

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 ozývá 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 nejvýznamnějším

projevům hlubokého a důsledného uměleckého názoru na svět. V málokom 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 publikační odborné vědeckých větší menší hodnoty a přimělo mnohého

k obhlédnutí se po posavadní kritické literatuře rembrandtovské. Ve svém dnešním čísle otiskujeme v překladě kapitolu 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, kontradiční, 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 tyto tvůrce 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, nejbzdálenějšími 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, třebaž 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