zbohatlé pekačky. *Karásék* neodvolá nic ze svých soudů: co řekl, neplatí o celém díle Svobodové, o její lepší minulosti, ale o její skleslé přítomnosti.

Na tuto druhou část *Karáskovy* kritiky navázal Šalda. Citáty zde na str. 259, jimiž charakterizuje současnou tvorbu *Karáskovu*, jsou z jeho *Románu Manfreda Macmillena*, který vycházel v *Moderní revui* 19.

Str. 260. — *Jana Nerudy spisy kritické: svazek I: Divadlo. — J. S. Machara Próza z r. 1904—05 a souborné vydání jeho feuilletonů. — Kniha debutantova: Jiřího Mahena „Plamínky“.* — *Deník Viktora Dyka čili Veliká duše mladého českého literáta. Volné směry* 11, str. 369—373 (rubrika Časové glossy a dokumenty), sign. *Quidam*. — Str. 264: *Mahenovy Plamínky* vyšly v Praze 1907 nákladem Časopisu pokrokového studentstva. — Str. 265: *Dykova* persifláž *Života* ironického se čte v jeho *Poznámkách* v *Přehledu* 3, 1907, str. 602. — Str. 266: *Milan Fučík*, do té doby autor sbírek *Utkám k slunci*, 1897 (srov. *Kritické projevy* 4, str. 13—17) a *Cantus firmus* 1899. S *Hilbertem* a *Dykem* jej Šalda spojuje proto, že první sbírka byla věnována *Hilbertovi*, a *Dyk* hájil 1907 *Fučíka*, když bylo proti němu vzne-seno důvodné podezření, že byl autorem anonymních denunciantských článků v *Rezníčkově Týdnu*.

Str. 266. — *St. K. Neumann — poctivec a gentleman. Radikální listy* 14, první část v č. 36 z 14. 9. 1907, str. 4—5, druhá v č. 40 z 12. 10., str. 5. — Polemika začala tím, že v *Moravském kraji* 12, 1907, č. 83 z 1. 8., str. 3 v rubrice *Kulturní* i nekulturní drobnosti *S. K. Neumann* glossoval akci vídeňských klerikálních organizací, které si vzaly za úkol potírat vystavování „nemravných“ obrazů. Svou poznámku zakončil: „... je nutno, aby naši umělci podnikli nějakou zdravou akci, vydat-nější než papírové protesty, akci trvalou a soutěžnou s činností klerikální v tomto směru. Očekáváme zejména od *Volných směrů*, že již v příštím čísle dají k podobné

akci popud. Je to jistě důležitější prozatím než propaganda reakcionářských myš-lenek „pravých Francouzů“, již chce v tomto listě provádět p. F. X. Šalda.“

Upozorněn citací v *Čase* odpověděl Šalda svou *Propagandou*... otištěnou zde na str. 256. Na ni navázal *Neumann* v *Mor. kraji* č. 90 z 20. 8., str. 3—4 článkem „*Volné směry*“ a *F. X. Šalda*. Vložil úvodem, že slova reakcionářství užil v nej-běžnějším smyslu; Šalda ví, nač při tom narážel a co je reakcionářství vyložené, nepochybně, protikulturní, totiž u nacionalistů a katolíků, z nichž se rekrutují „praví Francouzové“. *Neumann* uznává, že podstatou kultury je smysl pro zákon-nost, tradici a metodu. Šalda sám se však dává na pokání příliš pozdě. Neboť vychvalovaná kritická generace, k níž patřil, svou slepou lhostejností k národní kultuře, svou zuřivou láskou ke všemu importovanému, svou jednostranností a nepoctivostí zavinila dnešní podlost. Šalda se sice kaje, ale nezměnil se: stále je lživý eskamotér a stále importuje. Kdyby nebyl ve francouzských knížkách objevil novotradiční a novoklasické hnutí, nebyl by se stal apoštolem samozřej-mých idejí. *Neumannovi* je jisté, že se žádný skutečný umělec nevymlkí z kultur-ních souvislostí, že je spojen s tradicí. Ale na druhé straně není umělecká tvorba jenom uvědomělá a chtlěná, umělec má zákon, tradici a metodu také jako vlast-nictví krve a nervů. Racionální tvorba uměleckých děl a racionální chov umělců jsou nemožné. Nové umělecké dílo poráží formulky, jež se chtějí vnucovat z díla starého. Bez inspirace se tvorba zvrhá v marné opičení nebo sterilní formalismus, jako jsou povídky *Svobodové*, *Karáskovy*, *Šaldovy* a *Martenovy*. A uzavírá: „Praví Francouzové“ učinili také z pojmů zákona, tradice a metody velmi kulatá slova, přenášejíce je na pole politické, sociální a hospodářské, postavivše je nejen proti revoluci romantické, nýbrž proti revoluci vůbec v naprostém nepochopení skutečného poměru mezi revolucí a evolucí. A tak vidíme *Maurice Barrèsa* holdo-vati po boku *Františka Coppèa* katolictví a stavěti se v čelo ligy proti špatným, rozuměj: socialistickým učitelům. (U nás v Čechách zbožňovatel nacionalisty *Barrèsa*, *Milan Fučík*, je zapleten v klerikální denunciaci.)

Že p. Šalda nemá daleko do tohoto čistě reakcionářského ovzduší... to doka-zuje jeho obdiv nad *Sombartovou* „hymnou Vídni“... pokud se jedná o Vídeň... zůstane pro nás tím, co skutečně jest, i kdyby si Šalda narobil ad hoc „nejlepší německé kulturní psychology“ ze všech Vídeňáků: pro českého člověka zůstane Vídeň macechou — v kulturním ohledu ještě větší než v jiném...

Ironií je, že podobné soudy, jako je *Sombartův*, reprodukuje Šalda ve *Volných směrech*, orgánu českých výtvarníků, jichž úsudek o vídeňském umění jistě sám již je vyvrací...

Ubohé *Volné směry*! Jejich výtvarná část zaslouží si lepší části textové a také uznání toho, co pro výtvarné umění v Čechách vykonaly. P. Šalda sleduje, zdá se, opak: dobrodružství pro *Volné směry* nebezpečné.“

Když Šalda uveřejnil první část své odpovědi, pokračoval *Neumann* v pole-mice článkem *Tak tedy ještě F. X. Šalda*, opět v *Moravském kraji*, č. 103 z 21. 9. str. 1—2 a č. 104 z 24. 9. str. 1—2. *Neumann* konstatuje úvodem, že se změnil s míjejícími lety: „člověk nesedí v dvaatřiceti spokojeně na tom, na čem bylo mu dobře v osmnácti“. Šalda ho stíhá polemikou jako tolik jiných. *Neumann* to čekal, ale jde mu jenom o *Volné směry*. Neboť za Šaldova vedení přinášejí věci,

jež zajímají jen malou hrstku lidí, mezi nimiž mají většinu snobové obojího pohlaví; jejich obsah je strašně jednostranný a je v něm málo živného a povzbuzujícího pro českého člověka. Provádí se tu stylová a ideová akrobatika, jejíž čeština ještě ke všemu bývá prahanebná a směšná zároveň. „Je to marné deklamovat o novém klasicismu, když se přitom tvoří a podporují všelijaké tragedie estétství, nejhorší barok upiřaný, malodušný, literatura z pokojů a salonů, kam slunce nemá přístupu, literatura koktavá, zamilovaná do malinkých snad někdy skutečných, ale nejčastěji smyšlených bolestí a chorob, literatura živořících, nikoli živých.“

V dalším přechází Neumann ke své osobní záležitosti. Šalda ve své odpovědi využil toho, že se Neumann ve své charakteristice kritické generace nespécialisoval na chyby jednotlivců. Karásek byl snad lhostejnější k národní kultuře než Šalda, ale zato byl jako kritik poctivější. Také se oba z lečého vystonali stejně jako sám Neumann. Ale „porozumění pro úroveň české kultury, českého občanství, jež by mělo převahu nad kosmopolitickou aristokratičností, toho měli a mají až dosud pramálo“. Citáty ze svého Renesančního snu se Šalda hájí nadarmo: tyto jeho parádní traktáty jsou něco jiného než jeho denní kritická činnost, v níž vynalezl své „vedlejší možnosti“. Kdo bude soudit jeho kritickou činnost, učiní tak podle práce všedního dne, jež vyzněla naprázdno, protože nebyla bez vedlejších úmyslů. Tak se třeba nestyděl jít do Lumíra a dát tak sankei koterii škrabalů.

A takový literární politik chce Neumanna ubíjet výběrem citátů z toho, co psal v osmnácti nebo devatenácti letech. Dnes se Neumann směje své staré lásce Prybyszewskému. Šalda také vyplňuje překlady Volné směry jako on kdysi Nový kult. O nebezpečném dobrodružství Volných směrů mluvil proto, že dnes je čte bezvýznamná hrstka lidí a brzo je nebude číst nikdo. Pak Neumann charakterisuje svůj poměr k Herbenovi a uzavírá: „Co jsem byl, byl jsem vždycky upřímně a bez pózy. Z dětství svého literárního anarchismu šel jsem, jak jsem jíti musel, k anarchistickému socialismu, jež snažím se teď prohloubit, zčeštit a přiblížit účelně praktickému životu“. Tomu však Šalda nerozumí, o tom se nedají psát parádní essaye, v nichž se řekne ledacos, ale nikdy se nepřizná barva.

Druhou částí Šaldovy odpovědi polemika skončila, protože Neumann z redakce Moravského kraje zatím odešel.

Str. 272. — *Můj odchod z Volných směrů*. Hlídka Času 2, č. 41, str. 3—4. — Str. 274, ř. 22 zdola: V Přehledu 6, 1907—8, str. 102 šifra R. O. (= Rudolf Kepl) komentovala změnu ve vedení Volných směrů. Uvítají ji prý všichni, jimž Volné směry přirostly k srdci a kdož nesli bolestně, že se z časopisu výtvarnického stával orgán velmi úzké literární kliky a že si zde Šalda vyřizoval své osobní účty s lidmi, kteří mu byli jakkoli nepřijemní. Ke změně nedochází z vnějších popudů, ale proto, že si ji vyžádal nutně vnitřní vývoj listu.

Str. 276. — *Tedy ještě můj odchod z Volných směrů*. Čas 21, č. 321 z 20.11. 1907. — Šalda odpovídá na článek F. X. Šalda a Volné směry. Mínení nepředpojatého člověka. Tamtéž, č. 309 z 8. 11. Autor¹ vyšel z Šaldovy charakteristiky

¹) Podle Sezimy je to Herben.

programu Volných směrů a konstatuje, že už jím se musel názorově rozejít s vydavatelským družstvem. Mimo to Šalda ani svůj program nesplnil. Nepředpojatý pak probírá podrobně Volné směry za jeho redakce a vytýká mu literární polemiky.

Šalda není dobrý organisátor, protože lidi kolem sebe rozplašuje. Družstvo s ním jednalo ohleduplně vzhledem k jeho zásluhám o časopis, proto zbytečně vyvolává aféru. Volné směry se nevydávají pro pětadvacet lidí v českém národě a bude lépe, zůstanou-li u svého výtvarnictví.

Str. 276, ř. 21 zdola: Mínená anonymní stať (autor s největší pravděpodobností Fr. Žákavec) *Deset let Volných směrů* v Hlídce Času, č. 1 z 2. 1. 1907. Šaldův podíl na vývoji Volných směrů je tu hodnocen jako rozhodující a nadměru pronikavý. Je nejvš žádoucí, aby jeho práce nebyla přervána ani omezována. Mánes ostatně, jak se zdá, je si vědom neobyčejného významu jeho práce.

Doplňky a pochybné

Str. 291. — *Úvodem k devátému ročníku Volných směrů*. Pod názvem, který doplnil vydavatel, otiskujeme Šaldův program Volných směrů na r. 1905, zaslaný v rukopise Janu Štencovi. Poněvadž se rukopis v jeho pozůstalosti nezachoval, přejímáme text z otisku v *Žákavcově studii* Ke spolupráci F. X. Šaldy s Mánesem, (Umění 10, 1937, str. 452—454). Program je jako jiné práce Šaldovy signován: *Redakce „Volných směrů“*.

Str. 293. — *V prvních čtyřech číslech letošní Kunst und Künstler*. Volné směry 11, str. 80—81 (rubrika Z časopisů), nepodepsáno. — Šaldovi připsal po prvé *Surček*.

Str. 294. — *Doprovodem k druhému a k třetímu číslu XI. ročníku*. Volné směry 11, str. 109—110. Nepodepsáno. Šaldovi připsal po prvé *Surček*. — Str. 295, ř. 3: *proto si ho upraveno z pův.: proto si jej*.

Str. 296. — *Trapným dojmem působí několik feuilletonů*. Volné směry 11, str. 111. Nepodepsáno. — Připisujeme zde po prvé Šaldovi nejen z důvodů stylových, ale hlavně pro ideovou souvislost s jeho dřívějšími kampaněmi (srov. zde str. 296, ř. 17).

Při kontrolní probíře dobových časopisů nalezen ještě dosud nikde neregistrovaný dopis, který Šalda zaslal redaktoru Samostatnosti dr. Ant. Hajnovi (otištěn tamtéž 11, č. 17 z 27. 2. 1907 pod titulem: *Český umělecký svět v boji za královský hrad pražský*). Dopis zní:

„Vážený pane! Sledoval jsem pozorně Váš boj o hrad královský a pokládám jej za spravedlivý, rozumný a čestný.

Četl jsem argumenty, které jste snesli a argumenty ty jsou věčné, promyšlené, jasné; nic chimérického a fantastického; stojíte na takém dnešním právu a ukazu-

jete, jak a kde jest porušováno. Vedete tedy *boj o právo* ve vlastním smyslu slova a boj ten může býti dobrý a čestný; bojem takovým může růst člověk i národ do charakternosti. Neleká a nemate mne nijak zdánlivá *nedemokratičnost* boje toho (že předmětem jeho jest hrad královský, že se mluví o Koruně atd.) — jest to právě jen vedlejší a zdánlivé. *Hlavní podstatou věci* jest boj o právo a ten bude i budoucnosti vlastní a nejčistší inspirací politickou, i když ústavní podlohy boje toho budou jiné, i když půjde o instituce kterékoliv jiné státní nebo společenské formy budoucnosti.

Ale ovšem nesoudím, že tímto bojem opisuje se a má se opisovat česká politická činnost naše. Naopak: boj tento předpokládá obrodnou činnost *vnitřní*. Opravdová politická činnost jest činnost organisující — organisující po nejvyšším možném typu český národní život ve všech vztazích. Bojujeme-li o vnější spravedlnost, musíme býti nejprve sami organisováni po vyšším typu spravedlnosti — jinak nemá boj náš vnitřního důvodu a smyslu. A tu dovoluťe mně říci zcela hlasitě, že i v sférách vyšších a čistších, méně hmotných — na př. ve sféře literární, umělecké etc. — vládne u nás nízké, surové, zatemnělé násilnictví, které se dovolává ne ducha, nýbrž mechanismu (spolkářských institucí, majorit etc.) a potlačuje každý hlubší soud, spravedlivější názor, každou očistnou myšlenku, každou obrodnou inspiraci.

Nenamítejte mně, že to nenáleží k věci. *Náleží to k věci — a více, daleko více, než se na první pohled zdá.* Jakým právem chcete pak, aby nižší sféra — sféra vnějšíková, politická — byla čistší a dokonalejší?

V Praze 22. února 1907.

S výrazem úcty F. X. Šalda.

Tímto dopisem se Šalda zapojil do kampaně, kterou na českém zemském sněmu vedli poslanci strany radikálně pokrokové proti zcizování objektů pražského hradu vídeňskou dvorní kanceláří bez vědomí zemského sněmu, který byl podle zákona jedině oprávněn rozhodovat o českém korunním majetku.

Karel Dvořák

F. X. Šalda

Kritické projevy 6. 1905-1907

Soubor díla F. X. Šaldy svazek 15. K tisku připravil a poznámkami opatřil Karel Dvořák. Šéfredaktor Karel Jiše. Technický redaktor Otakar Kovář. Korektor Eduard Hodoušek. Vydává Společnost F. X. Šaldy v nakladatelství Melantrich Praha. Vyšlo v prosinci 1951. 301 12-469 - 61227/50-III - 201. Sazba 27. 3. 1951. Tisk 10. 10. 1951. Náklad ~~5500~~³³⁰⁰ výtisků. Plánovacích archů 19,25, autorských archů 21,37, vydavatelských archů 21,77. Skupina papíru 23221 86/122 80 g. Vytiskla Svoboda, tiskařské závody, n. p., závod č. 5, provozovna 1, Brno. Tisk ze sazby. 5 ‰

~~Cena brož. 100 Kčs, váz. 124 Kčs~~

1964

10.kč

LISTY F. X. ŠALDY
a 296 jiných českých listů ze šest
století obsahuje obsáhlé dílo

Bedřicha Václavka

ČESKÝ LISTÁŘ

Obsahuje bohatý výběr českých listů od nejstaršího zachovaného listu z r. 1370 do r. 1920, s úvodními studií o české epistolografii. V knize najdeme v každém období nejen listy známých postav historických a literárních, nýbrž i projevy lidových autorů, tak na př. dva listy o jedné zvrtilé svatbě z r. 1442 nebo list panny Alžběty Mezeříčské z Lomnice, která v pobělohorské době odmítá nevíтанou lásku pana purkrabího. V listáři najdeme tolik konkrétních odrazů kulturních a sociálních skutečností z různých dob a tolik hluboce lidských dokumentů (na př. z korespondence B. Němcové, F. X. Šaldy a j.), že nám jeho četba jednak přiblíží významné osobnosti z různých období (Václavek zde rozlišuje dobu předhusitskou, hnutí husitské, dobu Jiřího z Poděbrad, Jednoty bratrské, zápasu reformace s humanismem, pobělohorskou, národního obrození do r. 1859 a dobu do r. 1920), jednak podává dokumentární svědectví o životě vůbec ve formě často mnohem hutnější a výraznější, než se najde v mnohém beletristickém díle. Bibliografické údaje, poznámky a rejstříky zvyšují instruktivní hodnotu listáře.

Stran 452, brož. 207 Kčs, váz.
251 Kčs



Soubor díla F. X. Šaldy

vychází v tomto pořadí:

- Svazek 1. **BOJE O ZÍTŘEK**
Meditace a rapsodie. Druhé vydání. Stran 198, brož. 60 Kčs,
váz. 80 Kčs
- Svazek 2. **DUŠE A DÍLO**
Podobizny a medailony. Druhé vydání. Stran 244, brož. 66 Kčs,
váz. 90 Kčs
- Svazek 3. **ŽIVOT IRONICKÝ A JINÉ POVÍDKY**
Jemné psychologické povídky a črty. Stran 236, brož. 67 Kčs,
váz. 90 Kčs
- Svazek 9. **STUDIE O UMĚNÍ A BÁSNÍČÍCH**
Čtyři studie. Stran 128, brož. 45 Kčs, váz. 65 Kčs
- Svazek 10. **KRITICKÉ PROJEVY — 1 (1892—1893)**
Stran 500, brož. 140 Kčs, váz. 165 Kčs
- Svazek 11. **KRITICKÉ PROJEVY — 2 (1894—1895)**
Stran 384, brož. 110 Kčs, váz. 135 Kčs
- Svazek 12. **KRITICKÉ PROJEVY — 3 (1896—1897)**
Stran 380, brož. 109 Kčs, váz. 135 Kčs
- Svazek 13. **KRITICKÉ PROJEVY — 4 (1898—1900)**
Stran 348, brož. 108 Kčs, váz. 133 Kčs
- Svazek 14. **KRITICKÉ PROJEVY — 5 (1901—1904)**
Stran 248, brož. 94 Kčs, váz. 118 Kčs
- Svazek 15. **KRITICKÉ PROJEVY — 6 (1905—1907)**
Stran 308, brož. 100 Kčs, váz. 124 Kčs

23,55

MELANTRICH