

stejně, jako staví stavitel dům, chrám nebo věž; naplňovali svým způsobem krásné slovo Novalisovo o těle lidském jako o nejsvětějším chrámě božím. — Toto krásné umění, dnes ztracené, musí býti znova nalezeno, ač bude-li se směti mluvíti o moderním umění. Až figuralisté vykonají toto dílo očisty a obrody, prospějí tím nepřímo i krajinářům.

Pak teprve bude snad možný opravdu nový duchový vývoj i v krajinářství.

## Mladí Francouzové pod Kinskou

### I

Výstava Mánesova pod Kinskou označuje mladé Francouze, které tentokrát hostí, názvem velmi nepřesným, množícím zmatky a svádějícím k nedorozumění: „Indépendants“, „Nezávislí“. Nezávislí jest pojem venkoncez záporný, a samo charakteristikon těchto mladých umělců jest, že touží po *kladech*, že chtějí býti zákonní, typičtí, objektivní. Jsou pravý protiklad všeho naturalismu, všeho nezávazného a nevázaného experimentování; chtějí naopak komponovati, tvořiti vědomě a methodicky; chtějí dobrati se nových typů, nové znakové řeči umělecké; touží po novém stylu.

Jak vznikly tyto nové snahy v umění francouzském, kde jest jejich východisko, proti čemu reagují, kam tíhnou, jaké jsou jejich prostředky, vyložil pěkně v úvodě katalogovém náš mladý přítel p. Matějček. Již tento úvod měl by odzbrojiti, alespoň u lidí, kteří umění číští a mysliti, laciný, prázdný pošklebek, který jest nyní slyšeti tak často v paviloně Mánesově; ale ovšem: umět číst a umět myslit, není to již skoro totéž jako umět tvořit? A kde by se nabralo tohoto umění v zemi, kde stačí umět křičet a umět pomlouvati?

Lidé, kteří zde vystavují, nejsou ani fumisté ani snobové; jsou to poctiví umělci a právě v této poctivosti jest jejich *minus*, alespoň před širokým forem; jím prohrávají před tržištěm. Žijeme ve světě, který chce býti klamán, který vymáhá od umělce více, než může dáti, který nutí jej skoro k tomu, aby hrál komedii, aby líčil a předstíral. Lidé milují dnes obrazy jen jako výrobky modistčiny: vypadají-li efektně, oslňují-li. Dnes má větší úspěch neparfumovaný mydlářský výrobek než prosté umělecké dílo, podané bez *mise-en-scène*, bez režiséřských triků.

A tito malíři jsou umělci poctiví až do asketičnosti: vystupují prostě a klidně tím, kým jsou. Jsou poctivost sama: dovolují ti, abys nahlížel jim přímo do díla; vidíš, jak vzniká, cítíš, jak organizuje se v nich jejich myšlenka tvárná, jak přechází v krev a tělo jejich metoda. Tito malíři pracují *od alfy*, tvoří *ab ovo*, vytvářejí přímo před tebou svůj tvárný jazyk. Valná řada vystavených obrazů jsou přímo pohledy do dílny, methodické školské úlohy, kde se řeší uložený problém vším úsilím. A tato poctivost jest mně nejprve sympatická u nich; tou mohou býti nejprve příkladem našemu výtvarnému umění. Jsou primitivové, jsou sprostáčkové; ale není umění opravdu velkého, které neprošlo dříve primitivismem. I v mistrech největších, v Ingresovi, ve Flaubertovi — v jejich dílech nejdokonalejších — jsou význačné stopy primitivismu, řemeslné oddanosti a vroucnosti, technické opravdovosti a předmětného zaujetí; i ve svých dílech nejvyšších opakují vývoj svého umění od embrya, tvoří znova před námi svou stylovou abecedu; a tento primitivism jest sama záruka umělecké autentičnosti, bez něho není umělecké velikosti.

Všem těmto umělcům jde o novou kompoziční soustavu. Pan Matějček vyložil dobře, že chtějí vytvářeti prostor baryou, pouhou ryzí barvou, a jak jest Cézanne původcem této malířské metody. Každý styl jest jednostrannost: neviděti, neuznávat, pomíjet nejprve určitých živlů v mnohostranné a mnohotvárné přírodě, taková jest první podmínka stylu. Cézanne z druhého svého období nevidí v přírodě nic než barvy; nevidí linie, nevidí stínů, nevidí světla. Jedním živlem, barvou, musí vytvořiti celý svůj organický svět; v ní musí nalézt a nalézá svůj kompoziční princip. Jak jej našel, jak vyvodil z něho důsledně a logicky ne-li celý vesmír výtvarný, alespoň jeho podstatné prvky, jest jeden z největších uměleckých činů devatenáctého věku. Nebylo to možné než tak, že jím *stavěl* stejně, jako architekt staví určitou stylovou jednotou.

Dnes ví nebo mělo by věděti i estetické dítě, že tvořiti umělecky jest nejprve neopisovati skutečnost, nýbrž nalézati k ní variantu, nový, samostatný, svéprávný a svézákonný organism. Skutečnost není možno přenést na plátno než mechanicky a pak ovšem jest to umělecky zcela bezcenné a bezvýznamné. Skutečnost musí býti od základů přetvořena, překomponována po zvláštních duchových dramatických zásadách, má-li býti nositelkou uměleckých hodnot. První rozum takového přetvoření jest

sjednocení pod jeden zorný úhel, pod jednotu stylovou, a tou jest zde barva. Každý styl jest sebezapření a sebeobmezení; v tom jest jeho kázeň, jeho heroism, jeho nesnáž, jeho velikost. Vidět svět jednotně, důsledně, logicky, a přitom bohatěji a zmocněněji, než jaký vpravdě jest, jest úkol, o němž nemá poněť běžný průměrný člověk: jej dovede naplniti jen umělec.

A v tom vidím druhou zásluhu mladých Francouzů pod Kinskou: připomínají tak důrazně a neústupně, skoro až karikaturně, že umění jest duchová soustava, duchový řád, že obraz nebo jiné umělecké dílo jest cosi, co žije ne životem odvozeným nebo odraženým se svého předmětu nebo modelu, nýbrž životem vlastním, svéprávným, svézákonným.

Obraz jest uvědomělá a promyšlená soustava skreslenin, libo-li tak nazvati odchylky od přírody. Soustava, opakují; jednotlivý detail nebo jednotlivé detaily skresliti dovede kdokoli, ale vytvořiti celý organism úchylek, důsledně spolu svázaných a sepjatých, vzájemně se podmiňujících, toť vlastní úkol tvůrčí duše.

K duchové soustavě, kterou zastupují mladí Francouzové pod Petřínem, jest možné zaujmouti různé stanovisko. Jest možno nejprve odmítnouti ji a limine, — ale k tomu má právo jen člověk, k němuž barvy nemluví, jemuž barva nic neříká. Nejsem vůbec založen výtvarně, nebo jsem založen výtvarně, avšak ne barevně, nýbrž liniově — to má právo říci každý, ale to ovšem není ještě umělecká kritika, to jest jen sebekritika a sebepoznání. Jest možné dále tázati se, je-li to, co nám podávají někteří Francouzové, již *celá* soustava duchová, a pochybovati o tom; žádati, aby soustavu svou prohloubili, obohatili, rozšířili, zjemnili, aby obejmula celý výtvarný svět a obejmula jej pathetičtěji, slavnostněji, zmocněněji. Vyznávám se bez mučení, že jsou případy pod Petřínem, kdy tyto otázky, pochyby i apely jsou oprávněné a kdy jsem je činil sám; ne vždy máš tam před sebou opravdovou duchovou soustavu, často stojíš jen před jejím zlomkem, před jejími prvními členy, nevyvinutými v důsledný projemnělý organism.

To všecko jest možné, esteticky přípustné nebo správné, ale co jest umělecká hanba a co by nemělo být pronášeno ústy lidskými, jsou takovéto řeči: Neodpovídá to skutečnosti! Jest to falešné! Není to přirozené! „Přirozený“ není a „skutečností“ neodpovídá ani Rembrandt, ani Michelangelo, ani Leonardo da Vinci.

Vlastní kritický problém jest však ještě jemnější a ještě více ukrytý.

Pouhá metoda duchovní nedovede sama stvořiti uměleckého díla. I při dobré metodě mohou vznikati a vznikají prostřední díla umělecká. I metody duchové může býti zneužíváno netvořivě, pouze vědecky, a tedy (být ve vyšším smyslu slova) mechanicky. Pravé umělecké dílo tvoří teprve nejvyšší stupeň organičnosti: vnitřní soulad mezi metodou a charakterem, duší tvůrcovou. Kde neodpovídá metoda posledním tajemstvím a zvláštnostem charakteru, kde není duše pro ni, řekl bych, *předurčena*, kde není této *poslední vnitřní nutnosti*, tam nemůže vzniknout tvůrčí čin v plném smyslu slova. Odhadnouti v určitém případě stupeň této vnitřní organické nutnosti jest vlastní úkol kritiky.

## 2

Ne všichni z družiny vystavující pod Petřínem domýšlejí do konce svou tvárnou myšlenku. Jsou z nich někteří, kdož zůstávají na půl cestě, jsou někteří, kteří podávají útvary kompromisní a zeslabené nebo rozštěpené. Jsou zde práce, jimiž jde trhlina, trhlina buď charakteru nebo talentu, díla bez poslední vnitřní nutnosti, díla více méně náhodná a necelá. Poslední stylové soustředění schází na př. Manguinovu ženskému aktu, položenému před pozadí stromů a keřů. Toto pozadí jest traktováno impresionisticky, skvrnou; popředí jest neseno touhou po barvové architektice, pozadí jest zneklidněno impresionistickou snahou, která touží vystihnouti ovzduší v jeho prchavé fluidnosti. Girieud pak již dokonce planí v dekorační povrchnost, která pracuje linií velmi nevybíravou a velmi trapně chudoduchou. Také práce Camoinovy postrádají poslední přesvědčivosti, bez níž není uměleckého díla. Jsou většinou formulově správné, ale tato správnost jest spíše záporná rozumová korektnost než veliký klad duše a srdce, jenž tvoří žhavé jádro každého opravdového uměleckého díla.

Formule neproměnila, neprozářila se tu v čin; neslila se s podvědomými silami temperamentu a charakteru v živý organism, který podmaňuje si tě jinou logikou než pouhou logikou mozkovou.

Heroickou a kouzelnou nauku Cézannovu na plastiku přenesl *Maillol*. Jeho tři práce jsou pratytypy síly a krásy, maxima výraznosti; tato díla

jsou naplněna soustředěním; na nejmenší plochu stěsnávají co nejvíce energie; spoutávají celé víry života, celé výbuchy sil ve tvar jasný, sytý, přehledný i hutný jako verš Horaciův, harmonický i opojený jako řecký chór.

Kdo znali starší práce *Maillolovy*, podivili se vývoji, který opsal mistr v těchto dílech. Co dříve zpívalo v jeho díle *con sordina*, přitlumené do měkkého ticha, vázáno do přísné a cudné homofonnosti, zní nyní plnou fugou, až barokně pohnutou. A přece tento tryskající var jest ovládnut ve tvar tak typický a celý, a přece všechna dramatická jest svedena s povrchu v hutnost jádra, které si hledá rovného v moderní plastice!

Výstavy většního souboru děl *Maillolových* bylo by nám třeba jako soli. Kolik poučení musila by přinést taková výstava o *metodě* umělecké i dedukční síle, která jest v ní skryta!

Z *Bonnarda* nepodává naše výstava, žel, mnohem víc než zlomek, a zlomek nikterak nejlepší. Tímto zlomkem vypadá *Bonnard* z rámce výstavy a jejího rázu. Jest tu dosti slabá ukázka starší fáze vývoje autorova, jeho *intimismu*, kdy toužil vzbuzovati náladu rodinných interiérů, prosyvených meditativním životem snu, lásky, stesku, touhy, kdy chtěl vyvoláti duševní a citové ovzduší, tajemný život němých a mrtvých věcí, svázaný magnetickým poutem se životem lidským. Ještě bédněji jest representován na výstavě *Matisse*, jeden z nejsilnějších zjevů moderních snah francouzských.

Umělecké vrcholy výstavy jsou v *Othonu Frieszovi*, *van Dongenovi* a *Derainovi*. *Othon Friesz* jest silná, žhavá duše. Má tu čtyři krajiny plné dramatického pathosu, které zpívají píseň o mythických prasilách země. Skály, stromy, obloha, moře, domy mají tu jiný význam než jevový; jsou residua výbušných rytmů, které prochvívají celý obraz a zorávají jej jako blesky oblohu. Jest to hymnus na žhavé síly, které vytvořily zemi, píseň kyklopických kladiv, které ji sroubily a stesaly. *Van Dongen* běže své sujety z těchž velkoměstských sfér, z nichž čerpal veliký kreslíř *Toulouse-Lautrec*. Ale metodou svého zoru a své tvárné architektiky jest mu protilehlý. Řada aktů ukazuje, oč usiluje: o architekturu lidského těla, vytyčenou a sroubenou velikou jednotou barevnou. Umírající otrokyně jest v tom směru nejdokonalejší; přechody barvy růžové vytvářejí tu plastickou tělesnost stejně výlučnou a stejně bezespornou, jak by ji

dovedla podat v jiném materiálu jen socha. V *Derainovi* jest cosi až nábožensky přísného a velkého. Jeho Koupající se ženy pohoršovaly nejvíce; a přirozeně, neboť jejich monumentální velikost má cosi až ledovcově mrazivého. Jsme zde v prahorní oblasti umění, kde není ani stínu líbivé koketnosti a kompromisního pohodlí. Derain hledá formové pratytypy vesmírné architektury. Odhmotňuje těla v základní geometrické útvary, stupňuje jejich barevnou energii a váže ji v nové rytmické řady, vytváří největší formové napětí, které vyplňuje co nejhustší sítí celou plochu až po samy okraje plátna. Sledovati jej znamená zlézati velehory příkrou, kamenitou, vzdušnou stezkou zavěšenou nad propastmi. Že něco takového není právě pohodlná nedělní promenáda pro duševního měšťáka, jest možno klidně uznati a — nezměnití přitom nic ze svého soudu, že zde stojíme před opravdovým umělcem vzácné celosti charakterové. —

Expresionism není jen nová technika, expresionism jest celý nový světový názor, opačný světovému názoru impresionistickému. Impresionism utápěl se v prechající chvíli; co chtěl vystihnouti, byly atomy jevů, věčný tok věčné změny; všecko se kolísá, všecko se řítí na diváka v díle impresionistickém. Život, cítíš, nemá tu středu, ohniska, osy; jest rozložen v prach a dým, za nímž slehá se mlčení, dříve než jsi domluvil a dosnil.

Impresionism jest umělecký ekvivalent vědeckého atomismu a mohl vzniknout jen v době vědeckých specialisací, které rozrušily základní jednoty životní.

Expresionism touží ukázati za jevy jejich podstatu, za tím, co mizí, to, co zůstává a trvá: opravdovou bytnost světa a života. Život není mrak dýmu, život není jen duhová pára, která přehá. Pevně stojí svět a nebortí se ani pod tvou nohou ani pod tvou nadějí a věrou. Jsou v něm uloženy neměnné odvěké pratytypy a úkolem umělcovým jest sváděti v ně proměnlivost a prehavost jevovou. Jest v něm uložena stupnice hodnot a úkolem umělcovým jest vystihnouti ji podobenstvím svého díla.

Expresionism jest umělecky i kulturně kladnější než impresionism.

Patrouilly jsou feuilletonní črty velmi nestejně hodnoty: jsou mezi nimi pouhé grotesky málo vkusné, jako „Na výšinách“, jsou mezi nimi politické a sociální epištoly pamfletově přihrocené, na nichž jest beletristický jen rámec, jako „Afrika nejtemnější“, jest mezi nimi posléze několik scén komponovaných životem, výbušných, hrozivě pravdivých, o zvláštním pathosu opravdu nevšedním, viděných s podivnou vroucí naléhavostí a zachycených drásavým rydlem, vedeným horečnou, ale pevnou rukou. Šrámek svým způsobem zpívá píseň lidského hoře a utrpení, píše svým způsobem variantu Uražených a ponížených. Má smysl pro lidství deťané a pokořované, pro prostá srdce, která nesou své poslání lásky a oběti jako kletbu malomoci, pro tragiku duší čestných a zmatených na temných křižovatkách života. Kdo dovedl napsat tu mrazivě cudnou „Předehru“, plnou něhy zakřiknuté a stručné, a proto tak výmluvné, kdo dovedl udeřiti na tón té podivné baladické krásy — krásy starých vojenských písniček —, která zní z „Koni“, kdo dovedl v „Tragikomedii“ postavit na nohy tu figuru starého knížete o siluete tak velké a jednotné, tu figuru knížete, který hledá člověka a nalézá všude jen otroka, jest básník a jest si dlužen úctu. A jest si dlužen i uměleckou práci. Výraz p. Šrámkův, vždycky zajímavý, vždycky hledaný mimo ujetou silnici, proslapávající si vždycky svou stezku, rozptyluje posud někdy více pozornost než ji soustřeďuje; až bude ekonomičtější, bude i účinnější a bližší monumentalitě. Cenná jest na něm již dnes zvláštní teplá atmosféra lidské sympatie: slehá z něho již teplo vzácnější než pouhé teplo nervové.