

**FXS**

*Starý a nový Mánes*



# STARÝ A NOVÝ MÁNES

FRANTIŠEK XAVER ŠALDA

[eknizky.sk](http://eknizky.sk)



Starý a nový Mánes by František Xaver Šalda is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License, except where otherwise noted.

# Obsah

Dojmy a reflexe	1
Glosy k článku	27



# Dojmy a reflexe

Letošní čtvrtá výstava Mánesa znamená asi datum v dějinách moderní malby české. Příkře proti sobě stojí v ní dva tábory, které se vylučují a jež nespojuje opravdu nic víc než společná střecha, pod níž jsou umístěna jejich díla. Ve velkém sále majorita, která maluje, jako se dosud malovalo, ale přes to nějak zeslabeně, suše a manýrovaně, bez radostné vervy a plné subjektivní bezpečnosti; majorita, která staví všechno na individualitě, citu, dojmu, intuici – řekněme jim naturalisté nebo impresionisté v širším filosofickém smyslu. Typem jejich, který tu žel schází, byl zvěčnělý Slavíček. Typem, tím rozumím exemplář nadobyčejně krásně vyvinutý, plný osobních ctností a předností. Tak mnohý z pánů ve velkém sále, pozoruješ, rád by si hrál na Slavíčka, ale schází mu k tomu, co dělalo Slavíčka Slavíčkem: jeho vnitřní svoboda, volná silná duše, nitro nerozpoltěné a sebou jisté, robustní spolehlivý temperament a síla stále se

obrozující. Subjektivní individualita, o niž by se rádi opírali, jim schází a jiných bezpečnějších opor, metody a zákonnosti v tvorbě, nemají a nemohou míti po názoru, který si utvořili o umění.

Naproti nim v malém kabinetě seskupili se výbojci, revolucionáři, asi pět mladých malířů asi s dvacítkou obrazů. Ale revolucio náři, jací tu ještě nebyli. Posud byli revolucionáři lidé, kteří lámali zákony, tradice a konvence a odvolávali se od nich k subjektu, k jedinečnému cítění. Tito revolucionáři jsou však revolucionáři velmi paradoxní: zavrhují všechen subjektivism, všechen cit, všechnu grácii a všecko kouzlo chvíle; touží po umění přísné objektivné zákonnosti, po bezpečných rozumových metodách komposičních; struktura a architektonika díla jest jim v umění vším. Revolucionáři vždycky posud stavěli v popředí svou osobnost, jí se dovolávali, jí se zaklínali; ti zde však tvoří skoro anonymně, podřizují své já neosobní metodě a formuli, jako je musí podřizovat pod ně badající vědec.

Nepojímal jsem nikdy kritiku ani jako funkci



advokátskou nebo návladnickou, ani jako povolání prorocké a řádky, které napíše, nebudou ani obhajobou, ani obžalobou, ale také ne apokalypsí; budou tím, čím musí být každá čestná a opravdová kritika: osobní dojem a soud metodicky podepřený, vytríbený a usoustavněný. Podkladem jest mně osobní dojem a soud, to přirozené hnutí vyhraněné duše přitahované v lásce nebo odpuzované v nenávisti či odporu – bez této jasné a čisté milostné schopnosti není mně kritiky. A o této funkci nechtěl jsem býti nikdy v pochybě ani sám, ani nechati v pochybě o ní jiné: zde chtěl jsem míti vždycky úplně jasno, býti vždycky do krajnosti upřímný.

A tak před teoretickým výkladem táži se sám sebe: Líbí se ti obrazy v kabinetě?

A odpovídám sobě i jiným jasně a hlasitě:

Nikoliv, většinou se mně nelíbí. Nechtěl bych asi žítí mezi nimi a s nimi. Ale znepokojují, ty v sále mne nudí jako počestný a rozšafný román, který znám z paměti a který mám číst poznovu. Jest pravda: díla v kabinetě zdají se mně často chudá; ale

ta v sále jsou cosi horšího: pustá, falešná, divadelní a virtuosní – většinou rutina a macha. Ta v sále příliš často zapomněla, že fotografie dnes nesmírně pokročila a že jsou listy moderních fotografů, které mají bezmála tolik vkusu, vtipu a individuality ve svém uspořádání a pojetí jako ona.

Po tom mohu pokračovati a říci všecko ostatní, co říci chci.

Abys pochopil snahy nejmladších seskupených na výstavě „Mánesově“, musíš si zpřítomnit a pochopit dnešní vývojové stadium v malbě moderní: Posledních pět století vyvíjela se malba směrem k naturalismu nebo prostě: k přírodě, k empirii přírodní. Každé umělecké dílo výtvarné jest jakýsi kompromis mezi duchem a přírodou, mezi komposicí a empirií. Každé výtvarné dílo chce opsati a podati nějakým způsobem skutečnost, přírodu, realitu jevovou. Ale umělecké dílo musí být cosi víc než pouhý opis skutečnosti: umělecké dílo musí vyjádřiti cosi vyššího nebo hlubšího než skutečnost: její zákon, její stavbu, tedy něco, co jest ukryto pod jejím povrchem a jest věcí výkladu,

utušení, poznání duchového. Na jedné straně tedy jevová realita, na druhé intelekt a jeho metoda: vůle, duch. Mezi těmito dvěma póly pohybuje se od věků rozvoj umělecký. V starém řeckém umění a ovšem ještě více v starém umění orientálním převažuje duch nad přírodou, styl nad empirií. Starému umělci skutečnost dodávají jen materiál, jen abecedu, znakové písmo, z něhož on skládá po vyšším záměru stylovém nové organismy, které nemají vzorů a předloh v přírodě: starý umělec doslova píše a básní svým výtvarným dílem své vidění světa a života. Každý z mých čtenářů zná miloskou Venuši alespoň z kopie: Nuže, tato Venuše miloská, ačkoliv není raným dílem řeckým, nýbrž dílem dosti pozdním, není žádnou nápodobou živé ženy. Jest to věž složená a vztyčená z jednotlivých údů lidského těla, nový lidský samostatný organism. Stačí pohlédnouti na její podobiznu, abys pochopil na př. nepoměrnou malost hlavy k tělu tak obrovskému. Odkud tak malá hlava? Odtud prostě, že umělec nechtěl na ni položit důraz. Hlava nemá tu jiného smyslu než

jakéhosi cimbuří korunujícího lidskou věž. Umělec chtěl říci: pro ženu po mém pojetí, pro Venuši, pro bohyni síly rodivé má význam cosi jiného: nohy, kyčle, boky, trup. Odtud zpřízvučnění těchto částí na úkor částí jiných. Ale nejen to: absolutní styl žádal zcela zvláštního skladu, položení, naklonění celého těla, které jest velmi nepřírozené, umělé.

Dnes není u průměrné kritiky nebo obecnstva větší hany, než řekne-li se o díle uměleckém, že není přirozené, spontánní, že je umělé, dělané nebo vyrozumované. To dokazuje jen jedno: jak jsme se vzdálili od stanoviska starých. Stará estetika i antická i renesanční, soudila zcela jinak. Její stanovisko bylo racionalistické. Jí každé opravdové dílo bylo plodem záměru rozumového, projevem určité rozumové vůle. Dnes víme zcela kladně, že spontánnosti a individuálnosti přenechávala se v tvorbě starých úloha nekonečně menší než dnes. Umělci pracovali ve združeních a cílem jejich bylo ne odlišovati se od sebe, nýbrž připodobňovat se sobě. Dnes nejvyšší ctižádostí žakovou jest odlišiti se od mistra, dělati to jinak než to dělá on, dokázati

něco po svém. Toho nebylo ve starém umění: tam přízvuk ležel na objektivném zákoně, na objektivné metodě. Rozumí se, že i tam odlišil se nadaný žák od mistra, ale byl to prostý důsledek přirozeného rozdílu povahového, nebylo to chtěno, nebylo o to usilováno, nesoustředěvala se k tomu všechna snaha žákova jako dnes.

V starém umění nebylo hlavní věcí pozorování přírody a vystihování jí. Tato napodobivá složka díla uměleckého byla cosi zcela podřízeného. Důraz ležel na vůli a sice na souborné vůli doby a národního celku: ta dávala zorný úhel, jímž byla skutečnost nazírána. Co z ní se snášelo s tímto zorným úhlem, co se v něj vešlo, to bylo zachováno, ostatní bylo mýceno. Základ stylu jest vždycky nejprve v čemsi záporném: nevidět určitých stránek skutečnosti, nechtíti jich viděti; pak teprve jest možný kladný úkol stylu: vtěsnati, znásilniti všechno viděné v určitou jednotu. Starší věda o umění se domnívala, že starší národové neměli dosti vyvinuté techniky, aby mohli vystihnouti empirickou skutečnost. Pokládám za

jednu z nejcennějších vymožeností moderní vědy o umění, že prohlédla tento blud. Nikoliv, staří Egypťané na př. dovedli podati jevovou skutečnost, ale nechtěli jí podati. Dovedli v některých žánrově realistických dílech vniknouti úžasně hluboko do přírody, vystihnouti neobyčejně věrně a živě její ráz a charakter – ale to jen výjimečně. To zůstávalo epizodou u nich, poněvadž takového umění necenili; neodpovídalo jim, netoužili po něm, nechtěli ho. Uměním jejich touhy a lásky bylo umění konvenční, protipřírodní, hieratické a ryze stylové. Mutatis mutandis platí to i o jiných národech na př. o Řecích.

Řekl jsem, že vývoj moderní malby od pěti, šesti století tíhl k naturalismu. Rozvoj ten dovršuje se impresionismem. Vystihnouti přírodu, jevovou skutečnost do posledních nejjemnějších záchvěvů, vystihnouti její empirickou pravdu stává se výlučnou ctížádostí malířovou. A důsledkem jest atomism a anarchie, zeslabení smyslu pro formu a ztráta smyslu pro komposici. Umělec soustřeďuje se na to, aby zachytil prach nejjemnějších dojmů a jak

tomu bývá: loví-li někdo mřínky, pouští kapry. V důsledném impresionismu jest forma znemožněna. V tomto povšechném proudu jsou ovšem reakční výjimky. Takovou výjimkou byl vlastně každý veliký tvůrce malířský, Rembrandt jako Tizian a jako Tintoretto, neboť nemůže být velkého umění bez mohutné soustředěné vůle a každá silná vůle jest velkoryse jednostranná a tím stylová. Sám Manet tam, kde chtěl tvořiti díla monumentální, vyhnul se důslednému impresionismu a stavěl své obrazy komposičně, jako je stavěli staří mistři.

Co vidíme v kabinetě pod Kinskou, není nic náhodného, ani svévolného. Tito mladí jsou jen poslední levou stráží ohromného bitevního křídla, které se rozvíjí od desetiletí proti naturalismu: jsou dnes nejkrásnější reakcí proti naturalistickému názoru uměleckému.

Říkají-li si primitivové, chtějí tím pověděti jen, že touží v dnešním formovém chaosu zachytiti se několika základních pevných prátvarů uměleckých a od nich stupovat dále: položiti příštímu vývoji první hrubé, drsné a nepřitesané, ale také pevné

základní kameny. Říkají-li si expresionisté, znamená to: chceme zvýšiti výraznost umění, zpřízvučniti architektonickou strukturovou část umění, zdůrazniti přísnou a tvrdou uměleckou vůli a umělecký intelekt proti rozplývavému citu, grácii, náladovému rozkošnictví a náladovým libovolnostem. Říkají-li si stylisté, nepraví se tím nic jiného, než že svůj osobní temperament chtějí sevřítí a dáti do služeb objektivné zákonnosti, vyšší nadosobní metody.

Jest možno nesouhlasiti s cílem, který si kladou naši nejmladší. Jest možno příti se o to, dosáhli-li toho, co chtěli; jest možno konečně i diskutovati, stojí-li cíl ten to, aby ho bylo dosaženo. Ale jedno není možno slušnému a spravedlivému pozorovateli: podezřívati opravdovost jejich snah, čestnost jejich záměrů. Mezi těmito mladšími jsou lidé vysoce nadaní, kteří již na akademii byli hotovými malířskými virtuosy a mohli vyrábět en gros malířská plátna dobře placená a odměňovaná později i oficiálními poctami. Znateli stačí pohleděti na př. na krajní dlouhou figuru Fillově



obrazu „Spáči ve vagoně“, aby pochopil nesporně, že stojí před malířem vzácné hotovosti a bezpečnosti. Z marotty nebo z pósy, z prázdného koketování nesnáší nikdo po léta ústrky a posměšky, hrubosti a bídu, jako je snášeli někteří z těchto lidí.

Opakuji: vystoupení těchto nejmladších není schválnost a pustá zvůle; je v něm cosi zákonného, kus vnitřní nutnosti; i opravdový intelekt i skutečné umělecké přesvědčení. Jest možno nesouhlasit s cizím přesvědčením, jest možno bojovat s ním a porážet je, ale jest také nutností, alespoň čestnému člověku, pokloniti se mu dříve.

Vždycky bylo úkolem velikého malířského umění zaplniti plochu obrazovou formou jasně sepiatou a učleněnou. Směstnati v plochu obrazovou mnohem víc formy, že kolik jí má v empirii skutečný námět, jež si vybral malíř, a ovšem formy přebrané a utříděné, tedy vytvořiti z nápovědí, které podává příroda, souvislé a jednotné řetězce formové, hle, toť vlastní cíl vši malířské tvorby. Zadívaš-li se pozorně – ovšem jest to uměním takové zadívání

a jest k němu třeba nemálo cviku – zadíváš-li se pozorně na malířské dílo některého velikého starého mistra, postřehneš , že jsi zíral vpravdě víc za čtvrt hodiny, než kolik zíráš v běžném životě celý týden. A pochopíš záhy, že se toto zírání umělecké neděje pouhým zrakem, nýbrž že jest třeba k němu abstraktní činnosti rozumové, že jest třeba vykonávat při něm určitou práci intelektuální a duševní: sčítat a umocňovat vjemy zrakové, převádět je i dojmy i představy, vytvářet z nich názory, city, soudy... všecko, čeho buď vůbec provádíš nebo provádíš s mnohem menší intenzivností na své obvyklé procházce ranní nebo odpolední. Od prostého empirického vidění liší se tedy toto umělecké zírání jako děj mnohem duchovější a složitější: opakuješ tu, jen zeslabeněji, totéž, co konal mistr, když obraz tvořil. On mnohem více ještě než ty zíral zrakem duchovým, jeho tvorba mnohem zmocněněji ještě než tvá reprodukce byla, úkon syntesy duchové, úkon abstrakce. Tvar, který jest rozředen v přírodě a jen nejasně v ní napovězen, umělec-tvůrce musel

zhustit a vtěsnat v jasný hudební a logický řetězec formový, prostý mezer a vyvinutý s nejvyšší důsledností. Teprve když se naučíš číst – neboť toto zírání duchové jest opravdové čtení – v takovém Tintoretovi nebo Rembrandtovi, porozumíš, jak naše běžné vidění jest cosi nevýslovně ubohého, mrzáckého, a povrchního. Ale pak teprve také, z těchto starých mistrů, pochopíš vysoce nesnadný úkol vši malířské tvorby: zalidnit obrazovou plochu světem tvarů, světem uspořádaným a dobře učleněným, celou organickou stavbou forem nadřazených i podřazených, sjednocených v několik harmonických ohnisek. V tom shodují se všichni velcí mistři, ať Rafael nebo Michelangelo, a Greco nebo Tizian, ať Ingres nebo Delacroix, a Manet nebo Corot. V tom jest smysl požadavku, který se čte dnes často v moderních úvahách estetických: malířská tvorba má odhmotňonati. Ano, tvorba obrazová jako všecka tvorba jest činnost intelektualistická, duchová.

Sčítej sebe pečlivěji vjemy přírodní, součet ten není ještě uměleckým dílem; k tvorbě jest třeba něčeho

většího a mocnějšího než pouhého bystrého pozorování.

Toto odhmotňování skutečnosti a přírody nebylo přenecháváno v silných dobách kulturních vůli jednotlivcově, která není vpravdě s úkol takový, nikoliv, sama hromadná vůle dobová a národní odhmotňovala ve výtvarných dílech skutečnost určitou a výraznou metodou – a metoda ta jest právě styl. V gotice na př. touž krajní a rozhodnou zásadou byly formovány všechny výtvarné projevy: od katedrály až po lavice v ní, od domu až po kroj, od fresky po malbu v kancionále. Každý individuální vznět tvůrčí, měl-li býti slyšán, musil býti převeden nejprve v tento všeobecný výraz. To zdá se nám dnes nesnesitelným násilím, tísní. Ale bylo-li to tísní, nezapomínej, že bylo to i oporou: kde dnes v umění hledá zneklidnělý, rozkolísaný jednatel na vlastní vrub a hyne dříve vysílením, než dobral se něčeho kladného, abstrakce formové, tam podchycovala a nesla tě druhdy všeobecná vůle dobová; vřadil-li jsi se v ni, podřídil-li jsi se jí, nemohl jsi zblouditi a ztroskotati – a všechny tvé síly

tvůrčí se vyžily v této všeobecné formulí kladně a bez zbytečných ztrát.

Cosí podobného tane na mysli našim mladým v „Mánesu“; nechtějí nic míň a nic víc než tvořiti takový abstraktní výraz dobový ve svých obrazech, dáti malbě své doby komposiční metodu. Cítí v moderní době zvláštní duchový kvas; z různých projevů jejich, od strojů a mostů až po spekulace biologické a metafysické, hovoří k nim různým jazykem jakási základní vůle světová a dobová, nová zora, nový úsvit, nový duchový řád a nová kázeň a řehole: stvořiti jí v malbě přísný adekvátní výraz, taková jest jejich ctižádost. Tak si nyní vysvětlíš všecky ty tvrdé hrany a hroty, všecky ty ostré úhly, z nichž jsou složeny jejich obrazy: vidí v nich rovnomocninu touhy po novém stylu a snad samy počátky nového stylu, neboť každý styl ve svém počátku jest nahá přísnost sama, cosí tvrdého a nesmiřitelného, ostrého a výbojného jako meč, pouhopouhá myšlenka strukturná.

K těmto snům a touhám několik kritických glos. Úkol, který si kladou naši nejmladší, jest

nadlidský, ejen nad síly jednotlivcovy, ale i nad síly celých skupin. Nezáleží od přání a touhy jednotlivců, aby vznikl styl, aby doba vytvořila si svůj všeobecný jazyk a výraz, a ještě méně se dá takový styl vyvolati rozumovou prací, činností abstraktně dedukující. Nechci lacinou skepsí podvracetí tyto touhy: vím příliš dobře, že jest třeba v umění nesmírně, nesmírně mnoho chtít, aby povstalo něco i dost malého. Víím, že umělci neprospívá nic víc, než veliká sílná víra, nezeslabovaná pochybovačstvím, že umělecký čin a umělecké dílo mohou se zrodit jen z entusiasmu, kterému není nic nemožného. Ale samozřejmou povinností kritiky jest také, aby rozlišila mezi skutečností a snem a změřila distanci, která leží mezi cílem a bodem, jehož bylo posud dosaženo, aby odhadla a změřila dráhu, kterou jest nutno dříve rozběhnouti. A tu není pochyby, že mezi tím, co podává nám posud umění mladých v kabinetě pod Kinskou, a mezi cílem, po němž touží, jest vzdálenost skoro nepřehledná. Až posud není možno mluvit o novém stylu; a jest možno

upozorniti jen, že se zde ozývá gotický princip, přenesený na jiné poměry a jiné látky.

A jest to také přirozené. Netvrdím, že vědomá činnost rozumová jest bez významu při vzniku stylu; nikoliv, každý, kdo dovede správně vidět, může ji tu sledovat při díle. Ale stejně nesprávné jest domnívati se, že ona sama vytváří styl. Nikoliv: jí náleží jen úkon formulovací; jest možná jen za podmínek, že souběžně s ní koná podvědomé dílo všeobecného entusiasm, které zdvíhá ve vysokou vlnu úroveň jindy pokleslou. Gotika jest dílem takového kvasu a varu duchového, že není mu příkladu v moderní civilisaci; to, čemu se říká „moderní člověk“, sáhá až do XII. věku svými kořeny. Počátky národního uvědomění a cítění, počátky moderního laictví, ohromné rozšíření obzoru poznáním Východu za válek křížových, probuzení moderní měšťanské společnosti a kultury, vznik moderní racionální theologie a tím nepřimo vědy... to všecko jsou živly, které procitají současně s gotikou a ustavují ten nesmírný vzedmutý entusiasm, ten var mladých

neuvědomělých zpupných sil, jichž exponentem stává se gotika. Ano, moderní člověk narodil se již tehdy a kdykoli se obrozuje, vždycky se rozpomíná na svůj původ a přibližuje se mu: gotická logika, tvrdost a jasnost vyskytuje se tu vždycky v nějaké nové obměně.

Každý čin, i umělecký čin, jest iracionálnější, než chtějí a mohou připustiti naši nejmladší. Pouhá spekulace nestačí k tvorbě umělecké. Abychom se dorozuměli: bez metody nemůže vzniknout žádné hodnotné dílo umělecké – pravda, přiznávám plně. Ale doplňuji a podtrhuji: ze samotné metody také ne. Umělecká formule není ještě umělecké dílo. Formová analyza vyloží mně v díle starých mistrů mnoho, ale ne všecko. Mohu nalézt řadu prvků formových, z nichž jest složen obraz, mohu si uvědomit i skladbu jejich – ale jen po jistou mez. Pak přicházím na vrstvy, které unikají každému rozboru rozumovému, cosi, co mohu tušit a cítit, ale nemohu zavřít ve formulku. Toto X mohu opsat, mohu parafrasovat, ale proto jest to stále totéž X. Říkej si mu: charakter, osobnost, život,



podvědomí, inspirace, kouzlo chvíle, jakkoli – jest to iracionální složka, bez níž nebyl by čin činem, dílo dílem. A všechna analýsa kritická i historická má svou cenu ne v tom, že ti toto tajemství vysvětluje a ruší, nýbrž naopak v tom, že ti je dává jak náleží naléhavě procítit, že tě uvádí a staví před ně v pravou posici.

Naši mladí malují posud většinou formule, podávají ve svých dílech školské příklady, řeší školské úlohy. Jest to umění posud spíš chudé než přísné. Vylučují úplně spolupracovníctví intuice a chvíle, všechno požehnání milostné pohody a přece umělecké dílo není bez něho uměleckým dílem. Jsou to fanatictí asketové, kteří lpí na své formuli: střežou žárlivě její odloučenost od života. A přece teprve tam, kde se rozšíří formule v život a obejmě jej, začíná umění. Nesmí se zapomínat, že proces tvůrčí jest cosi hlubšího a temnějšího, než proces dialektický; proces tvůrčí má ovšem svou logiku, svou metodu, ale ta jest více křivolaká, vinutější, mihotavější než přímočará a povrchová logika rozumová. Nemůže být díla uměleckého tam, kde není pevné

kompoziční kostry, struktury, – ano, souhlasím úplně. Ale není díla uměleckého také tam, dodávám, kde tato kostra není pokryta kvetoucím životem, kvetoucím svalstvem, pelem i září pleti; kde racionální a volní záměr není doprovázen hlubším podvědomým procesem životným, který dovede organisovat i kouzlo prchavé chvíle a vytěžit i milostný rozmar náhody a zavřít v umělecké dílo něco z jejich kypivého blaženství, z jejich opojné a mihotavé pěny a vůně. Umělecké dílo má vždycky vzhled náhodnosti a nevinnosti prostě proto, že není výsledkem jen rozumového záměru, nýbrž hlubší a bytostnější logiky celého lidského organismu a v širším smyslu i organismu národního a dobového.

Naši mladí podávají nám posud stylové formulky, malovaná dogmata tam, kde máme právo čekat malované básně. Je to osudný důsledek jejich snahy po stylu v době, která té touhy posud nemá a není tedy velikou a laskavou jejich spolupracovnicí; jsou nuceni zpracovávat všecko hlavou, i to, co nikdy nemůže být hlavou řešeno. Musí zkracovat obširné

a temné procesy podvědomé a kolektivní a nahrazovat je krátkodechou prací rozumovou, která nedovede podat nic, než tvrdou formuli; a osudně vedeni jsou dále k tomu, pokládati formuli již za styl, mimo nějž není spásy.

Na našich nejmladších naplňuje se tragický paradox dob slabých a chaotických: bezzákonná anarchie a bída dneška dostoupila takového stupně, že ji mnozí bezděky i ten, kdo jí chce čelit. Chtěj nechtěj, vždycky jsi dítětem své doby, chtěj nechtěj vždycky tě strhne ve své područí a užije tě ke svým cílům, jichž nedohlédáš, neboť jednotlivec nemá zraku, který by nesl tak daleko. A tak i na našich nejmladších, kteří chtějí reagovat proti době, naplňuje se charakter této doby a sami stávají se bezděky jejím symptomem – množí zatím anarchii, již chtěli potírat. Kletba, která potkala před nimi již nejednoho druha většího, než jsou oni; mohlo by jim to lichotit, ale přál bych si, aby jim to nelichotilo; neboť v tu chvíli, kdy by jim to zalichotilo, stali by se z vojáků komedianty a veta bylo by po nich. A není většího nebezpečí pro

ně: každá formule sama k tomu zle svádí a ostatek dokonala by již lidská malichernost, která se rozrostla dnes kolem nás jako nikdy a dusí každou setbu, sotva vzešla.

Cesta, kterou se dali naši nejmladší, není ani příjemná, ani snadná: kdo vstoupil na ni z pouhé koketnosti nebo z herectví, zláme vaz, dříve než se naděje. Cesta ta vede k nekonečným bojům vnitřním a vnějším a jen jedno může ji ospravedlnit: vnitřní nutnost. Kdo z nich opravdu nemůže jít jinudy, ten jde dobře, jde-li tudy, kudy jde nyní: a mohl-li nebo nemohl-li jít jinudy, ukáže se brzy, dříve než se nadějeme my i on. Povšechnou bídu doby zatím naši nejmladší zmnožují, ale za to – zniž to sebe paradoxněji – jsem jim vděčný. Neboť bída naší doby – prolhanost, ničemnost, pustota a neparfumovaný puch t. zv. moderní malby – jest taková, že nemůže být překonána než tímto nejtrpčím lékem.

Vývojová logika jest něco, co míváme často na jazyku, slovo, které břeme často nadarmo, ale v pravdě věříme v ni velmi málo. A přece: jest to

živý a opravdový program a spravuje umění s větší moudrostí a důsledností, než jsme ochotni uznati, a než se nám vůbec zdá. Všecky směry i tendence, snahy i touhy, stylismy i naturalismy jsou mu jen tak právě dobré dost, aby jich zužil a pak je odhodil; vykonaly-li svou povinnost, jsou pak jen pro smích dětí a snobů a jsou vyvrženy na historické smetišť. I umění jako všechny životodárné mocnosti má svou ekonomiku, svůj hospodářský organism, který se stará o jeho chod a nedá mu trvale zabřísti v nečinnost a stagnaci. V umění jest tomu prostě jako v každém hospodářství: dnes musí být dvůr zameten, zítra zaseto to a to zrno, pozítří louka posečena. A k tomu jest třeba dělníků různých schopností, různých sil, různých nástrojů, různých dovedností. A proto se vyskytují včas směry a tendence, snahy i cíle, metody i inspirace: dnes horlivě hlásaný návrat k přírodě a zítra byzantinský fanatism stylový, dnes l'art pour l'art a zítra moralism. Jednotlivci věří pevně, že uskutečňují cosi věčného, nesporného, absolutního – a klam ten jest nutný, poněvadž jinak nemělo by počínání

jich žádoucí opravdovosti a práce jejich náležité horlivosti. Ale v pravdě pracují všickni pro cíle velmi relativní: rovnováha sil v hospodářství žádá si jejich díla; té síly a právě nyní jest třeba, nemá-li stroj stanout a ustrnout. A tak potřebuje postupně logika vývojová jako dobrý hospodář pečlivý o chod svého statku všech směrů i metod: každé ve svůj čas a na pravém místě.

Nevěřím tedy, že naši nejmladší tvoří styl jako výraz dobový; ale jest to asi iluze nutná jim, aby vyvinuli všechny síly, které mají v sobě. Nevěřím vůbec, že naši nejmladší budou působiti přímo tím, k čemu směřují a jak k tomu směřují, ale budou si užiteční nepřímou a oklikou a jinak, než si to představují. Touží na příklad po tom vybudovati objektivní styl, rád skoro anonymní a přece jest velmi pravděpodobné, že budou jen kvasem a potravou pro vzrůst některé silné individuality. Neboť silná individualita jest také jeden z cílů a nejméně sporných cílů, jež touží uskutečniti a musí dále uskutečňovati ekonomika umělecká, ač nemá-li umění zahynout. Při všem determinismu a

relativismu, který vyznávám, jest mně přece v tomto světě podmíněností mocná individualita cosi nejméně podmíněného a tím nejkladnějšího a nejhodnotnějšího; v tomto světě zdání a klamů cosi nejméně klamného. Přihlédneš-li hodně zblízka pozorně v drama vývoje uměleckého, vidíš, že rozplývají se v dým a páru všechny směry tendence a co zůstává, jest silná individualita, veliký a poctivý člověk-tvůrce se svým velikým odevzdáním se nadosobní při. V tom jest poslední, mravní triumf lidské osobnosti a dějiny umění mají jen tu cenu, že jej přes všechno a všemu navzdory ukazují.

Nebyl by to nejhorší osud, kdyby snahy a spekulace našich nejmladších byly na konec jen mrvou pro půdu, z níž by vyrostla silná osobnost umělecká. Tato osobnost používala by s užitkem jejich formule, pokud by byla mladá a slabá, stejně jako dítě používá různých opor, pokud je nenaučí chodit. Až by sesílila, odvrhla by je, neboť, nezapomínejme, lidé nejsou pro formule, nýbrž formule pro lidi.





## Glosy k článku

Článek, který jsem uveřejnil s tímto názvem v minulém a předminulém čísle tohoto listu, nebylo rozuměno nebo nechtělo se mu rozuměti, i vracím se k tomuto námětu znova, abych konkrétním rozbořem a konkrétními kritickými poznámkami ozřejmil a doplnil svou studii.

Mluvil jsem o úpadku, o rutině a maše, která vládne ve větším sále. A na tomto odsudku trvám a chci jej zde demonstrovat podrobněji. Zastavme se proto na chvíli před nejbrilantnějším plátnem výstavy, před Švabinského „Létem“. Olej malovaný jistě s vervou a silou nevšední, s útočností, která uvykla bezpečně zmáhati překážky, olej muže, který není ani virtuos ani řemeslník, nýbrž opravdová osobnost umělecká a přece – bolí to říci, ale není zbytí: není to dobrý obraz. Tento soud nemá nic společného se školami a směry; ani s impresionismem ani s expresionismem. Osmistyletý rozvoj malby naučil alespoň toho, kdo

jej pozorně studoval a má oči k vidění, rozpoznati, co je dobrý a co není dobrý obraz. Dobrý obraz jest nejprve jednota kompoziční i technická. „Léto“ p. Švabinského má brilantně malované partie, ale tyto partie jsou disparátní, jsou ex post jen kulisovitě k sobě přistaveny. Celý obraz měl být světelným a barevným snem, pohádkou, extasí: a přece je tu v popředí sedící akt, docela naturalistický model nevznesený do té snové sféry celkové a umělecky nevykoupený. Jest sice znamenitě malován sám o sobě, ale trhá celek, nestupňuje ho: obraz není ztaven v jednom tvůrčím žáru. A stejná disparátnost v metodě barevné: na jedné straně stezka v pravdivém empirickém osvětlení všedního dne a vedle ní barevná ireálná exaltace modrého hedvábi na zemi rozprostřeného a zadního ženského těla. A do třetice: i nejednota a nesrovnalost technická: rozkvetlý kaštan nahoře jest malován plošně, strom v pozadí pointilisticky.

Jest přirozené, že hrubší oko nezvyklé vážit na jemných vážkách, nevychované dlouhým studiem obrazů opravdu mistrných, trhlin těchto nevidí,

disonance tyto přeslýchá. Jest oslněno výbojnou barvitostí, vervou a útočností malířovou a přeneseno tak přes všechny slabiny obrazu. Ale to nemění nic na faktu, že zde trhliny jsou a že obraz není z toho jediného ryzího ušlechtilého kovu, z něhož musí býti lita díla opravdu mistrovská. Harmonie obrazu jest jen vnějšková, vnitřní formové harmonie zde není.

Nepíši tato slova rád, jde o umělce, kterého si vážím a jehož miluji. Ale úcta a láska ukládají mi povinnosti, povinnost říci svůj poctivý nepředpojatý soud, studiem podepřený, jasně a cele. Sainte-Beuve, který se vyznal jako málokdo druhý v tragice umělecké tvorby a uměleckého života, obracel pozornost kritikovu na zvláště důležitý moment, jehož není ušetřen ani největší umělec: moment, kdy umělec začíná napodobit ne jiné, ale sám sebe. Kdy to, co jindy podával organickým růstem, nyní ze vzpomínky mechanicky opisuje a skládá. Moment osudný, moment nebezpečný, moment, kdy začíná vnitřní úpadek. Umělec opisuje sám sebe. Umělec rutinou,

mechanicky a z vnějška napodobí svůj někdejší tvůrčí akt, své někdejší tvůrčí gesto. Stává se hercem sebe sama, svých mladších děl a činů.

„Léto“ Švabinského není první autorovo dílo tohoto rázu. Švabinskému tane již dávno na mysli takový sensualistický sen, bacchanal barev a těl, krásných látek, drahých předmětů, šperků, kamení, kovů, exaltace smyslného žáru a jest již několik děl, i o stejných skoro rekvizitách a stejných statistech, v nichž realizoval tuto svou uměleckou tužbu. A tu zdá se mně, že mnohá z těchto starších prací, menších rozměrů, skromnější režie, jest umělečtější než toto veliké plátno, v němž slyším skřípat mašinerii. Skřipot ten mne bolí, zní mně zlověstně, bráním se mu, ale nic naplat: přijdu před obraz a tento nevítaný doprovod vtírá se mně před ním zase v duševní sluch.

A to ovšem jest Švabinský, výtvarný šlechtic při všem a přes všechno, Někdo, opravdová osobnost a umělecký duch, který vždy vyhýbal se vší laciné pohodlné náládovosti a který toužil vždy po přísné, tvrdé i výrazné, rozhodné formě, jeden z našich

malířů nejlépe poučených starými mistry, jeden ze dvou, tři kreslířů ve vyšším slova smyslu, které máme.

Mnohem, mnohem bědněji stojí to s jinými ze starších, na př. s Hudečkem, s Bémem, s Ullmannem a jinými ještě menšími. Ti oscilují bez přetržení mezi střízlivou chudobou pouhé jevové objektivnosti a krátkodechou nejasnou nevykvašenou náladovostí. Jsou zcela bezradní, nemají vůdce v lese skutečnosti a přírody a bloudí proto neustále zmateně v začarovaném kruhu. Stane-li se a vydrží-li chvíli jejich inspirace a temperament, vytvoří snesitelný kousek plátna, zajímavý aspoň lidsky; ale inspirace povolí a oni řítí se střemhlav do bezradného chaosu a pusté, ničím nevykoupené a neposvěcené, pouze předmětné reprodukce jevové skutečnosti.

Není náhodné, že mnozí z těchto starších podávají letos echo Slavíčka. Přiznávají tím bezděky, po čem touží, co jim schází: Slavíčkův temperament, Slavíčkovo lidství, jeho široká volná duše, jeho robustní zdraví. Ale i s těmito nadprůměrnými

přednostmi selhala nejednou síla Slavíčkova, i tento silný duch poklesl, i jeho díly jdou nejednou trhliny, i on uvízl nejednou v chaosu a nedobral se pro svou inspiraci čisté, ryzí, definitivní, jasné a typické formy. A příčina toho? Prostě ta, že nebyl dost intelektuální, že neměl objektivné umělecké metody, že přistupoval k dílu bez každé jiné výzbroje metodické vyjma důvěru ve svou sílu a v požehnání šťastné chvíle. To cítí a vyslovují i nejvášnivější a nejupřímnější jeho ctitelé, pokud jsou kritičtí a pokud mají pochopení pro proces umělecké tvorby. Na př. Jiránek v předmluvě k Albu Slavíčkovu (strana 19) mluví tomu, kdo umí číst, jasně dost, když píše:

„Ovšem jeho metoda mstí se také svými nedostatky, které vystupují tím zjevněji, čím byly přednosti patrnější; schází pevná organizace, konečné ovládnutí, často vymkne se obraz autorově vůli a skončí jiným výsledným efektem, nežli byl zamýšlen... Jeho umění jest z nejsubjektivnějších, nese všechny stopy jeho charakteru, jeho přednosti i trhliny se v něm odrážejí. Najdete v něm jeho

krajní upřímnost, odhodlanost, se kterou za svým dílem stojí, vášnivou extrémní sympatii nebo antipatii – a zase nechuť ke kázni, praemeditaci, ke všemu, co odbýval slovem „teorie“. A tyto nedostatky mstí se na člověku i na díle. Přese všechnu energii a houževnatý boj zůstal Slavíček dlužen svému umění i sobě poslední rozhodné slovo.“

Toč věc tak, toč ji onak, vždycky docházíš k resultátu, že starší generace mánesovská, alespoň jak se představuje v této výstavě, ocitla se na mrtvém bodě. Jest možné, ano pravděpodobné, že namalují jednotlivci z nich lepší obrazy, než jimiž jsou zastoupeni dnes pod Kinskou, ale budou to jen výjimky, které potvrzují pravidlo o celkové bezradnosti. K čemu se dalo dojít bez metody, pouhou inspirací, pouhým temperamentem, toho jest dosaženo. Aby se dostala naše moderní malba na nové dráhy a k novým zákonnějším a kladnějším výsledkům, k tomu bude třeba chtěj nechtěj nové metodičtější práce. V tomto vnitřním smyslu mluvil jsem o krizi moderní malby naší. Nemyslím, jak

mně bylo imputováno, že spása leží prostě v záměně jednoho směru směrem druhým, v přesedlání z impresionismu na expresionism. To by bylo řešení velmi pohodlné, ale i zcela prázdné: neboť lze malovati expresionisticky špatně, mdle a roztržštěně, jako jest možno malovat – příklady to dokazují – impresionisticky dobře, silně a soustředěně.

Ale v čem jest „být nebo nebýt“ moderní malby české, jest cosi zcela jiného: jest v tom, vzniknuli konečně u nás malířská tradice metodické uvědomělé tvorby, ať formulí tou nebo onou, neboť na formulích nezáleží, záleží na talentu, síle, oddanosti a vroucnosti, s nimiž se jim slouží a jimiž jsou uskutečňovány. I špatná metoda jest lepší než metoda žádná: i špatnou metodou, třebaš opožděně a oklikami dojde cíle, ale bez metody nutně zbloudíš dále, co dále.

Namítl jsem v minulém článku svém všecko, co bylo možno namítat s estetického hlediska proti expresionismu – a namítl jsem to s krajní důsledností již proto, že soudím, že každý nový



projev umělecký musí projít ohněm nejtěžších pochyb a zkoušek: jen vyjde-li z nich zocelený, má budoucnost. Jen k jedné výtce, která byla také vyvozena z mých námitek, vrátím se několika slovy. Řeklo se, že pak expresionism není umění, nýbrž věda. Chci zde jen stručně říci, že nepřikládám této obžalobě té závažnosti, s níž byla pronesena. Což nevíme, že na př. na prahu epochy quattrocentové stáli malíři vědci a badatelé, Paolo Uccello nebo Mantegna ? Mám uvést jméno Lionarda da Vinci, který i v umění svém byl ryzí intelektualista, byl po dnešním názoru spíše učencem a badatelem, než umělcem a tvůrcem, byl duch deduktivný? Vždycky na počátku každé doby vývojové splývá umělec s vědcem v jedno. Kladou-li se základy, musí je klást všude matematikové a konstruktéři.

Nerozhodoval jsem nic o umělecké hodnotě děl, která posud podali expresionisté a nechci o ní rozhodovati ani dnes. Chci jen napovědět opravdovému čtenáři, jak se dobrat odpovědi na tuto otázku.

V pochybách rád připomínám si slovo Dürerovo: Pravý umělec jest vnitřně plný tvaru. V něm jest kriterium pravé malby. Jen ten jest malíř, kdo vidí vnitřním duševním zrakem, jako jen ten jest hudebník, jehož nitro zní melodií a z jehož nitra vylévá se hudba, která rozezvučuje vnější svět a strhuje jej v souznění. Kdo nenosí své formové pratytypy v sobě, nenalezne jich nikdy ve vnějším světě a bude z něho jen sbírat a pracně skládat chaos zrakových vněmů a dojmů. Jeho plátna mohou být plná, napěchovaná těmito sesbíranými nebo vypořizovanými dojmy a přece pustá a nezabydlená uměleckou formou: neboť ta neleží nikde ve vnějším světě.

Řekl jsem minule, že se mně expresionistické obrazy nelíbí. Opakuji to i dnes. Ale musím dodat, abych byl zcela spravedlivý, že přes to nemohu na některé z nich zapomenout. Jsou mezi nimi akordy linií, stavby tvárných prvků, které se vnučují tvé pozornosti a neustupují z tvé paměti. A to je dobré znamení. V tom je slib pro budoucnost.

Mnohem hůře – a vlastně jedině zle – jest s těmi

obrazy, které se ti dnes líbí, jimiž jsi dnes okouzlen a jichž za týden zapomeneš a z nichž nemáš za měsíc nic než vzpomínku na jakýsi příjemný dojem stejně bezobsažný a mlžný jako vůně některého parfumu.