

Historie českého výtvarného umění v posledních svých periodách poskytuje zajímavý pohled tradice každou generací lámané, přerušované a popírané, a touto reakcí a negací opět samočinně se obnovující: v tomto smyslu mohlo by se tedy říci, že tradiční je u nás revoluční nástup nových generací a jejich radikální odboj proti myšlenkovému světu předcházejícímu. Je to ostatně tradice svědčící o nevypotřebované mladosti a živosti našich výtvarných sil, a právem můžeme na ni být hrdí. A tu je dvojnásob přirozeno, že je údělem každé nově nastupující generace umělecké polemický soubor s generací předcházející, neboť „každé nové umění má zřejmě ctnosti dobyvatelské, poctivost a nesnášenlivost, bojovnost a výlučnost“ (Šalda). Sotva kádr starších členů Mánesa prosadil u nás impresionismus, musil již v defenzivě čelit nové expresionistické generaci Osmy, Skupiny a nynějších Tvrdošíjných — a dnes hlásí se již opět nová malířská falanx, jejíž poslání oproti Tvrdošíjným a jim blízkým autorům je opětně charakteru nepopíratelně reaktivního a revolučního.

Nutno předem podotknout s důrazem, že nemluvíme zde za generaci celou, nýbrž za její avantgardu, veřejnosti posud sice pramálo známou: nemluvíme zde o pravici a za pravici této generace, usídlenou v Umělecké besedě, která se také staví v odpor proti kubismu Tvrdošíjných, ale to asi jedině proto, že je vývojově opožděná. Vždyť chce teprve dodatečně

„překonat impresionismus“ — navracejíc se k venkovskému realismu! Jejich malba je jakýmsi rustikalismem a provincialismem, a třeba některým členům neupřete očividného nadání, nepadá pro svou vývojovou opožděnost a chatrnost své názorové základny (pan Jareš, jenž horlí proti kubismu, je autorem hrůzně kubistických architektur, rovněž kubizující sklony se jeví, byť zcela vnějškově, v architekturách Vořechových!!) v dnešním hledání novými směry vlastně vůbec na váhu. Není tedy ani třeba se o jejich obrazech šířit, ani s jejich náhledy, intencemi a „programem“, jak je vyčítáme z jejich maleb i teoretických článků, zde polemizovat.

Opakujeme, že mluvíme zde toliko za avantgardu dnešního pokolení výtvarnického a též za předvoj těch několika slovesných pracovníků, kteří s nimi drží touž frontu. Není pohříchu možno definitivně a přesně stanovit poměr těchto nových malířů k umělcům generace bezprostředně předcházející, říci, v čem se obě pokolení sblížují a v čem se různí. Neboť obě, i určitá souvislost, jež spojuje nové umění s epochou předešlou, i velmi radikální opozice a reakce nových dobových tendencí proti úsilí bezprostřední minulosti, jsou nepopíratelnými fakty. Kdežto prvé, určitá vývojová souvislost, je něčím spíše tradičně daným a samozřejmým a není proto třeba ji zdůrazňovat, je druhé, ona opozičnost a reaktivnost vzcházejícího umění, podstatným a výmluvným znakem revoluční novoty jeho, a zde právě intervenuje moment tvůrčí obnovy, jehož vývojová důležitost je tak značná. Proto nezdá se nutno opakovat ustavičně, že život nedělal se tak snadno na včerejšek a dnešek, neboť v této pravdě nacházejí vždy zalíbení především lidé včerejška, a nikoliv mládí.

Za tuto výtvarnou avantgardu měl jsem již příležitost veřejně říci několik slov a pokusil jsem se o nárys jejích základních tužeb a úsilí a naznačil teoretickou bázi její práce. Stalo se tak v úvaze Obrazy a předobrazy, otiskované v *Musaionu* II, a v pozdějším článku *Novým směrem*, publikovaném v posledním ročníku *Kmene*. V obou článcích mluvil jsem o ideálech a smýšlení nové generace, tak nepokrytě se odlišujících

od toho, co bylo ideálem kubisticko-futuristického civilismu tvorby předválečné, a nebylo divu, že vzbudily, zejména stať z *Musaionu*, k níž už i redaktor Čapek byl jaksi nucen připsat stručnou polemickou glosu, některé víceméně ostré protesty. S názory vyslovenými v těchto článcích, které, opakují, nejsou jen vyznáním pisatelovým, ale i všech jeho kamarádů, zabývá se studie pana *dr. V. Nebeského*, otištěná v *Tribuně* (27. 3. 1921), nadepsaná *Umělecký defétismus*. Pomímám jeho dosti obšírný, ale nedosti jasný úvod, abych přikročil hned ad *medias res*; tu je třeba krok za krokem vysvětlovat či vyvracet tvrzení *dr. Nebeského* a rozebrat tuto směs pravdy a nepochopení, nejasnosti a nedorozumění.

Ještě toto: aby bylo ve všem jasno. Nejsem v *Obrazech* a předobrazech mluvčím skupiny několika výtvarníků a básníků, seskupených kol *Orfea*, jak napsal p. V. N., nýbrž mluvčím skupiny zv. *Devětsil*, jež, patrně notoricky defétistická, chová se defétisticky i vůči *Orfeu*. To jen mimochodem, aby snad nynější okruh spolupracovníků *Orfea*, stejně proměnlivý a nestálý jako charakter listu, neprotestoval, kdyby mu měly být imputovány naše revoluční teze, jež jsou mu cizí.

1. Pan *dr. V. Nebeský* cituje nejprve z mého článku z *Musaionu* (ostatně podobně jsem psal i ve *Kmeni*): Na včerejším horizontu skvěla se souhvězdí: Cézanne, Matisse, Braque, Delaunay, Metzinger, Gleizes, Verhaeren, Marinetti, Apollinaire, Jacob, velicí tvůrci a mistři nové formy. Dnešní žeň zraje pod jinými znameními: van Gogh, Seurat, Derain, Henri Rousseau, Chagall, Dostojevskij, Ch. L. Philippe, Vildrac, Arcos, Duhamel, Romain — umělci jednoty života. — A tu p. *dr. V. N.*, třebaže, jak z dalšího vidno, považuje tento moment vcelku za podružný, připustiv subjektivnímu vkusu *liberum arbitrium*, namítá, že souhvězdí, jež se skvěla na horizontu včera, až na hvězdy, které se ani včera na něm neskvěly (za takové označuje *Delaunaye*, *Metzingera* a *Marinettiho*), skvějí se na něm i dnes, a některé, jako *Matisse* a *Braque*, získávají, prozatím ovšem jen ve Francii, lety na zářivosti. Hvězdy, jež by měly jej ovládat dnes, svítily jasně už

včera, některé dokonce, jako *Arcos*, z včerejška na dnešek prý trochu pobledly.

Uvádět široce důvody řečené změny umělecké konstelace zabralo by příliš mnoho místa a možná skutečně, že jistou, byť ne dominující úlohu mohla by zde hrát subjektivní záliba a individuální výběr. Ale je ostatně alespoň zhruba naznačeno dělidlo: „Formalismus“ včerejší, a řekněme: „humanismus“ nové malby a poezie. Z tohoto hlediska, z hlediska požadavku jednoty umění a života, bude novému umění vždy bližší *Gogh* jako protipól *Cézannův* než *Cézanne* sám, a stačí např. jen srovnat hluboce lidské *Goghovy* dopisy, podávající svědectví o člověku a díle, tak přesvědčivě vykládající jeho obrazy, tvořené v nejvyšším duševním napětí, s výroky *Cézannových*, věčně se točícími jen kolem formy, abychom pochopili, proč. Kdežto např. *Matisse*, byť by postupem let dospívalo jeho umění čím dále tím větší dokonalosti, má novému malířství málo co říci. Je ostatně, jak je čím dále tím patrnější, pozdním impresionistou, což je možno zjistit přesným rozborem jeho formových elementů a prostředků, a od *Moneta* vede k němu přímá cesta, která pak od *Matisse* pokračuje, zabočivši přechodně k orfismu, k absolutní malbě takového *Kandinského*, aby zde vůstila do prázdna a v *nicotu*, dávno již skutečné malbě v klasickém smyslu slova nepodobná. Že *Braqueův* a také *Picassův* vliv není dnes již aktuální, je přirozeno při obecném odklonu nového umění od kubismu, který je nepopíratelný. Kubistických obrazů vzniká dnes čím dále tím méně a jsou, jak se můžeme denně přesvědčit, čím dále tím nudnější. Dnes téměř obecně se uplatňujícím vlivem *Ingresovým* a touto po klasicismu nezůstal nedotčen ani sám *Picasso*. Podotýkám, že tento klasicismus není ještě oním novým slohem, o nějž jde soudobému úsilí, že je pouze přechodný; poněkud jednostranně průchodní stadium cesty, jako na druhé straně tzv. *infantilismus*. I klasicismus i *infantilismus* jsou důležité jenom jako ražení cesty z *interregna* pozdně kubistické dezorientovanosti, formové bezradnosti a holého stylismu a obě je svědectvím (svědectvím ve smyslu pozitivním, poněvadž jsou

tu zastoupeny nové cesty) rozvratu kubismu a expresionismu. Kdežto pozdní, přehnané, nerozumné a nesmyslné výhonky, jako hnutí DADA, dále slepá ulička manýrismu a formalismu (v nejhroším smyslu slova, neboť expresionistický a kubistický pozdní a přečetný kýč, jenž vás dnes už straší na všech nárožích v plakátech, knižních obálkách, také architektuře etc., pramálo dbá kázně a věčných zákonů umění), jsou opět nezvratným svědectvím (v negativním smyslu) o konci onoho umění kdysi nového, jež po léta bude nudně a nevýznamně živořit, než dohasne docela. Zatím živý vývoj bude se drát dále svou cestou vpřed.

Snad namítnete, že tento kubistický kýč, o jehož nezměrné a nezdravé rozšířenosti nelze se přít, není dokladem zániku, nýbrž prostě průvodním zjevem celého hnutí, které bude asi pokračovat s jistými nepředvídanými obměnami nadále a jež posud není v koncích. Vždyť prý i při vznikajících směrech — domněle tedy nových a pokubistických — setkáváme se s kýčem: infantilismus v Německu, kdež jeho otcem je Chagall a Klee, je rozšířen skoro epidemicky, rovněž v soudobém klasicismu lze prý znamenat mnoho akademické dutosti, a v literatuře, filosofii a etice mluví dnes kdekdo o novém spiritualismu a idealismu — právě tak jako kubistická malba, reprezentovaná Picassem a Braquem, byla provázena hned od svých prvopočátků legií rozmělnovačů a druhořadých dekoratérů, za něž p. dr. V. N., přijímaje patrně někdejší názor pánů Filly, Beneše a dr. V. Kramáře z Uměleckého měsíčníku, prohlašuje Gleize, Légera, Metzingera, Severiniho, Juana Grise, Delaunaye etc.; v poezii křiklouna Marinettiho. My však proti tomu soudíme, že zploští-li někdy obecný směr doby v kýč, bývá to vždy symptomem jeho degenerace. Metzinger, Gleize a druzí kubisti, byť by nemohla se jejich práce rovnat dílu Picassovu, měli ve své době, v době onoho kubo-futuristického civilismu, svou cenu a byli právě pro tehdejší atmosféru a myšlenkový stav euroamerického světa velmi význační, kdežto dnešní pozdní jejich obrazy, ale hlavně práce bezčetných a bezhlavých jejich nohsledů jsou naprosto nesne-

sitelné. Není také tak docela pravda, že s novým hnutím zároveň vzniká nový kýč. Vezměme příklad v naší literatuře: Miroslava Rutteho a jeho následovníky z Cesty. Je to prostě zjev, který nepadá na váhu a nic neprokazuje. Předvčerejší dekadent, včerejší šrámkovský senzualista a hédonista podrobuje se dnes pokorně spiritualistické floskuli poslední módy. Je právě daleko spíše trosečníkem starého než příslušníkem nového proudu, a utopen v Národních listech a Cestě, jen omylem by mohl být zachráněn na nový břeh. Což je vidno i z faktu, že nová moderna jej co nejrozhodněji odmítá (viz v tomto listě otiskovaný pronikavý rozbor jeho Strachu z duše, psaný A. M. Píšou), kdežto generace kubistická u nás je vůči němu a podobným zjevům plna shovívavosti, používajíc a zneužívajíc jich dokonce i k propagaci apod. (vzpomeňme jen, že kdysi i Moravan p. Tučný byl přibrán na pomoc!), a nikdy nevystoupila ostře proti soudobému kýči, poskytla mu naopak pohostinně místa i na svých výstavách.

Není posud mnoho uměleckých děl vysloveně nových, a přece mezi nimi je hojně děl nezdařených. Ale není mezi nimi jediného kýče. Provázel-li kýč některé hnutí od prvopočátků, bylo to nutně symptomem jeho impotence, mrtvého zrodu a latentní vnitřní choroby.

2. Nemínil jsem v článku Obrazy a předobrazy přeceňovat vlivu války na umění, který zejména u nás nebyl skutečně veliký. Nemínil jsem rozhodně postavit se svými slovy do jedné řady s těmi, kdož jako pp. Beneš & Nejedlý např. a všichni jejich kritičtí komatanti, kteří za jejich regenerovaný, domácí, český pseudoimpresionismus lámali kopí, anebo jako vysoce kompetentní pan Arnošt Procházka hlásali konec kubismu (jenž jim byl tak tuze nepohodlný a nebezpečný, vrhnuv ve svém mladém elánu trochu ostrého a jasného světla na jejich chatrné zboží i umění) jen proto, aby rehabilitovali své dávno odsouzené a pohřbené pauměníčko a ohřáli jeho studené ostatky na tehdejších žárů národního cítění a života. V článku Novým směrem napsal jsem: „Nové smýšlení není vydedukováno z každodenní podívané světa, jež je ovšem

dotvrzuje a ověřuje, nýbrž zrodilo se z nitra, z života snu, myšlenky, touhy a víry, života tak nevyzpytatelného a tajemného, v němž započaty veškeré duchovní hodnoty, zrodilo se dokonce dříve, předčasně před touto všestrannou a zevrubnou přeměnou světa. Chcete-li příklady, tož Gogh, Seurat a otec Rousseau, Ch. L. Philippe, Romains, Duhamel, Vildrac, které možno snad označit jako umělce jednoty života a skutečné, byť netendenční věrozně nového světa, prostého náboženství a velikého blahoslavenství života, chudoby a čistoty srdce — tito velcí tvůrci existovali zde, sice cizorodí a vymykající se poněkud z proudu minulého století (podotýkáme, že pro nás končí minulý věk válkou), již po více než deset let. Což ostatně říkáme jen těm, kdož musí zrod myšlenky registrovat letopočtem a přemýšlet o vlivu prostředí na umění.“

Válka rozhodně neobrodila ani neomladila umění a nesešadila kubismus, avšak rozryvně a bolestně přetvářela po dobu svého trvání trpící lidství a ztuhlila sociálně mravní základnu; posilivši touhu po osvobození lidstva a jisté naděje, demaskovavši zločinný charakter světa a vyvrátivši lidem jistě iluze, byla platným součinitelem na změně morálního stavu lidstva. Válka nezrodila nového umění, avšak, jak tvrdil i Duhamel ve své pražské přednášce, válečné perturbace morální i hmotné rovnováhy musily mít zabarvující vliv na umění. Válka může změnit charakter člověka, dát lidské povaze jinou, novou modelaci, může být příšernou školou, přetěžkou zkouškou a hrůzným ponaučením. Skýtá hluboké a děsivé zkušenosti života, smrti a bolesti. Leč pouhé citáty z Barbusse a Duhamela v studii Obrazy a předobrazy, které také asi přiměly p. dr. N., aby svou repliku pokřtil Umělecký defétismus, svědčí, že nemínil jsem říci, že by snad válka měla spasit a obrodit umění.

3. Mnohem spíše mi šlo o kritiku doby, o kritiku starého světa, jehož poslední etapou je onen úžasný rozvoj mechanické euroamerické civilizace, toho starého světa, proti němuž dnes bojuje veškero tvořící lidstvo. Myslím, že jsem měl, posta-

viv se na nové stanovisko, z hlediska nové mystiky a podložením obrazu psychickým děním, právo označit kubistické, orfistické a futuristické umění za formalistní. O formalistické esoteričnosti expresionismu a hysterickém novotářském deliriu futurismu není přece sporu. Proto zaměstnával jsem se v obou člancích méně artistní stránkou umění, a přesvědčen, že umění je funkcí života, nikoli jeho smyslem a cílem, nemluvil jsem tolik o formě přicházejícího umění jako o světě a duchovním stavu, z něhož vyrůstá a odkud čerpá své obsahové předpoklady. Jen proto mluvil jsem o válce a ještě více než o válce o soudobé přeměně světa, a u vědomí souvislosti a jednoty všeho dění pokusil se odvodit jisté důsledky pro uměleckou teorii i praxi. Muncha jsem vůbec nejmenoval a Picassa sám p. dr. N. vlastně vyřazuje z onoho širokého proudu kubismu, o němž jsem hlavně mluvil; mystická hloubavost tohoto, ani hluboce lidský, byť dekadentní expresionismus onoho nevyvracejí přece výtky formalismu a esteticismu, které jsem vznesl proti souboru kubofuturismu. Nikde nepravím, že Picasso je čímsi překonaným; vždyť již správně Šalda a po něm K. Čapek nás poučili, že „žádný veliký, opravdový a celý čin nemůže být překonán nikým a ničím, stojí po věky celý a dokonale; v tom právě je sama krása a samo mystérium umění“ (Boje o zítřek, Násilník snu) — a Muncha bych dokonce mohl jmenovat v řadě těch, které jsem zval umělci jednoty života.

Spíše než při kubismu připustil by p. dr. N. výtku formalismu při futurismu a orfismu, jenž koneckonců je jistou kontaminací elementů kubistických a futuristických, ač i zde možno prý mluvit o humánních účincích čisté, pouhé formy. Nemluvíme o podružnějším orfismu, není-li dosti času probírat se v nuancích, avšak zdá se mi naopak, že kubismus byl vždy formalističtější než futurismus a futuristé ze svého hlediska měli pak plnou oprávněnost vytýkat mu, že ve chvíli, kdy oni přinesli nová obsahová, řekněme lyrická i formová bohatství, nepřinesli kubisté, vyjma Picassa a Braqua, již téměř ničeho. Futuristé, přesvědčení o nutnosti syžetu, malovali moderní výtvarná dramata, kdežto obrazy kubistů jsou

ve formě i v koloritu ryze tradiční, až historicky akademické (ostatně tento historismus a akademismus je význačným rysem francouzské produkce), aby se posléze utopili v ledové či přebarvené kompozici abstraktních obrazových schémat, bezkrevných a zcela neživotných. A je skutečně pravda, že mnohá, pro svou dobu „civilismu“ příznačná díla kubistická vyšla z premis evidentně futuristických, zpronevěřivše se vlastním zásadám a způsobivše, že zbytky impresionismu, zdánlivě už definitivně kubismem „překonány“, dostaly se opět do malířství: že se tak stalo vlivem futurismu, jenž v mnohém přímo či nepřímo, obsahově i formově, je pokračováním impresionismu, nemůže být pochyby. A právě toto poznovu se uplatňující impresionistické bezvládní dekompozice a bezformovosti, tento terciární impresionismus, zlá rakovina zákonitého tvaru, vyvolává jisté dnešní úsilí klasicistní. Dnes jako druhdy za Cézanna (v impresionismu), za Girieuda i Deraina a jiných (ve fauvistickém postimpresionismu, kdy ovšem definitivní a rozhodující čin přináší teprve Picasso) je klasicismus a škola muzeálnosti nutnou obranou proti přílišné rozbředlosti, proti impresionismu.

4. Nyní přistupujeme k jádru rozporu a polemiky. Zásadně rozcházíme se s p. dr. Nebeským v otázce sepětí umění se světem a životem, v němž nutně tkví svými kořeny a jemuž určeny jsou jeho plody. Na jiném místě v Musaionu, pojednává o moderním umění a ruské revoluci, vyslovil se p. N. přímo a nepokrytě pro lartpoumlartismus („...jen a jen uměním v ryzím a absolutním slova smyslu, jakýmsi uměním dle pojmu; dle názorného pojmu, nejpřesvědčenějším „uměním pro umění“, které by o své svrchované umělosti nenechávalo diváka více v pochybnostech“...) nebo alespoň přiznal, že moderní umění lartpoumlartistní bylo. Umění pro umění, rodící se ve slonových věžích od života hermeticky odloučených, není prostě vůbec uměním, nýbrž toliko patologickým produktem degenerujícího starého světa, pro nějž moderní člověk nemůže mít pražádného zájmu. Absolutní odpor, který mladí umělci chovají proti lartpoumlartismu, je též zároveň dokladem,

že jim nejde v první řadě o nějaký neoklasicismus, v němž bylo by hodně pouhého a mrtvého artismu, nýbrž že jde o to, žít intenzivně se svou dobou, rozumět jejímu smyslu a práci, přijímat ji s důvěrou a pokorou a do středu zájmu postavit člověka. A „má-li doba nějaký svůj význačný charakter (revoluční!), tu lze doufat, že i její umění bude mít svou povahu, které, jak to u umění být má, dá výraz zákonitý. Dohadovat se této povahy, ukazovat ji v nejrůznějších projevech moderní kultury a pokoušet se o stanovení estetických složek a řádů, jež tu již živě a účinně působí, je velmi vděčnou úlohou...“, a jde proto „o vše, co souvisí s moderním životem a vyjadřuje jej formami pozoruhodnými, význačnými a původními, neboť se *děje* něco, co je moderní kultura...“ — Tento citát mohu vybrat rovněž z Musaionu II, z redaktorova referátu v kronice. Není pravda, že bychom činili z uměleckého procesu jev povýtce mravní a sociální povahy, a eo ipso prý zanedbávali formu; spínáme toliko své názory umělecké v nezlomnou souvislost s názory mravními, filosofickými, eventuálně náboženskými a sociálními v to, čemu se říká revoluční názor světový! Jde skutečně o nový umělecký etismus, jak mi v soukromém dopise p. dr. N. označil naši diskusi. Nuže, přiznávám, že je dosti nebezpečno o tom hovořit, poněvadž zejména v Čechách jisté umělecké kruhy a ženské literární salóny požadavek ten zdepravovaly na pustou etickou pózu a frázi, organizovaně šířenou, a byl jim opět pouze estetickým žvastem. Ale nutno přesto opakovat, že umělcova velikost je podmíněna jeho velikostí lidskou, že jen dobrý a veliký člověk může být dobrým a velikým umělcem — jak to napsal Jan Zrzavý v Musaionu I, a nebyl to přece defetismus!

(Možno tak *snad* vysvětlit i jistou nedostatečnost všeho moderního umění vůči umění starých mistrů, např. nedostatečnost Cézannovu proti Poussinovi, jak se o to pokouší Max Raphael v závěru své knihy Von Monet zu Picasso. Tkví prý asi v tom, že staří mistři byli obdařeni jistou vnitřní bezpečností, jež poskytovala dosti klidu pro dozrání, a pak

hlavně v obsáhlém a velikém vědění a v hlubokém porozumění světu.)

Vnáší-li se politika do umění, vede to k právě tak špatným koncům, jako plete-li se umění do politiky, upozorňuje nás pan dr. Nebeský, a podobnou výtku vznesl proti nám i p. Rada ve Veraikonu. Jsem bohužel politicky velmi negramotný, než abych věděl, kdy se pletlo umění do politiky, nejde-li totiž o onu u nás tak katastrofálně rozšířenou uměleckou politiku a kariérnictví, jež vskutku s uměním nemají co činit, malicherné, zlovlné a nemorální, prosáklé intrikami a chytrostí; že bych pak vnášel se svými kamarády politiku do umění, o tom mi teprve není nic známo. Má-li můj článek, v němž se několikrát vyskytá slovo: revoluce a jednou slovo: socialismus, politický ráz, pak odvažuji se říci, že i Brežinova Hudba pramenů je knihou eminentně politickou, a poněvadž zde básník pletl politiku do filosofie a umění, vedlo to k tak žalostným koncům. Či snad nikoliv?

Nešlo mi o politiku ani zdaleka, přenechávám ji milerád politikům. Ale mluvil jsem v obou článcích o *revolučním poslání* mladých: jsme revoluční, poněvadž naše smýšlení, výslednice našich vztahů ke světu, soubor našich názorů uměleckých, filosofických, náboženských, sociálních a etických je prononovaně revoluční.

Jsou umělci zapověděny jiné názory než jen umělecké? Je mu zapověděno být člověkem a stát uprostřed skutečného života?

Zdá se naopak, že tato politika, jak tomu říká p. dr. N., čili toto účastenství na veškeré práci člověkově a dění světovém, jak bychom to nazvali my, je pro umění a pro vznikající sloh *conditio sine qua non*. Nebylo by například ani možno úplna vyložit dnešní proměnu uměleckou, kdybychom ji nezapjali v souvislost s přeměnou celého světa, neboť umělecká revoluce neexistuje osamocena, je podepřena všestranným odbojem veškeré práce (nejen umělecké) proti přežilému řádu.

Což přece neznamená, že přenášíme umění mimo umění

a že proto zanedbáváme formu.\* Mám dokonce za to, že mladí umělci přemýšlejí a pracují o své formě s intenzitou a pílí větší než tak mnozí kubisté, že jim jde nejen o dobrou formu, ale i o solidní techniku, a nenávidí tak mnohé lakýrnicky natírané a mechanicky, čistě vnějškově kubizované obrazy moderních výstav. Nutno také říci, že nezdůrazňují revolučnost a sociální cítění umělcovo v témž smyslu, v jakém vznesla u nás válečná doba protiumělecké postuláty národnostní, jsouce si vědomi, že revoluční duch díla záleží vždy v koncepci, nikoliv ve vnějškově přilepené tendenci či rudém zabarvení, a opovrhují tak mnohými pouze zevně socialistickými produkty „umění“ výtvarného i slovesného, které ovšem uměním nejsou.

Také pan redaktor K. Čapek, glosuje můj článek, dí, že nenalézá dnešní stav umění tak jednoznačně vytčen, a ani jemu nedělí se život tak snadno na včerejšek a dnešek, a zejména dnešní revoluční úsilí nezdá se mu být tak svaté a zcela niterné a povznášející, poněvadž on, typický maloměšťák se silně zpátečnickými sklony (viz RUR a Kritiku slov), nevidí přirozeně revoluci všestrannou: pro něho záleží jen v hospodářsko-politickém boji, prý tuze neomaleném, brutálním a zavrženém. Nejde mu o řád světa, ale o řád malířství, a tu vyslovuje se souhlasně s lartpouarlartismem dr. V. N. Horší je, že není zcela důsledný, že zapomíná na slohové tendence, neboť sloh je vždy produktem kolektivity a musí vyrůstat z nejširší základny své přítomnosti; součiní zde podstatnou měrou i řád světa, a proto o něm hovoříme. A tu několik výše citovaných řádek z referátu o *l'Esprit nouveau* usvědčuje

\* V článku *Obrazy a předobrazy* se čte: „Jde především o člověka a o nové prostředí životní, proto je zdůrazňován požadavek obsahovosti a duševního dění obrazu, jež klademe nad *předpoklad formy*.“ Slova „*předpoklad formy*“ jsou ovšem myšlena ve smyslu *kritickém*, že totiž k tomu, aby mohl obraz něco ze svého obsahového bohatství sdělit divákovi, nutno předpokládat, že je formově dokonalý a větší či menší formová dokonalost způsobuje větší či menší platnost, působivost a významnost toho kterého díla — nikoliv ve smyslu *genetickém*, ve smyslu preexistence formy před obsahem. Neboť forma rodí se teprve z obsahu, zpětně v něj opět vrůstající.

redaktora K. Č. z naprosté nedůslednosti. Jiný citát z K. Č. (Neznámý mistr): „...*především* vidět je v hromadě a myslit na všecko, co se s nimi a lidmi děje, k čemu jsou, jak žijí, a *potom* vzít jednu tvář nebo jednu věc a dobře ji namalovat. *Toto* malířské vidění je veliké vidění a poznání; celý mozek stává se okem pohříženým do podívané světa, okem moudrým a jasným, jež *všemu rozumí*.“

Zapomíná-li a zapírá-li některá umělecká skupina či generace jednotnost veškerého dění světového a nezrušitelnou souvislost, a tím spíše, nastane-li podobné babylónské zmatení jazyků, je to vždy známkou chabosti a toho, že se pak točí bezcílně v bludném kruhu. „Neruš mi mé bludné kruhy!“, tímto zvoláním v Kritice slov se p. K. Č. upřímně přiznal.

Malířovým úkolem zůstává nadále dobře malovat. Ale aby maloval dobré obrazy, nestačí učit se v galériích, nýbrž nutno učit se u života; vedle dokonalé a svědomité práce formové, již se tak mnozí kubizující výtvarníci chlubit nemohou, je třeba i hodnot obsahových, jež jsou dány lidskou, životní a mravní velikostí a prozřetelností autorovou. Vždyť i sám pan Josef Čapek, alespoň teoreticky, je toho mínění: „dobrý obraz s veškerým jímajícím kouzelnictvím života. *Souvislost a jednota všeho*, úhrnné poznání v pokojném citu!“

Slohovými součiniteli nejsou jen činitelé úzce umělecké povahy. Neklamme se, přítomná umělecká práce, jako veškerá práce produktivní, touží vymanit se z nedůstojné závislosti na dnešním společenském řádu: jde nadále o dobré řemeslo, ale opovrhne uměleckým obchodním prostředím, nehodlá pracovat pro amatéry a snobské znalce, hnusí se jí ta dnešní umělecká burza stejně jako celé dnešní zřízení. Uměleckou práci jako veškerou práci člověkovu vysvobodí teprve sociální přeměna, která se uskuteční dříve či později. Umělecká práce stane se dílem, směr slohem jen v onom novém světě, za radostné spolupráce všeho osvobozeného lidstva. Malířovým úkolem je tedy též pracovat o předobraze nového světa, svou prací spoluvytvářet nový svět.

Půjde tedy vskutku také mladé výtvarné generaci o nové

formy, které by výše zmíněným obsahovým a výrazovým potřebám doby vyhovovaly. Nechce vyjadřovat nový svět formami, převzatými ze slovníku starého, a nové obrazy mladého umění v cizině i u nás jsou přece jasným svědectvím nového tvárného úsilí, zároveň toužícího po obohacení i po oproštění, rozdílného velmi od strojových forem kubismu. Skuteční umělci opustili již příkrosti a nehoráznosti futurismu, pozdního kubismu i expresionismu a přenechali je epigonům.

Doufáme, že postupem času bude možno mnohem jasněji a zevrubněji doložit *pozitivně* vše to, co je zde naznačeno *polemicky*, tím spíše, bude-li to ilustrováno výtěžky nové výtvarné práce, která čím dále tím radikálněji se odliší od minulého umění kubisticko-futuristického.

Umělecký defétismus = revoluce?

13.—16. IV. 1921

*Dodatečná poznámka.* Čta dnes pokračování studie A. M. Pišši, v Červnu otiskované, mohu s radostí konstatovat skorem úplnou shodu jeho tvrzení s našimi názory na nový Ětos a nový svět; i on konstatuje, že morální prvek při tvorbě netkví jen v odpovědnosti tvárné péče, jak tvrdí p. K. Č., ale již jako nezbytná, podmiňující složka v samém počtu tvůrčího činu, i on požaduje spolupráci umělce na stavbě nového řádu životního a vytýká generaci předcházející naprosté neporozumění době, povaze a zákonům životní i umělecké skutečnosti, způsobené vžilou a přežilou buržoazní individualistickou ideologií, těmto autorům vlastní. Vítám tuto shodu jeho studie s tím, co jsem hleděl říci ve svých statích z Kmene i Musaionu, přesvědčen, že tato jednomyslnost není tak zcela náhodná a že sama o sobě je opět novým důkazem a potvrzením našich slov.

Tge

(Červen IV, str. 106—108, str. 124—126 a str. 139—141, květen—červen 1921)