

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 beztretně 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 prostředčky (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 vyseděnou 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 nechat 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 Menzlovu 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 dojíti 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 věcné 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 architekturní, 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. Škrtá 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 kriteriem 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 sepal 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 zvěli 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, ježž musí nutně rozbíjet a roztráňovat v barbarskou fragmentárnost, v neuměleckou zvěli. 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 vyrostě 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 podrývá 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 žaru. 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 bídoby: 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 nejméně intimnějších vztahů a lásek uměleckých, než psané, v podstatě totéž, co Meier-Graefe, třeba formou zdržlivější: 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 nahrazeno intencionalismem; 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 dědicí 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 beztvará 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 takovéto 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“.