

Josef Dávek

Moderní výtvarný výraz





Městská knihovna v Praze



ůjčujeme:

knihy / časopisy / noviny / mluvené slovo /
hudbu / filmy / noty / obrazy / mapy



přístupujeme:

wi-fi zdarma / e-knihy / on-line encyklopedie /
e-zdroje o výtvarném umění, hudbě, filmu



ořádáme:

setkání s autory / přednášky / koncerty /
filmová představení / výstavy /
aktivity pro děti a jejich rodiče / čtení

www.mlp.cz

knihovna@mlp.cz

www.facebook.com/knihovna

www.e-knihovna.cz



Moderní výtvarný výraz

Josef Čapek

Znění tohoto textu vychází z díla [Moderní výtvarný výraz](#) tak, jak bylo vydáno v Praze nakladatelstvím Československý spisovatel v roce 1958. Pro potřeby vydání Městské knihovny v Praze byl text redakčně zpracován.



Text díla (Josef Čapek: Moderní výtvarný výraz), publikovaného [Městskou knihovnou v Praze](#), není vázán autorskými právy.



Vydání (obálka, upoutávka, citační stránka a grafická úprava), jehož autorem je Městská knihovna v Praze, podléhá licenci [Creative Commons Uveďte autora-Nevyužívejte dílo komerčně-Zachovejte licenci 3.0 Česko](#).

Verze 1.0 z 19. 1. 2018.



OBSAH

| | |
|--|-----|
| Předmluva | 7 |
| Úvahy | 8 |
| Věc temná a složitá | 9 |
| Sochařství černochů | 14 |
| Co má člověk z umění | 18 |
| Pokus o pokus | 23 |
| Jak se má člověk dívat na moderní obraz | 27 |
| Umění a život | 34 |
| Frenezie hmoty | 37 |
| Bázeň před Evropou | 39 |
| Pro mnohé uši | 43 |
| Co bych nechtěl mítí řečeno jen sám za sebe | 50 |
| Život na dluh | 54 |
| Česká skutečnost | 58 |
| Nové umění | 61 |
| 1 | 61 |
| 2 | 65 |
| Postavení futuristů v dnešním umění | 69 |
| Tvořivá povaha moderní doby | 75 |
| Nové zaujetí v umění období porevolučního a jeho tradice | 81 |
| O tradici a o tvoření kolektivním | 87 |
| O moderní výtvarný výraz | 94 |
| O výtvarnících | 100 |
| Goya | 101 |
| Edouard Manet | 105 |
| Za E. A. Bourdellem | 108 |
| Edvard Munch | 110 |
| Picasso | 112 |
| Umělec pro každého | 115 |

| | |
|---|-----|
| Mrtvý se hájí | 117 |
| Malíř Otakar Marvánek | 120 |
| Kumštýř kontra diletant | 122 |
| Emil Filla..... | 124 |
| Vincenc Beneš | 128 |
| Bedřich Feuerstein | 130 |
| Vlastislav Hofman | 132 |
| Rudolf Kremlička | 134 |
| Antonín Procházka | 137 |
| Malířství Václava Špály | 140 |
| Tichý mezi hlučnějšími..... | 143 |
| Ediční poznámka | 146 |
| Život a doba spisovatele Josefa Čapka v datech..... | 147 |
| První vydání knih Josefa Čapka | 149 |

Předmluva

Na soudobé karikatuře O. Mrkvičky, publikované v roce 1937 u příležitosti 50. narozenin Josefa Čapka, je oslavenec obdařen dvěma tvářemi a dvěma páry rukou, ve kterých drží na straně jedné paletu a štětec a horlivě maluje, na straně druhé pero a papír a soustředěně píše. Kresba vystihuje píli a nasazení, s jakými Josef Čapek tvořil. Na poli výtvarném po sobě zanechal množství maleb, kreseb, ilustrací, knižních obálek a grafik, jevištní výtvarné návrhy atd. Neúnavná byla i jeho činnost ve světě psaného slova – publicistika pro Lidové noviny, práce z teorie výtvarného umění a v neposlední řadě dílo literární, které nyní čtenářům předkládáme.

Připojujeme tak Josefovo dílo k dílu Karlovu, které bylo vybráno ke zpracování do elektronické podoby již v roce 2009 v samých začátcích digitalizace v Městské knihovně v Praze. Tehdy za projekt „Karel Čapek on-line“ získala MKP ocenění v soutěži Knihovna roku v kategorii „významný počín v oblasti poskytování veřejných knihovnických a informačních služeb“. Druhé vydání díla Karla Čapka s novým redakčním zpracováním nám umožňuje oba bratry představit společně, tak jak tvořili a v soukromém i veřejném životě k sobě patřili.

Přejeme vám hezké čtení.

Redakce MKP

Úvahy

Věc temná a složitá

Velmi temnou a složitou věcí jest veškeré hádání o začátcích umění.

Četl jsem už o tom přemnohá mínění teoretiků umění, etnologů, historiků, prehistoriků, filozofů, cestovatelů i dětských psychologů, a dočetl jsem se zhruba převelkého zmatku, který se vznáší jako zamotaná mlhovina nad začátky všeho umění.

Dočetl jsem se i takového mínění, že prý ornament se zrodil přesně v tom okamžiku, kdy pralidská samička, puzena nejasně koketním úmyslem zalíbiti se svému pradivochu, po prvé si ozdobila nečesané vlasy květinou. Taktéž prý vznikl po prvé ornament, když tomuto divému pračlověku po prvé napadlo rozhoditi kolem svého pelechu květiny. – Je to představa (na ideologa) zajisté velmi poetická, neboť počátky umění jsou zde spatřovány uprostřed něžných konvalinek a lilií, co my, sprostáci, spíše jsme se domnívali, že kolem pračlověkova pelechu se povalovaly mnohem onačejší věci než květinčky a že pro divocha měly medvědí zuby či nějaké kloubní kůstky mnohem větší a pevnější hodnotu než vonná fialinka. Je to velmi hezké, a vznik této půvabné představy jest nám asi hledati v neuvědomělé reminiscenci na hezké akademické obrazy, na nichž jsou decentně vypodobněny římské bakchanálie s růžemi nebo na nichž zamilovaný jinoch klade na hlavu své milenky květinový věneček.

Někde tedy něžně, jinde zase velmi důvtipně a povýšeně, a u každého jináče, je ze zamotaných mlhovin počátků a konců umění vysoukáván a konstruován ten důležitý prapravní okamžik, kdy srstnatý pračlověk na svých prvních krocích životem a světem přinatrefil kdesi náhodou místo mamuta nějaký ten kousek umění a popotáhnul si je k sobě neobratně za nožičku.

Tak jsem se také dočetl výkladu, že se muselo narodit dvouhlavé kuře nebo šestinohé tele (což se, jak známe z novin, občas v přírodě stává), aby člověk, podnícen touto podivuhodnou podívanou, ucítil se

pohnut utvořiti svá mnohahlavá a mnohoúdá božstva, neboť jak jinak prý by na ně přišel? Nebo prý pračlověk šlápnul do bláta a noha se mu zabořila; zíraje na tuto hnětlivou kaši, která nebyla k papání, přišel prý zrovna v tomto okamžiku na to, že by ji mohl šlapati a hnísti předníma nohama, a tak prý ejhle! objevil zcela přirozenou náhodou cihly, a tím už i počátky všeho stavebnictví!

Cítí se pořád obzvláštní potřeba vykládati první okamžik, domakati se onoho prvního momentu, kdy to či ono počalo; ten okamžik veliký, primitivní a iniciální, praprvní dětský krok a objev, kdy člověk si do svého života opatřil také umění. Dle těch výkladů přišel na všechna plastická umění a řemesla náhodou, byv praštěn nějakým popudem zvenčí, při hře, omylem, když se něčeho leknul, do něčeho šlápnul nebo se po něčem zaopičil. Musel tedy nejdříve přijíti popud z vnějšku, z přírody, aby člověk, takto popostrčen, uvedl do chodu svůj intelekt a um. Bral to tedy už od počátku od přírody a příroda byla mu dle toho už od počátku, tak jako žákům akademie a uměleckoprůmyslové školy, matkou učitelkou, bez jejíhož příkladu by se v ničem neobešel. Staví tedy tento názor na čistém dualismu mezi přírodou a člověkem: zde jest příroda a tam zase člověk s první trochou intelektu a řemeslnosti, které však samy od sebe nic nesvedou, pokud nejsou pohnuty příkladem z přírody. Příkladem a prazdrojem symetrie jest tedy kopretina, a odtud, z přírody, teprve vzal si tedy člověk představy geometrie, eurytmie a úměrného členění. Neboť sám, jakkoliv elementárně málo intelektuální, není tu přírodou, není tu součástí oné přírody, jež dává květům a listům onu symetrii, kterou odtud pro své dílo odpozoval člověk. Ačkoliv sám jest na obě půlky stejný a symetricky členěný jako květ a list.

Zajisté nic nebrání myšlence, že jako kytka rozrůstá a rozvíjí se úměrně, s přírodním symetrismem a za působení určitého symetrického řádu, tak i člověk může zcela podle tohoto zákona rozvíjet se ve svém díle, které jest organickým pokračováním jeho fyse i psychy, za působnosti svéprávného a vrozeného řádu geometrického. Ta ovšem je v rozporu s výše zmíněnými výklady o přírodě a náhodě, jakými

počátky lidského řemesla a umu bývají vysvětlovány. Dle těchto výkladů nebyly geometrické představy člověku vrozeny, nýbrž jsou odvozeny z tvarů přírodních. Nechci ovšem zamlčeti, že někde je do součtu přírody připuštěno i člověkovu tělo. Tak ku příkladu na tvar kolečka nepřišel člověk sám od sebe, nýbrž prý tím způsobem, že chtěl zobraziti ústa nebo jinou díрку lidského těla, kterou nebudu blíže označovati, a tak prý vzniknul kroužek. Vyvodil to tak kterýsi etnolog, který si kdesi vyžádal od divochů, aby mu vyložili, co představují jednotlivé složky jejich ornamentů. A tu mu ti divoši řekli, že tenhle kroužek znamená oko, onen že je pupek a tamten že je onou dírkou, kterou nechci blíže označovat. Je dlužno poznamenati, že každý z těch divochů mu to vyložil jinak a že anatomický pořad těchto znaků nebyl v těchto výkladech vždy dosti respektován, neboť ornament už stěží představoval lidskou figuru. Tu tedy je k uvážení, že kresba skutečně měla představovati lidskou figuru, i když už v stylizaci hodně zamotané a nejasné, a že tu tedy tito divoši měli veškeré důvody označovati jednotlivé tvary a znaky jmény součástí lidského těla. Dále pak jest velmi pravděpodobné, že tito divoši sotva měli ve svém slovníku specializovaná odborná jména na geometrické tvary, pro bod, kruh, přímku, čtverec atd., a že tedy bodu říkají pupek či oko a kroužku ústa, když jiných jmen na to nemají, nehledě k tomu, že i u kulturnějšího člověka jest ještě obyčejem vyvolávati si nad tvary grafickými nebo plastickými, které vyrobil (ba i u nástrojů a výrobků řemeslných), asociační představy a názvy ze světa přírodního.

Etnolog se však velmi potěšil, že se tu domakal příčin a počátků geometrie a ornamentu.

* * *

Pravil jsem již dříve, že není nemyslitelno, že by člověku už od prvopočátku byl pro jeho **umělou** činnost uložen vrozený řád geometrický, když přece i v přírodě je uložena elementární skladba geometrická, v jejímž řádu probíhají konstruktivní síly, rozvíjí a množí se její život. Není přece nemožno, že by **člověku základní geometrické představy**

byly předem dány a vrozeny, že už od počátku nesl ve svém těle a mozku obraz přímky, kruhu, symetrie a opakování, násobení a vyvrcholení a že tyto ***představy se přirozeně setkaly a kryly s mnohostí i úhrnem věmů, které si odnášel ze řádu přírodního.***

Kdyby mu tato stránka již od počátku ve velmi mocném rozpětí nebyla dána a vrozena, sotva by prostřednictvím pouhé náhody a napodobivosti mohl dostoupiti oné výše technické tvořivosti, která ho vyznačuje.

A tak je možno věriti, že to vše počalo zároveň s člověkem, že i ta mnohohlavá božstva i ty úhly si sem bez vnější náhody přinesl rovnou sám člověk. Že už od počátku si sem všechno přinesl na svém úměrném a zákonitém těle, na svých potřebách, ve svém citlivém srdci, ve svém schopném mozku. Ty cihly si sem přinesl na svém poněkud zimomřivém, avšak nádherymilovném hřbetě a ve svém geometrickém duchu, a nejen ty cihly: i náčelnické odznaky, pracovní halenu, důstojný anglický kabát i skvělou uniformu generála.

Člověk vskutku jest z daného údělu i ze své mohutnosti korunou tvorstva, středem země a země lidí byla mu právem středem vesmíru. To je dosti, aby ve svých počátcích a cílech nebyl závislý na nějakých prvních náhodách, do nichž by šlápnul jako slepý do houslí, nebo od opičivé imitace, která by ho pak přivedla k nápadu lepšímu. Okolnosti nejsou důležité: důležitý jest člověk. U objevů slavíme objevitele, nikoliv náhodu a vnější okolnosti. Musíme hledati především v člověku. Člověk byl zde už od počátku k tomu, aby rozvinul své bytí, a za tímto cílem bral se od svých začátků pevně a mocně přes věky i přes všechny překážky hmoty a přírody, aby – jejich sourozenec – ovládal je k harmonické služebnosti.

Současně vedle hmotných podmínek byla mu od počátku dána ***potřeba zákonitosti***, která ho vedla při veškerém jeho činu. Tato potřeba projevuje se v náboženském duchu, v životě společenském i mravním, ve vytváření řádů a zřízení, v životě duševním, vědách, v technice života, stejně jako v umění. Od počátku zušlechťuje tato zákonitost všechny člověkovy realizace, počínaje přístrojeným kamenem, od počátku stavěla je do vývojového řetězce, upevňovala a zároveň rozšiřovala jeho život.

Člověk od počátku byl mírou všech věcí, a zvláště a tím spíše těch, kterým dal svůj původ. Ze sebe propůjčoval formu, individualitu a smysl věcem, jež si přisvojil, které vytvořil, jež učinil částí a integrujícím pokračováním své bytosti: tu přestal kámen býti kamenem a stal se nástrojem, projevem a sounáležitostí organismu a života člověkovy, hlína země se stala nádobou, sochou i chrámem, vlákno šatem, halenou i krajkou.

Ze sebe bral smysl pro učlenění a harmonii částí, ze svého sestrojení a pohybu měl rytmus práce i ornamentu, z logiky a fantazie svého ducha měl logiku a fantasii výtvarné geometrie. Měl v sobě vrozeno vše, co měl před sebou, co mu bylo dělati jako lovcí, válečníkovi, pohanovi nebo řemeslníkovi a umělci. Počátky a cíle umění jsou v něm, a nikoliv mimo; a smysl zákonitosti vede jeho činy od individuálního k obecnému i k nadosobnímu. Tento smysl lidsky vykládá a řeší člověkův život a vždy žádá si být projeven. Potřeba zákonitosti vedla od počátku tvořící mysl a ruku v nejrůznějších formách lidské vůle a činů, náboženských, společenských, technických i uměleckých, a spřížňovala je v kulturní jednotu, dle toho, jakého stavu ducha byly výrazem a jakému úhrnu životních a mravních potřeb sloužily a budou sloužiti. Jakže, umění má sloužiti?

Ovšem; má sloužiti této potřebě zákonitosti.

1924

Sochařství černochoů

Pod černošským uměním rozumí se obecně domorodé umění národů Afriky a Polynésie, ačkoliv ráz uměleckých projevů národů obývajících Polynésii je při veškerých příbuznostech v mnohých rysech jiný, krutější a divější než u národů afrických.

Mnohému bude se asi zdáti nevhodným, že dnes upozorňuji na umění národů zvaných přírodními; zvláště tomu pak, komu tyto sochy zdají se směšné, pošetilé a přespříliš exotické. Avšak, je-li etnografie studiem *o souvislosti v lidstvu*, měli bychom i k umění přírodních národů nalézt ještě živé vztahy; jako etnografie shledává a sleduje elementárnost idejí, tak můžeme i z uměleckých projevů tzv. divokých národů vyčísti mnoho základního a podstatného pro povahu umění vůbec. Nemíním zde však, že je správně dívat se na umělecké výtvořby přírodních národů jako na něco neumělé počátečního a srovnávat je šmahem s uměleckými pokusy, čmáranicemi a představami dětí. A především ne v jejich plastikách. Černoch – byť bychom na něm shledali mnoho dětinských rysů – není velikým dítětem nebo nevyvinutým, zbídačelým člověkem; především tu musíme viděti zcela svou, vyplněnou a dokonanou formu života.

Tyto sochy (hlavně africké) jsou dnes vlastně památkami dávné širší kultury. Jsou to obrazy bohů a mrtvých, modly, idoly, fetiše, projevy citu náboženského. Jako v Egyptě, ve středověku, v Indii a jinde vkládal se náboženský duch hluboce do všeho vytváření uměleckého, tak i toto černošské umění je veskrze prosyceno náboženským živlem, který se v něm projevuje úžasně tendenčně a pronikavě. Ovšem, náboženské cítění nedostoupilo tu (především v Africe) k vytvoření větších kosmogonických systémů jako třeba ve staré Střední Americe, kde státní, regulované náboženství vytvořilo velikou monumentální architekturu chrámů a božišť. Černoch je zmaten pověrami; přírodní náboženství nikterak nejsou rajska, bohové jsou krutí, zlí, vyžadují si obětí a bolesti. Černochova mysl je vyděšena strašidly, duchy, zlými démony. Představy

o nadsmyslném světě jsou provázeny skutečnou divokostí fantazie. – A toto děsné a kruté nadpřirozeno pokouší se zobraziti ve svých sochách; jsou figury, jež samy mají odstrašovati zlé duchy, figury, do nichž duch přichází, v nichž bydlí. Všude tu hraje velikou úlohu sugesce; tyto podoby chtějí býti silně vnímány, mají přesvědčovati, krušiti dojmem nadpřirozené mocnosti a působnosti.

Dle toho jsou vypraveny vším, co jim může dodati rázu nadpřirozena; jsou to bohové, idoly, heroové, nikoliv lidé. Černoch je vypraví dle svých představ všemi znaky a atributy mocnosti a velikosti. Hlavy jsou nadměrné, maskovité, děsivé; velká pozornost je věnována **očím**: jsou imitovány z mušlí, zrcátek, pečlivě kolorovány; pohlaví obyčejně velmi akcentované, přehnané. Vše směřuje ke krutému, naléhavému účinu, k silné, drtivé sugesci, k bázni a omráčení.

Přemnozí jsou příliš lehce nakloněni hledati **neumělost** ve všem tom, co sochařství přírodních národů tak ostře odlišuje od našich evropských představ o plastickém podání lidské nebo božské podoby. Jsou toho mínění, že všechny ty velké odchylky od našeho verismu: geometričnost, nepoměrnost a strašlivá fantastičnost černošských soch jsou výsledkem tvárné i řemeslné neumělosti, nevyvinutosti a nemohoucnosti. Avšak černoši jsou řemeslně neobyčejně zruční; pracují nejprimitivnějšími nástroji (v Polynésii ani nemají kovových nástrojů), a stačí pohled na jejich prosté denní náčiní, skoro vždy podivuhodně ladné, krásně a se zralým vkusem formované, půvabně vyzdobené, abychom si provždy ušetřili výtku řemeslné neumělosti. – Více tu lze přičísti na vrub maloduchých, divých a naivních divošských představ o jsoucnu a nadpřirozenu. Není tu velkorysejšího názoru náboženského, který by se do umění vkládal mocným, velebným a jednotlícím rysem. Bylo by však omylem vysuzovati, že výsledkem neúplnosti, krátkosti a nesmyslnosti náboženských představ by musila býti neúplnost, krátkost a nesmyslnost uměleckého výrazu. Komu se tyto divošské výtvoři zdají jen směšné, koho nenabádají k vážnosti, ba přímo k úžasu, tomu ovšem není pomoci a nemohl bych ho ani mnohem obsírnějším článkem, než je tento, přesvědčiti, že i přes nedostatečnost náboženských představ je to umění zcela své, zralé, vyspělé a naplněné.

Zde jest třeba vysvětlení. Umění si můžeme zhruba rozdělit na umění zobrazující a na umění vytvářející. Zajisté vycítíte, že tu bude veliký rozdíl, řeknu-li **zobraziti člověka**, nebo když řeknu **vytvořiti člověka**. Zobrazuje fotografie nebo materialistické, veristické umění, které nemá hlubšího úmyslu než imitovati, předstírat kousek přírody. Bylo však třeba vytvořiti postavy: Madonu, Krista, anděla, fauna, Matku, Dělníka, Zemi, Ženu, na čem pracovali jednotlivci i generace. Vezmeme-li si nějakou třeba z Maroldových figurek – jest to (i při některé jejich půvabné lehkosti a svižnosti) pouhé umění zobrazující, jež nedostupuje nikdy vyššího řádu a souvislosti; podává jen viděné. Ale je v umění druhá, hlubší snaha, která nezakládá se na napodobivosti a imitačních možnostech techniky, nýbrž na základnějším, podstatnějším cíli, na potřebě vybavit z niterného vzduchu a náplně novou věc, novou bytost, novou postavu a postaviti ji jako více ještě než rovnocninu do řádu světa. Je to potřeba náboženská, mystické povahy, je však zároveň velmi prostá a reální.

Zajisté mi přiznáte, že dítě, jež z kostek a obloučků své stavebnice skládá si postavu člověka, dělá si „panáka“, dobírá se něčeho základnějšího, tajemnějšího i organičtějšího než onen pastýř z antické báje, který prý objevil malířství, neboť obryssoval uhlím stín své milenky. Dítě zde vychází ze Země a Myšlenky – z hmoty a řádu –, z tajuplné slučivosti a živosti hmoty, kdyžtž z ní může vzniknouti lidská postava, z mocnosti a zároveň nejkrásnějšího hmotářství myšlenky, kdyžtž hmotě je uloženo, aby byla myšlenky poslušná, zživotněla a zlidštila se.

Jistě, je v tom veliký rozdíl: zobraziti postavu, nebo **udělati** panáka, figuru, postavu. Zobraziti jest něco pasivního, kdežto udělati, vytvořiti, to jest konkurence se stvořením a zároveň boho- či modloslužba k Stvoření. – Antická, gotická, Rodinova socha není v tom, že jasně zobrazuje podobu přírodní, nýbrž nejprve a především v tom, **že jest**; v tom, že tu byla vytvořena figura, jež nese na sobě úměrně a přesvědčivě všechnu přírodní pravdu; základ není v zpodobivém, nýbrž v mocnosti hmoty a myšlenky, jež se tu ukládá jako život, jsoucno, svéprávná organická jednota. Zpodobivost sama o sobě by byla jen prázdným povrchem.

Tedy u těchto černošských model neběží o napodobení člověka; černocho dělá si „panáka“, vytváří bytost z hmoty. Má to býti bůh děsivých a nezřízených představ. A skutečně jím jest, ukládá se tak. V tomto umění není kánonu, antické úměrnosti; zde vládne jiný zákon a míra: vztažnost formových motivů. Nedbá úměrnosti a anatomie, a přece celek je organický a živý. Tvary se do sebe vkloubují živě, až paradoxně, narážejí na sebe dynamicky a v silných, výrazných kontrastech. Proto je dojem tak naléhavý, skoro možno říci vřeštivý a ryčný. Tvary jsou zjednodušeny, aby působily názorně, plochy bývají natáčeny do nárysů, celek je ovládán svým formovým klíčem (tvary válcovité, čočkovité, segmentovité) a také tvoří svůj vlastní tvarový organismus; v černošských plastikách je velmi mnoho tvarové invence, není tu pevného, strnulého, výtvárného schématu. Kdo by blíže studoval toto umění, užasne, s jakou důsledností a přesvědčivostí rozvinulo se tu naprosto své, elementární a zároveň rafinované pojetí plastického prostoru. Zde, a nikoliv v exotičnosti, jest cena a síla tohoto rázovitého a vyzrálého sochařství. Neodvisle od starověkých a evropských slohů vyrostl zde dokonaný sloh, který zcela po svém, důsledně a dokonane uskutečnil svůj zvláštní názor o prostorových dimenzích a **tělesnosti**, s kterým se setkal nový vývoj evropského malířství určený dílem a příkladem Cézannovým. Mladí francouzští umělci počali studovati umění přírodních národů, nikoliv pro jeho exotickou a barbarskou stránku, ale že tu našli mnohé ze svých problémů uskutečněny v podivuhodné čistotě a elementárnosti. Toto studium nehledalo tu vzory, ale povzbuzení, a bylo jen epizodou ve vývoji mladého francouzského umění, jež bralo se pak za svými problémy vlastními. Z té doby, kolem r. 1908, datují se mnohé vývojově důležité obrazy, především Picassovy a Derainovy. Popud k nové skladnosti obrazového prostoru vyšel však od Cézanna, a je ztajen i v stylech historických, v každém skutečném umění. Jen hloupost nebo zlovolnost může tvrditi, že mladému umění jest každá minulost překonaná nebo že jest zlákáno pouze barbarstvím a exotičností.

1918

Co má člověk z umění

I ano, vezměme název té rozpravy tak hrubě a syrově, jak je položen. Byl jsem telefonicky zavolán z Radiojournalu, abych něco přednesl, mohlo by to být tak něco – dejme tomu – o umění a o čem z umění by prý to asi tak bylo. O umění?, no ovšem, řekl jsem si, ale co z toho lidé budou mít? Konec konců každý má rád ze všeho nějaký ten nejrychlejší a nejpohodlnější prospěch a je mnoho lidí, kterým umění toho zrovna moc nedává. Je mnoho lidí, kterým se umění vždycky spíš zdá něčím tak trochu nadbytečným, co namáhá mysl a trápívá mozek a vůbec jim bývá někdy obtížné. Máme teď dost všelijakých jiných starostí, říkají si, a co nám v nich pomůže nějaké umění? Chci-li vidět krásu, však je jí teď z jara kolem dost a dost, něco krásnějšího, než je květ jabloně nebo louka rozkvetlá pod jarním nebem, žádný umělec beztak neudělá. A když už něco, tož chceme raději nějakou tu zábavu, nic příliš těžkého a vážného, dělejte si, co chcete, nám je milejší něco, při čem si mysl snáze odpočine, při čem člověk lehčeji zapomene na všechny své tram-poty.

Tyhle všechny pochybnosti mne valem přepadly u telefonního sluchátka. A tak jaksi z rozpačitosti – protože to nebyly myšlenky zrovna povzbudivé – zabreptal jsem do telefonu, že tedy umění... o umění... tedy to umění... hm, ano, že by to snad mohlo být něco jako o tom, jestli člověk z umění opravdu něco má. Ono to dost často tak vypadá, že z něho nikdo moc nemá. Že z něho nemají mnoho ani umělci, kteří se mu zasvěcují celým svým životem, ani ten ostatní národ, který začasto dost neochotně a jaksi bez té pravé chuti hledí po tom, čeho všeho, při všech jeho ostatních starostech, se to umění pořád na něm tak domáhá.

Ano, co má tedy člověk z umění? Ah, jistě, naprosto jistě něco musí z umění mít, cosi, co je mu vrozeno a co už od samých začátků a cele náleží k jeho bytosti. Proč jinak by se pouštěl do umění už před desíti a desíti tisíci lety, sotvaže vzpřímil svou páteř v temnotách jeskyň, vybojovaných na dravé zvěři? Proč by jinak – ještě nahý, ještě sám půl

zvíře, půl dravec, sotva schopný vyčleněné řeči – si otevíral temný tlak svého skalního úkrytu mocnosti živlu umění? Kde se tu umění hned tak časně a tak nutně vzalo? Hned v té chvíli, kdy dávný člověk poznal, že kámen i kost se podvolují tvárnému úmyslu, kdy učinil oheň svým domácím služebníkem, vstoupilo do jeho života i umění. Umění, jeho představa, myšlenka a tvar, ty kresby a sochy, které dotud dřímaly v hlíně, v dřevě, v kosti a v kameni, ta duchová záře, blaze teplá, oživující i kouzelně nadpomyslná i smrtelně žířivá, která byla v ohni! Umění hned od počátku zrodilo se s člověkem. Zrodilo se hned už z jeho nejprvnějších konfrontací s životem, už z těch nejranějších lidských setkání i utkání se s hmotnými i duchovními rozlohami všeho bytí. Ze všech těch radostných i mučivých splynutí i srážek s mocnostmi všeho bytí, s jeho nejspodnějšími i nejvyššími polohami, s jeho nejhrubějším i duchově nejjemněji upředěným složením. Praví se, že původ všeho umění je v náboženském citu. Pak je tedy tak staré jako náboženství, jako ta nejprvnější člověková potřeba vyrovnati se s věčnou hádankou života a jeho smyslu. Ta člověková odvěčná potřeba zlidštit si, upravit si na svou podobu, na svůj tělesný i duševní formát všechno to, co mu příroda a svět podávají neobsáhlého, neuchopitelného, nekonečně záhadného. Však umění skutečně dává nám tak trochu nahlédnouti do boží dílny, do díla stvoření. Dle biblického podání byl svět stvořen z ničeho a slovo tělem učiněno jest. Tak i umělecké dílo je myšlenkou, která se stala viditelnou a vnímatelnou skutečností, která nabyla své zjevnosti a podoby, stala se tvarovou hmotou. Jako ve všem stvořeném, tak i v opravdovém umění vše chce být řádem, vše svou nejvlastnější podstatou. Jako všechno stvoření, ať je to krystal, strom, nebo živočich, tak i umělecké dílo má své organické složení, svou nejvlastnější bytnost. I ono má svou organickou strukturu, své nejjemnější částice, z nichž je utkáno, svůj rytmus, svou melodii, svou tvářnost, svůj tvar. To všechno mu mezi mnohostí věcí tohoto světa dává jeho nejvlastnější podobu, jeho rovnomocnou existenci. A ovšem – pohled'te jen, jak je svět krásný – také tu jeho podivuhodnost, tu jeho zázračnost.

Počkat! Obávám se, že jsem to vyslovil snad příliš učeně, až příliš hlubokomyslně. Chtěl jsem říci jen tolik, že umění od začátku cele náleží k člověku, k veškerému jeho ostatnímu dílu, ke všemu jeho životnímu boji a výboji. Bylo přece už odjakživa neděleno, sdruženo se vším, co člověk k uplatnění a rozvinutí své bytosti, k úplnému prožití svého lidského poslání zde na tomto světě podnikal. Odjakživa provázel lidský rod své bytí živlem umění. Vždycky a napořád. Vždycky, ve všech dobách, ve všech zemích světa, i v těch nejnehostinnějších, napořád za všech nejruznějších podmínek života, i těch myslitelně nejkrušnějších. Umění naprosto není luxus, naprosto není produktem a projevem nějakého životního přepychu. Po té nejzprahlejší poušti světa bloudí ve věčném hladu Křovák, nejbědnější z lidských tvorů, a i ten má své skalní malby, své umění. A své umění má i Eskymák, který musí své nuzné živobyty dobývat z holého ledu. Lidé všech barev pleti, všech věr a vyznání, všude na zemi, ať je tam pro ně peklo, nebo ráj, vždycky, ať v časech pohody, nebo nejtěžší trýzně. To znamená, že umění je nepochybně danou potřebou člověka, obecnou a trvalou potřebou všech lidí. Všechny lidí, to tedy nejen těch, kteří – obzvlášť k tomu citově i duchově vybaveni – dovedou dáti výraz a tvar tomu, co je k uměleckému výrazu pohání. To tedy nejen umělců samotných, ale stejně i všech těch lidí ostatních, kteří jsou schopni, ba víc, dychtivě potřební toho sdíletí s sebou to, co o lidském vztahu k otázkám života a jeho smyslu může být právě uměním vysloveno.

Umění totiž v sobě nese své veliké dary radosti a síly. Radostí a silou umělců je snadnost, ta závratná svoboda, která jim vzbývá z bezpečné schopnosti tvoření. A stejně jejich radostí i silou je i ten zápas, někdy velmi těžký a osudný, který bojují se svým dílem a ve svém díle, aby mu vtiskli tolik výrazu a krásy, tolik obsažnosti, kolik jí jsou umělci schopni v sobě pojmuti a položit ji před sebe jako tvůrčí úlohu. A co ti ostatní, kteří rádi se dávají jímati radostmi a silami umění, trvale přitahování jeho obzvláštní mocností, ať jde o umění výtvarná, slovesná, či hudbu? Jejich silou a radostí je ono veliké a hluboké vnitřní pohnutí a obohacení, které si odnášejí ze svých, celou duší žitých vztahů k uměleckému dílu.

Neobdivujeme umělce jako artisty na provaze či na hrazdě. Nemysleme, že umělci jsou mezi námi ti lidé, kteří jsou nadáni obzvláštní šikovností v zacházení s pérem a štětcem, s dlátem a tóny. Není to šikovnost, co dělá umělce, či přesněji řečeno, umělecký projev a dílo. Umělce činí jeho náplň, jeho citová bohatost, jeho duchové rozpětí. Co pro jiného bývá jen okamžitým vjemem, který vzápětí je zatlačen a odsunut dalšími, je pro umělce vnitřní událostí. A co pro jiného je jenom událostí, stává se pro umělce obrazem a součtem celého života. V umění nejde o nějakou šikovnost; jde o něco nepoměrně hlubšího. Teprve ona obzvláštní, velmi svrchovaná a až osudová významnost, kterou umělcovy smysly a duch podkládají všemu, co vnímají a co on v sobě skládá a staví, aby se to stalo uměleckým dílem, činí umělce skutečně tvořivým umělcem.

A teď jsme u kořene otázky. Co nám je po tom, řekne mnohý, kterého umění a povídání o něm příliš nebaví, co nám je po tom, že umělec tak obzvláště silně vnímá a cítí, čím je ustavičně vnitřně tak zachvíván a pohnut, až ho to pudí, aby tomu dal svůj výraz? Má-li v sobě nějakou takovou kromobyčejnou citlivost, je to jeho věc. Nedá-li mu to pokoj, ať se s tím vypořádá, jak může a sám pro sebe, nás se to nijak netýká.

Tedy týká, a to velmi, a je to též velmi naše věc. Vždyť, co je obsahem každého umění než člověk? Než člověk, tedy v něčem, ba přemnohém každý z nás, než život, tedy zase v přemnohém každý z nás, než tento svět uprostřed nezměřitelnosti vesmíru, to všechno, co bylo, jest a bude a v čem a čím jsme my? Než to vše, v čem jsme sloučení, hmota nehmta, pán nepán, prosták i blahorodí, každý z nás se svou skývou života? Všechno, s čím se může člověk v tomto životě setkat, od všeho, co je nejnižší k zemi připlazeného, až k tomu, co je vysoké a nejvznešenější, je uloženo v obsahu umění. Všechny naše city, naše radosti i bolesti, od nejtíššího rozčeření až k planoucí ohnivosti dramatu, to všechno v sobě nese umění. Náš smích a pláč, dětství i stáří, naše lásky, naše vzpoury i usmíření, naše všednosti i naše svátky, prohry i vítězství, naše hříchy i naše slávy, to všechno je obsahem, slovem, zvukem

a tvarem umění. Jak tedy může něco, co od začátku až do konce je naší věcí – věcí jednoho každého z nás a všech lidí –, se nás netýkat!

Ve všem tom přináší nám umění přemíru poznání, od nejdrobněji viděného až k oněm úchvatům, kde ve vesmírné úhrnnosti osud jedincův mizí. Umění je natolik výrazem člověka a života a – zdůrazňuji – řádu, že opravdu hluboce, až od základu obohacuje, rozšiřuje a dořešuje náš život. A činí tak prostředky krásy, duchové krásy – řekněte přece, že to je ono, co nejvyššího si na tomto světě odevždy žádáme! A řekněme si, že nejsladší, nejzávratnější pobídkou umění je touha po dokonalosti – koho z nás že se tato touha ničím nedotýká a netýká, kdo z nás ji kolem sebe i v sobě dosti často a dosti snažně nehledá a necítí?

Přece tedy může člověk něco z umění mět. Něco, i mnoho, ba téměř vše. A není to tedy žádný tak těžký a nepřírozený úkol, vřaditi umění do našeho citu, do naší duchovní žízně, do našeho života. Vždyť s životem od počátku nerozlučně souvisí, roste z něho a vrůstá do něho, je jeho trvalým obrazem a výrazem. Cože tedy z toho člověk má, otevře-li své srdce a mysl kouzlům a mocnostem umění? Co jiného než svrchované poznání života, který nám je dáno žíti jen v užších mezích, než sladký a přesilný otřes krásy, je-li nám osobně dáno krásy a radosti skrovněji! Větší šíře a větší bohatost života – je to snad málo? Je to jen marný a ošidný přelud, vnikne-li otevřenými dveřmi srdce i ducha do nás živel umění? Ten krásný živel, který i v nejvšednějších událostech dnů, ve zlomcích vjemů a poznatků dá nám vzpomenouti na slova knihy, na moudrost dramatu, na barvu obrazu, na melodii hudby, na vznešenost soch? To umění, které nám ve slovech knihy, v moudrosti dramatu, v skladbě obrazů a hudby a ve vznešenosti soch dá zase tolikrát vzpomenouti na to nejvlastnější, co máme, na náš život sám? Ba ne, umění není žádnou příliš těžkou a cizí disciplínou: je to život svrchovaný, život sám.

1934

Pokus o pokus

(Nenásleduje životopis.) Když jsem přišel na tatínka, že budu malířem, strašně se polekal, protože měl zato, že stát se umělcem není daleko od cikána. Starý pán měl víc pravdy, než se zdálo. Umělci nejsou sice cikány, a bohéma byla jenom příjemným rozmarem starší generace; ale čím víc vidím umění, tím naléhavěji se mi vtírá, že umělci mají s cikány a kejklíři společné něco velmi podstatného: provozují čáry.

O tom by měl ten nejlepší čarodějník napsat příručku. Napadá mne často napsat rukověť, která by se jmenovala

Stvoření člověka aneb jak se stanu čarodějem.

* * *

(Žádné zjevení.) Čarovat se dá vším. Z dřívka a z pestrých hadříků dovede si udělat dítě princeznu. Peruánské skulptury: několik žulových kostek, a jsou to bozi. V Africe si udělali podoby bohů z pletené slámy a z malých mušlí. Picassovi se podařilo zpodobit člověka z úhlů, světla a písmen.

Podle oficiálních výstav dalo by se soudit, že neexistuje člověk dneška, že jsou jenom nudity a placené a platící modely. Současný člověk nevystupuje na obrazech jako např. člověk renesanční nebo gotický; zdá se být daleko bezvýznamnější. Nebyl vystižen. Staré obrazy jsou proto tak dokonalé, protože také staří znali člověka dokonale, věděli, co to je člověk, měli ho v povědomí, dovedli ho stvořit a uměli jej zobrazit. Ach, ta znamenitá kresba a celý malířský verismus, jak se mu dnes učí na všech akademiích – přec víme, že všechna tato dovednost nestačí k stvoření obrazu! Je to jen projekce tam, kde by se však mělo vytvářet.

* * *

(Synové země.) Čarodějnictví bylo odjakživa rouhačstvím, protože dělalo nekalou konkurenci bohu (Apollonius z Tyany). Nazývám malířství čarováním, protože konkuruje stvořiteli; stvořil mnohotvárnou látku – ale i obraz v celém svém obsahu a formě je učiněnou látkou. Není pravda, že malířství je odmaterializováním; namalovaná figura má zpodobovat, má být dokonale fungujícím, organickým celkem: skutečností. Na cestě za zpodobněním vyslídí umělec leckteré tajemství božího světa, ale božskou metodu oklame způsobem jen sobě vlastním – v tom s bohem soutěží – nehledě k tomu, že pevně věří, že prchavost jevů přemůže něčím trvalejším, méně pomíjivým.

Umění bylo by přineslo uspokojení Byronovu Kainovi; bylo by jistě zmírnilo jeho bolest a vzpouru.

* * *

(Čemu se dá věřit.) Věřit můžeme:

1. v existenci věcí; že věci jsou, jaké jsou; není jevů, jsou jen skutečnosti;
2. že člověk je mírou všech věcí;
3. v antropocentrismus, protože tento názor je pro člověka nepraktičtější;
4. protože prostředky, které souvisí s člověkem organicky, jsou prostředky vhodné a pravé.

* * *

(Kde nalezneme míru a charakter člověka a jeho specifickou váhu.)

Člověk je mírou všech věcí a přirozeně také mírou sebe sama. Všecko, co tvoří, obsahuje v sobě tuto lidskou míru. Charakter člověka je v jeho konání a působení, dá se z nich vyčíst. Zbraně, nářadí, kladivo se definiují jako prodloužení lidské ruky; stejně tak však ruka zůstává v obrovských dimenzích a pádnosti parního kladiva, ale také v sladké závratí něžného pohlazení, a stejně tak ve službě a v milosrdenství. Stroje, májaky, plavba vzducholodi, zázraky konstrukcí a techniky, elektrické dráty, to všechno je ještě lidským tělem a duchem, to vše jsou potence

lidského organismu, jeho kontury. Stejně tak se zračí lidská bytost v sociálních zařízeních, v ideách a v ladění doby. I ošacení (móda) je jeho bezprostřední plastikou. Látka, z níž by se dala vytvořit postava člověka, je bohatá a bez hranic. Člověk není izolovaný a z velké jednoty vytržený model. Tato větší jednotka, která obklopuje jeho tělo a jeho duši, jeho konání a působení, jeho nářadí, určuje jeho plastiku. Člověk může povstat z těchto věcí; nebude ani nepatrný, ani schematický. Konstrukce lidské figury má být úhrnem všeho lidského. Lze vytvořit figuru i tak, že existuje v prostoru plně a svéprávně také tehdy, i když ji nikdo nevidí.

* * *

(Znova totéž.) Gauguin kdesi říká, že je chyba postavit před sebe model a otrocky jej obkreslovat; model má stát za záclonou, aby malíř mohl čas od času korigovat svou paměť. Soudím, že je třeba ještě něčeho víc. Malíř má mít model před sebou, aby jej mohl pozorně prohlížet, má-li mu proniknout do srdce a do vědomí, kde se skrývá přemnohá zkušenost, která už dává plastický výtvar. Malíř, který maluje postavu, nemá ji korigovat podle modelu, ale podle všech lidí. Starce lze vidět na všech starcích a také na všech mužích a dětech a na letícím ptáku a v podzimním větru. Člověka, ať chudého, nebo mocného, můžeme spatřit také na moři, v oblacích, v soumraku, v samotě, ve strojích, v domech a střechách velkoměsta. Čarodějové viděli ve vzduchu elfy, vizemi matku, v ohni mloky, a dovedli je vyvolávat. Všechno na světě obsahuje prvky člověka. Z těchto prvků můžeme vytvořit jeho postavu. Svět všech věcí má linie, jemnou a tvrdou modelaci, lyričnost i dramatickост, všecko, co poslouží vytvořit člověka.

* * *

(Materializace.) Ze souhrnu této látky tvoří malíř figury, něco existujícího. Malovaný člověk je skutečnost. Kdyby nebyl látkou a skutečností, pak by to nebylo čarování, soutěž se stvořitelem, nebyl by to znamenitě dosažený úspěch. Cesta za poznáním a realizací, jak se jeví v umělec-

kém zpodobení, skýtá nádherný iracionální efekt. Je to však látka; a látka je ztvárněný prostor. Zpodobené postavy jsou skutečné a existující. Čarodějové dovedli tvořit z věcí, které pro ně byly reálné, vyvolávali bytosti a události za hranicemi nadsmyslna, minulosti a budoucnosti. Dějí-li se zázraky a nemožnosti, stávají se skutečností. Skutečnost nemá hranic; v ní se děje všechno, ke skutečnému se druží skutečné, i když někdy neuvěřitelné. Není jevů, jsou však věci; lidský obraz není jev, nýbrž věc a vzniká jako věc. Kdyby ztvárněním nějaký jev byl nahrazen jenom jevem, byl by to podvod a šalba; čarodějnictvím je právě to, že věc se nahrazuje věcí, příroda něčím existujícím. Jako věc a skutečnost je obraz ve své podstatě stvořen organicky, stejně tak organicky, jako je organická každá ztvárněná látka.

1924

Jak se má člověk dívat na moderní obraz

Chápu moderní obrazy lehce a bezprostředně. Nedovedu si tedy v celé šíři vymyslet všechny pocity a myšlenky člověka, kterého moderní obrazy pobuňují, protože se v nich nemůžs s požitkem vyznat. A sdělit požítek je těžká věc; nemohu svůj požítek z moderního umění přenést slovními výklady na někoho, kdo ho zhola necítí, a kouzelného proutku nemám.

Budu-li tu moderní umění stavět do protikladu s uměním starším, jsem toho dalek, to starší paušálně odmítat; odsuzuji jen jeho určitou, velmi úzkou, ale pro dnešního průměrného diváka nedobře směřovanou část. Stejně tak nehájím všechno, co je moderní. Nesrozumitelnost moderních obrazů či soch nemusí být zrovna jejich předností, nesrozumitelná novinka není pro svou nesrozumitelnost vždy lepší než srozumitelná malba. Ovšem ale také srozumitelnost obrazu nezaručuje vždycky jeho hodnotu.

Bylo velmi správně řečeno, že neumí-li se někdo dívat na moderní obrazy, je to proto, že se neumí dívat ani na staré. Ba ještě horší to s ním je: takový divák nerozumí dobře ani tomu, co se mu líbí; kdyby tomu náležitě rozuměl, našel by v tom hned určité chyby a nedostatky a musel by svou zálibu namířit hodně jinam a výše. Dnešního průměrného diváka docela zkazilo běžné akademicky naturalistní malování a sochaření XIX. a ještě XX. století; tato úpadková produkce na celé čáře zbavila své milovníky schopnosti nazírat v řádu výtvarném, duchovně uměleckém, připoutala je naprosto k velmi skrovňoučké mohutnosti kochati se na jalové nápodobě přírodního aspektu, na nepodstatných efektech, na bezduché snůšce detailů. Zničující vliv této produkce (však se z většiny stala nejvděčnejším pohlednicovým artiklem) úplně porušil u větší části obecnstva a stejně i v lidu poslední zbytky duchové schopnosti dívat se na umění jinak než jen jako na činnost popisnou a imitativní. Tito milovníci ovšem provolávají, že si nežadají pouze té imitace přírodních vzhledů, nýbrž že ty obrazy a obrázky mluví k jejich

duši; že je dojímají, dotýkají se jemných strun jejich duše, lahodí jejich smyslu pro pravdu a krásno, ale to si jen libují ve svém šidítku. U tohoto akademického naturalismu je to vše, ty dojímové složky, to vnějškové aranžmá líbivosti, krasoduchosti a vypravěčské líčivosti do obrazu zvláště snášeno, přidáváno z jiného rendlíku, jako se u dortu vkládá libochutná krémová náplň mezi to ostatní poněkud sušší dortové těsto.

Odtud si tedy obecenstvo přineslo do svých vztahů k současné malbě velmi ochromený smysl pro výtvarnou stránku uměleckého díla. Hledá úkoly umění jinde, než kde opravdu jsou, a je příliš necitlivé na to, co mu moderní tvorba a konečně i valná část umění starého na skutečných hodnotách přinášejí. Jako leckoho tahá moderní hudba za vlasy, jako kdyby byla složena jen z falešných tónů, tak se zas mnohemu moderní malby zdají neladné a nesrozumitelné. Ti lidé pak dávají přednost operetě, operetě muzikální, operetě výtvarné. Odsuzují „modernu“, prohlašujíce přitom, že jsou plni dobré vůle, a zatím jsou plni předsudků, jichž si nejsou vědomi. Máme přece rádi umění, vzdychají pak nešťastně před moderními obrazy, a máme přece oči, ale tahle moderna nás odpuzuje. Ať nám to někdo řekne, co na ní má být vlastně pěkného!

Není to ovšem jednostejné, kde se chápání všelikého publika zastavuje. Mnohemu je Picasso potřeštěným provokatérem, jiný nemůže přijít na chuť ještě ani Cézannovi a van Goghovi, někdo se třeba doposud nedohrabal k Slavíčkovi. A co ještě k tomu: dnes není umění tak jednoduché, jako bylo za dob starého Egypta nebo v gotice; je nadmíru komplexní, ba plné anarchie, vedle Muncha je dnes stejně na živu salonní kýč, produkuje se současně v nejmodernějších směrech a -ismech i v nejkonzervativnější konvenci, špatné a jalové si dělá stejný nárok na pozornost, ba co víc, i na uznání, jako to dobré; takováto různorodá mohutnost ovšem nijak nenapomáhá orientaci. Jako produkující umělci se podle svých sklonů a schopností vřazují na nejrozličnější stupně této chaotické současnosti, tak se umísťuje na jejích nejrozličnějších stupních i obecenstvo. Žádná sdružující myšlenka či organizovaná soustava nestaví dnes umění do jednotící služebnosti, jak tomu bývalo za starých dob. Tak různé umění

má své různé skupiny věřících, kýč jich má své valné davy a s moderním uměním to vypadá tak, že má své zasvěcence. Pohříchu je to tak, že se za tohoto stavu věcí pořád ještě jeví něčím exkluzivním, ba až jakoby ezoterickým. I bývá mu vytýkáno, že prý je příliš l'art pour l'artistné. A skutečně je produkováno samoúčelně, bez ohledu na obecnější ohlas; ovšem nedejme se tu omýlit nadšenými pokřiky snobů, kteří ve své kulturní nestálosti a sterilnosti náruživě klesají do náruče všemu, co je právě nejnovější, ani švadroněním kulturních agentů, kteří se svou těkavou agilitou dělají důležitými v něčem, na čem nemají vlastní tvořivé zásluhy.

* * *

Posud jsme uvažovali o tom, **proč** se někteří lidé nedovedou dívat na moderní obrazy. Těžší odpověď je na to, **jak** se mají na ně dívat. Nemohu tu podati návod či rukověť, jak se dívati na ten který každý obraz, na toho kterého malíře; mohu jen zhruba osvětliti cestu, kterou se lze přiblížiti k účinnějšímu chápání některých těch jakoby nedosti přístupných složek moderního umění.

Především je třeba více trpělivosti, nerozumím-li něčemu hned, neukvapovati se s pohodlně povrchními úsudky. Do moderního umění musí divák vrůst, vcítiti se i zaučiti; pan divák nesmí žádati všechno od umění, ale musí se trochu také snažiti sám, ono totiž k dívání se na obrazy nestačí jen oči, je k tomu také třeba ducha. Zhloubali jste se někdy řádněji do starého umění, odhalil vám něco Cézanne nebo van Gogh? Jestli ne, tak to s moderními obrazy nepůjde. Nutno se poohlédnouti do umění do hloubky a nazpět **tím směrem, kterým moderní umění vznikalo a rostlo**; vždyť přece nebylo to špatné umění a malí tvůrci, z čeho se už déle než sto let vyvíjí to moderní umění! Tedy i divák musí jíti trochu tou cestou uvědomování a poznávání a rozletu, jakou postupují ve svém prvním růstu a pak rozvoji umělci sami; ti přece také vyšli od koukání se na obrázky v dětských knížkách svých chlapeckých let a došli přes různé vývojové etapy nakonec třeba až k surrealismu, nebo co je ještě dál. I divák je dlužen kultuře, aby rostl v těchto věcech a trochu se v nich vyvíjel.

Ovšemže obecnstvo, živel tvořivě neaktivní, nemůže s uměním držeti stejně rychlý krok; vždycky má v sobě obecnstvo jistou dávku konzervativnosti. Proto nerado a neochotně přijímá nové formy v umění a říkává jim móda. Milé obecnstvo! Buď tedy ve věcech umění o něco pružnější a lehkomyšlnější, o něco dobrodružnější. Zkus to! Co ti to udělá! Když móda, tedy móda, či ještě jinak řečeno, nová konvence. Přístupme na ni, hod'me sebou trochu, abychom viděli, co v ní vězí a jak se v ní budeme cítit! Nebručte, aby nám dali pokoj s novou módou a konvencí, když přitom až po krk vězíte v módě a konvenci staré. Snad vás to nové udělá trochu mladšími.

Ale moderní obrazy jsou hodně jiné než ty starší, a divák starší školy i při dobré vůli neví, kudy do nich. Zde mu tedy překážejí některé návyky a předsudky, které mu sedí jako jakési brýle před nosem, a zkreslují mu tu moderní formu věru až do nemožnosti. Tu se tedy musí divák sám trochu převychovati a musí brát trochu vážněji a bez zděšení to, oč modernímu umění zvláště jde.

1. Je to problém uchopení a výstavby prostoru v obrazové ploše. Prostor je tu nazírán struktivně, a nikoliv kukátkově nebo perspektivně, jeho obrazová skladba opírá se víc o geometrii než o přírodní motiv a není tu vypracován postupně do hloubky, nýbrž z hloubky souvztažně ven. Zní-li to vše příliš učeně, tedy to řeknu ještě jinak: je to prostorovost kontra perspektivnost. Ale nehledejte v tom žádnou zoufale abstraktní teorii: nejen v novém, ale i ve starém umění je krásně prokázáno, že ***ne perspektiva, ale prostorovost vytváří výtvarně ryzi členitost a organizaci obrazu.***

2. Druhý zarážející rys moderní malby: způsob podání. Velké barevné plochy, ostrá lineárnost, kontury, důrazná barevnost a struktura nátěru, abstraktní odbarvenost atd. Přelom moderního umění se staromistrovskou technikou se totiž projevuje silným obnažením techniky, jako kdyby se štětcová práce obrátila trochu na ruby. Dříve linie a barva byly ztajeny pod přírodním vzhledem, náladou, sfumatem, dnes je to jakoby naopak: ***dnes linie a barva jsou navrchu, skládají se***

k sobě naze a čistě docela na bíle dni. Divák, který se jich proto leká, dokazuje, že jeho zájem jde spíše za motivem než za malbou.

3. Nové výrazové rysy, rovněž veliká potíže pro diváka starší školy. Moderní malba staví na složkách stručných, náповědných, sumárních. Vyžaduje tedy od diváka ***schopnost bystrého, rychlého a pohotového syntetického vjemu.*** Diváku, který to dovede, to působí nesporný estetický požitek, kdo to nedovede, nemá se tu čeho chytit a obraz mu uniká. Jsou lidé, kterým film jde trochu příliš rychle, kterým spád Chaplinových filmů je příliš překotný; ale v době, jež na rychlosti elementů staví docela exaktní a prospěšné vynálezy, musíme si nakonec všemu zvyknouti. Před starým obrazem se mohl divák chovati trpněji; motiv či obsah rozkládal se před ním vymezený rámcem jako nehybná scéna v kukátku nebo v divadle. Vzav na vědomí obsah, totiž motiv plus napodobení přírodního vzhledu, přihlížel pak divák s uspokojením, jak výstižně je to vymalováno. Moderní malba žádá větší aktivity: divák se má více než optickou cestou přenést do obrazu a má vniknout do předmětu skrze ***tuto obrazovou skladbu.*** A není nijak ošizen; dříve našel nejprve obraz a pak skladbu, teď má celkem totéž, jen v jiném pořádku: teď chce jít skladba před obsahem.

Povšechně: pokud se týká moderní senzibility, jak se projevuje v moderní malbě, těžko divákovi slovně to udělat, jak ji má konzumovati; musí se sám trochu k ní pohnout a pocítit v sobě její ozvuky, aby obrazy, jichž je současníkem, k němu nemluvily řečí tak cizí a vzdálenou, jakoby z jiné planety.

Jako ve starém, tak i v moderním umění trvá požadavek, aby trefilo svou věc; ovšem úlohy jsou jinak položeny. Ještě se tu pokusím o hrubý návod, jak se dívat na jednotlivé žánry.

Oblíbená dnes zátiší. Dříve to byl spíš výsek z přírodního většího celku, uzavřený kompozičním aranžmá. Nyní je to svůj malířský samobytný celek. Představme si obraz se vším, co v něm je, jako by byl docela nečleněnou hmotou, jako neústrojný chaos předmětu, prostoru, barev a čár. Nuže tedy, teď je vlastní výtvarnou úlohou uvést to do umělecké formy. Estetické požadavky moderního obrazu splňují se tou měrou, jak

se tato hmota či chaos v obraze organizují a skládají do vlastního kosmu, jak se konstituují, nabývají členitosti, jak se v tomto procesu úsilí o řád sdružuje s výrazností a poetickým kouzlem. Přihlížeti, jak se tu vše v obrazovém řádu k sobě váže a znásobuje k plnému tvárnému účinu, je vysokým estetickým požitekem.

Odedávna oblíbený ženský akt. Nikam vás to nepřivede, ohlížeti se na to, má-li ta vymalovaná panna luzný obličej a klasické formy těla, skutečně není určena do postele. Některý moderní umělec usiluje vyvolati představu ženského těla a jeho plastického půvabu, neopíraje se při tom o anatomii a o detail; oči jsou tu všelijak, ba i hlava někdy schází, je to tam jinak než na opravdových slečinkách. Neohlížejte se tedy po té přírodní anatomii, ne ta panna, ale především ten obraz má mít oči, ruce, nohy. Snad se vám to v první chvíli jeví ve srovnání s přírodním vzhledem jakoby nestvůrně, ale je to plné vlastního života, dění, dramatu; tyto postavy existují v ploše svého plátna tak cele a plně, jako cokoliv reálného na světě. Dříve, v naturalistickém akademismu, byla skutečnost v tom, co obraz představoval: na modelu. Dnes je silná skutečnost obrazu, nezávislá na přírodních skutečnostech, výslednicí tvořivého umělcova postupu ve světě výtvarných forem.

Krajina. Dříve jako by divák pohlédl malířským kukátkem do krajiny skutečné. Nyní tu jednotný živel malířských výrazových prostředků proudí obrazem, vlamuje se v jeho plochu, člení a modeluje bez pomoci perspektivy, osvětlení a stínování; tento způsob dovoluje umělci, aby o to víc malířské výraznosti a kouzla vložil do obrázku ze své tvárné představy. Estetický výraz toho všeho je, dle osobitého založení umělců, břitký, důrazný, lahodný, básnivý. Výtvarné živly jsou tu na svobodě, barvy a linie tu mluví svým čistým zvukem, nezastřeným imitací, obrazový prostor se zvládá svým svébytným řádem, dílo není nápodobou něčeho vnějšího, nýbrž je volným projevem umělcovy schopnosti vyjadřovati se výtvarnou formou. Protože prostředky k tomuto výrazu jsou čerpány z umělcovy výtvarné fantazie, nese v sobě tento jejich vnitřní původ mnoho niterně osobitého. Umění, vycházející takto až z kořenů umělcovy osobnosti, založené na individuální mohutnosti,

nemusí se státí formalismem. Tryská-li z těchto hloubek, může v sobě vynéstí na venek dokonce i složky stejně všelidské jako národní. Ovšem-že nejítí po svých a jen se pověsiti na záda Picassovi či jiné veliké tvořivé osobnosti znamenalo by zůstatí tomuto osobnímu i obecnějšímu poslání dlužen velice vážné položky, jejichž nesplnění musí v každé hodině dějin umění konec konců po zásluze znehodnotiti každou příliš odvislou produkci.

1931

Umění a život

Řekneme-li věda a **život**, klademe tu vedle sebe dvojí, v čem my, lidé, odevždy toužíme dojít k součinu: život, neobsáhlý a mnohotvárný ve svých základech a projevech, a vědu, což je člověkům duchový vztah k této všeobsažnosti života. Nuže tedy i umění je duchovým vztahem k životu, který nás obklopuje, k světu, v němž jsme. Ale kde věda je vztahem čistě, střízlivě poznávacím, kriticky a objektivně zaměřeným, vztah umění k věcem života je celou svou povahou básnivý.

Tím nemyslím, že úkolem umění je aranžovati ze znaků života cosi jako nasládlou selanku, upravovati z nich líbivou výkladní skříň, přizdobovati jeho nezměrnou tvář pěkně strakatou hedvábnou mašličkou. Úlohou umění není nižádné přikrašlování; jeho smyslem, jeho celou podstatou je umělecká krása sama. Vztah umění k životu je básnivý právě a jediné tím, že umění vychází v těchto svých vztazích přímo z duchového nitra této umělecké krásy. Její příkazy jsou u pravého umění splňovány **pravdivostí**, která vyplývá z umělcova výrazu, a **harmonii**, které dosahuje ušlechtilostí a čistotou uměleckých prostředků. Poznání této pravdivosti a harmonie nás povznáší do duchových výšin umění a je tím vrcholným, co nám umění může poskytnout. Takto poznáváme v umění sloučený ve vyšší jednotě život a řád.

* * *

Není ovšem všechno uměním, co se zrovna píše, skládá a maluje. Valná většina této produkce je pouhou konfekcí. Valná většina její je jen duchaprázdným řemeslem. Potřeba řemeslnictví bývá někdy přespříliš zdůrazňována; ovšemže nemá býti podceněna, vždyť dobrá, řemeslně bezvadná technika organicky náleží k hodnotě uměleckého díla, ale vždy jest nám v něm především hledati jeho krásu básnivou, jeho mohutnost duchovou. Tam je nejvlastnější smysl a obsah uměleckého činu, ne jen v nějaké řemeslnosti. Ta sama o sobě by byla jen plytkou výrobou a darmým utrácením času na všechny strany.

A o tomto nejvlastnějším smyslu a obsahu umění chceme mluvit.

Srovnáván s věcně kritickým, objektivním vztahem vědních disciplín k životu, vyznačuje se duchový vztah umění k životu svou zvýšenou subjektivitou, tím, že je vždy provázen silným nitrným a zjevně zvýrazněným dojetím. Kde vědní vztah analyzuje, zjišťuje, třídí, uvádí do systému, umělecký vztah je od počátku vytržením, úchvatem, který smyslově i citově jímán a poután věcmi života, chce, pronikaje k nim, s nimi co nejhlouběji, ba až do závratí splynouti, býti nesen jejími nejspodnějšími silami, jejich mohutností a krásou, s nimi se ztotožnit. (Jsou ovšem vědci, kteří nepodávají nikterak méně než básníci.) Dostáváme se tedy v uměleckém díle k věcem života v průvodu citů, pohnutí, vnitřních vzruchů, neboť jim, a nikoliv pouhému vyličení předmětů mají sloužiti všechny síly i schopnosti umělcova výrazu. V tom, že obsáhne s předmětem i celý svůj duchový vztah k věcem života, je teprve celá pravdivost umělcova činu, jeho celá obsažnost a dosah. Vstoupivše do živlů umělcova vnitřního světa, jež jsou duchovou obdobou hmotnějších živlů tohoto světa vezdejšího i vesmírného, prožíváme tento svět jejich duchovým prostřednictvím, čím více a silněji je umělec básníkem, tím větší mocností může své dílo naplniti, tím je jeho dílo životně hlubší, rozpjatější, a tedy vůbec obsažnější, a k tím širšímu a intenzivnějšímu duchovému prožívání diváka, čtenáře a posluchače strhuje. Je tedy i umění klíčem k poznání světa, jeho hučící velikosti i jeho nejtišeji skrytých tajemství, jeho alfa i omeg, ovšem ve své látce a formě, ve své duchové sféře, do které věda svými exaktními metodami pod touto podobou nevniká. Svět, jak jej známe z obrazů, knih, hudby, to je svět prošlý člověkovou smyslovostí a citovostí, imaginací a nejpohrouženějším zadíváním se a nasloucháním, bázní i entuziasmem, něžným okouzlením i dramatickým tvořením mýtu – svět přetavený uměním, smyslem pro řád a krásu, veškerou tou přebohatou a horoucí složitostí lidské duše. Té duše, která od věků dovedla najíti viditelný tvar a trvalou podobu našim nejvnitřnějším hnutím, nejjemnějším citovým rozčeřením i bouřím zoufalství, našemu blaženství i trýzním, láskám i vášním, radostem

i vzpourám, smrtelnému i božskému – duše nesmírně bohaté svou líbezností i svým nepokojem. Umění je věčným památníkem tolika věcí, tak pomíjivých a prchavých, jako je ve svých tisícerých obměnách život sám, ale především je památníkem člověka, jeho nejvzácnější touhy po pravdě a kráse a dává nám ho takto poznati v jeho lidských, nejvýše nesených tvořivých silách. Stojí člověk za to, aby po této stránce byl poznán a uznán! Je veliký ve svém úsilí mravním i sociálním, ušlechtilý ve své touze po veškerém poznání, krásný ve svém tvořivém snu o kráse.

1935

Frenezie hmoty

Asi spočívá schopnost takového rozvášnění už v samotné hmotě, mohli bychom ji přisouditi bohům, je dána přírodě, ale také člověku. Je možno hmotou plýtvati až do nějakého šilenství, anebo ji šetřiti s ekonomii, která zase může býti nejkrásnější duchovou střízlivostí či vrcholně duchovým odhmotněním. A vlastně bývá i zapotřebí velice hrubého množství hmoty, aby se na ní prokázalo vítězství formující náruživosti.

Jsou tu věci, které mohou věru člověku trochu poplésti hlavu. Řekněme takový jihočeský selský dvorec ve svém nejprostěji melodickém rozvržení, se svou charakteristickou bránou, obezděním, s obytnými i hospodářskými budovami, s jedním nebo dvěma velikými stromy k tomu a pak ještě co kolem k tomu náleží na domácně krajinném rázu – i to je nějaké sumum hmoty, v podstatě velmi výrazně a účinně zformované sdruženými silami člověka i přírody. Nebo zase moderní průmyslová budova, vyhraněná a sevřená v napjatých plochách hmoty, která je samou ekonomikou a funkcí. A pak třeba si pořádate knihovnu, nedá vám to a otevřete jednu z knížek, a padne vám znenadání do očí třeba něco z maurské architektury (ale mohlo by to být stejně dobře i mnoho časově i místně jiného). A tedy všude se tu chová hmota jinak, že až se zdá být nadána (a ovšem člověkův formující duch s ní) neomezenými možnostmi.

Moderní doba, aspoň programově, radikálně vyúčtovala s všelikým ornamentálním a dekorativností. Provedly se tu důkladné škrtky, ale nezdá se, že v očištném zápalu by se hlouběji přihlédlo k některým věcem, které zde propadly zavržení, a přece se mohou občas znovu připomenouti jako neodklizený a pořád ještě živý problém. Nebyla provedena jasná dělítka dejme tomu mezi ornamentálním a dekorativností a mezi povrchní stylizovaností, která se zdá příčinou právě těch nejhorších následků, a zase mezi dynamismem i strukturou hmoty, dynamismem a strukturou umělecky výrazového formování. Jsou toho v dějinách umění přecetné příklady, kdy to, čemu se říká ornamentální element, zapíná se do oné zvláštní frenezie hmoty s takovou mocností, že se stává

integrující součástí jejího dynamismu a při tom zároveň i její strukturou. Nabývá života, a tedy i funkce s takovou symfoničností, s takovým až závrativým důrazem, že nějaká pouze zdobivá či dekorující úloha tu velmi silně ustupuje do pozadí a mnohem mocnější převahy tu nabývá formující rytmus, růst, vznos, mnohost, hloubka, rozprostranění, rozvášněný, obluzující, rozesnívající účín i cit z něčeho, co se přibližuje stejně hudbě i básni jako velikým divadlům přírodním a kosmickým. Tak třeba zrovna ten maurský ornamentalismus připomíná něco z obluzující plýtvavosti ohvězděného nebe; něco z labyrintismu snu; něco z nebezpečného pohledu do vesmírné i mikroskopické dílny, v níž krystalovala, se kupila, vykrajovala se i svíjela se hmota. Dává to v něčem obraz jejího růstu i skladného dokonání, obraz vytvořený z básnických a výrazových představ lidského ducha, který nadto libuje si ještě v půvabu, v snivém ztrácení se, v blouznivém opojení až nakonec i sladké únavě neméně než v smělých kružbách, v překonání zákonů tíhy, v nepočetnické matematice vrcholného odhmotnění.

Takto tedy tu duch provádí jeden ze svých důkazů na hmotě. Ovšemže to nesmí být jen její zdobení, nějaké její oblékání. Hmota, která žije svým životem, chce být nahá od svého celkového pohybu až do své, či přesněji řečeno, do nejelementárnější struktury tohoto svého tvarového pohybu. To určitě založený a laděný duch jí udělí to nejhlavnější ze své skladby a svého vznosu, organizuje a oživuje ji podle struktury a dynamičnosti své. Stvořuje si v ní prostor svého snění i povzletu; svůj, ze sebe utkaný i vyhraněný duchový svět. Ten maurský to prokázal s důsledností a vášnivostí opravdu pozoruhodnou.

Nemíním ovšem nikterak, že by v tom byl nějaký příkazný, a tím méně snad ojedinělý. Tato frenezie hmoty se prokázala v umění tolikera dokonalejšími i méně dokonalými projevy a podobami, že by to přemohlo čtenáře i autora, který pohnut nahodilým popudem, ostatně ani neměl více v úmyslu než dotknouti se věcí nemalých, byť i jen zlomkovitou a nesoustavnou poznámkou.

1936

Bázeň před Evropou

Kulturní úhrn v každé zemi (aspoň v moderní Evropě) představuje bohatý konglomerát složek, jež jsou v ustavičném pohybu a růstu. Že všechny tyto složky nejsou naším domácím produktem, toho jsme si dobře vědomi, a když rádi a ochotně přijímáme odjinud nově nalezené objevy životně praktické povahy a adoptujeme je pak pro své živé potřeby, nikdo nenazve tento nutný konzum opičením se po cizích vzorech – vyjma snad ve věcech módy a zevních společenských forem. Víme již odedávna, že naše filozofie, lékařství, technika a všechny ostatní vědecké disciplíny, i když jsou nejpůvodnější, užívají ve svých metodách a ve své poznávací organizaci mnoha a mnoha prostředků, z nichž zrovna ty nejzákladnější (zorná hlediska velikých vědeckých systémů, vůdčí hypotetické předpoklady, teorie, organizace analytického a deduktivního postupu apod.) byly stvořeny a objeveny velkými duchy jiných zemí. Nyní již je považujeme za náš samozřejmý kulturní majetek, protože byly k nám přineseny z živoucích duchových potřeb, jejichž naléhavost má být ukojena, a z organických dispozic, v nichž pak tyto všeevropské kulturní složky jsou přirozeně asimilovány. Kulturní stav moderní Evropy je přece intenzita nejširší sdělitelná, není majetkem nebo vynálezem jediného národa, ale postupuje a vyrovnává se v ustavičných nárazech. Duch, mozky všech lidí mohou být chtivým přijímacím aparátem pro zářivá duchová poselství ze všech kulturních zemí, nejkrásnější vlastností světové kultury je právě její sdělitelnost a vzájemná součinnost mezi národy. Každé duchové vzepětí má v oblasti cítění elektrické vlastnosti a soudržný účín: dává vždy vysoké příklady, vůdce, apoštoly, školy, kolektivní pohyby, bratrství a širokou jednotu světových tendencí; každé plodné individuum a silný pionýrský duch i po největším osamění naleznou nakonec sympatie a širší spříznění.

U nás zcela dobře se oceňuje, když domácí věda dostoupí evropské úrovně a naše sebevědomí se zvyšuje, když vidíme, že je vykonávána

silnými individualitami, tu rádi již mluvíme o původní české vědě. Jako by se ale cítilo, že světové vědecké výboje dovolávají se nejspíše našeho rozumu (ačkoliv by tak mělo být jen v otázkách vědecké metody a pomůcek) a že umění má svůj účín v naší citové oblasti, tu velice často slyšíme pronášet obavy, že by naše umění následkem cizích vlivů, jež do něho směrodatně zasahují, mohlo ztratit svůj původní charakter a že by se tak odnárodnilo.

Ačkoliv v národním bohatství každé země nejkrásnějším údělem může být národní původnost umění, přece za těmi hlasy, které se jí nejvíce dovolávají, je mnoho nevědomosti a nezodpovědného laicismu. Umělecká historie nové Evropy nikdy nemůže mluvit o naprosté původnosti a neodvislosti jednotlivých kultur a vždy se musí mnohem spíše zabývatí vzájemnou styčností národů. – Francie, jež dnes je ohniskem a kolébkou nových výtvarných tendencí, musela svého času povolávat umělce z Itálie, neboť se jí nedostávalo vlastních uměleckých sil, Španělsko bývalo křížovatkou nejrůznějších proudů z jihu i severu; holandské umění nezrodilo se přímo z domácích větrníků a kanálů a muselo se rovněž dříve učit a těžit z bohatství jiných zemí. Každá historie umění, mluvili o silných jednotlivcích nebo o silných epochách v umění, musí vedle toho věnovat velké kapitoly všem faktorům vzájemných vlivů mezi kulturami a musí se tak zabývat i historií učení.

Mnohým se zdá, že máme u nás již tolik domácí tradice, že by již nebylo nutno učit se v cizině. To je velice falešný předpoklad. Mimo některé kresebné kvality Alšovy (a vlasteneckou náladu některých jeho současníků) nemáme dnes u nás nic původního formálně českého, co v domácím umění cítíme jako speciálně české, to není ani tak formální povaha výrazu a techniky, ale jsou to nejspodněji utajené složky citové, jež se nás tu dotýkají, tedy něco, čemu se nedá v umění naučit a co lze snad jen přirozeně dědit jako vrozenou složku uměleckého výrazu. A tu ještě velice často se necháváme v našem českém cítění uchvacovat tematičností, ba i literárním obsahem, nebo dokonce pouhou folkloristickou stránkou díla. Nebo také po léta opakované

formule starších generací utvrdily u laiků zdání, že jedná se tu o bezpečnou formální základnu původního umění, z jejíhož rámce by nové umělecké pokusy neměly vybočiti, ve jménu tohoto názoru byly kdysi stavěny hráze i vůči vlivům impresionismu. Tak třeba se již zapomnělo, že Chitussi přinesl veškeré svoje podstatné kvality z Francie a že označení „český Daubigny“ ještě příliš málo dává tušit jeho úzkou odvislost od Fontainebleauské školy. Zapomíná se – když se dnes těmito jmény ještě operuje –, že Brožík byl naprosto nečeským umělcem, že celé jedno starší období českého malířství je naprosto vymezeno vlivem Mnichova, že Marold nemá v sobě nejmenšího českého prvku, že Hynais je zcela nepůvodní replikou oné speciální části francouzského umění, kterou kdysi ovládal Baudry.

U nás by bylo nejméně zdravých důvodů k tomu, vymezovati ve jménu takovéto tradice a ve jménu starých a sterilních formulí, jež stejně všechny k nám přišly z Mnichova nebo z Francie, kam až smí jít zájem mladších generací o nové formální poznatky. Není třeba dokládat, že když vloží se do stavění čínských zdí výkonní umělci sami, že to jsou zpravidla právě ti, kteří mají sami nejméně českého cítění a kteří rozředují normální školské malování realismem nebo impresionismem z druhé ruky.

Nejsme dnes vůbec ještě v tom stadiu, kdy bychom se již nepotřebovali jinde učit (v Čechách nebyly dosud žádné rozhodující uměleckoformální obnovy nalezeny a nebudou tak hned vynalezeny). Je ovšem ještě jinou otázkou, máme-li svoje učení hledat v cizí (italské, holandské, francouzské) minulosti a přiřadit se k těm snahám, jež odvracejí se od hlomozivé a prudce kypící současnosti a inspirují se minulou slávou, jež vyjadřovala jiné lidi, jinou víru, jiné cítění a jiný svět, než je náš dnešní; nebo nemáme-li váhat v pocítění a v uvědomění si vlastní síly, jež nás vrhá aktivně do současnosti a do hučení celého světa, a nalézt živou inspiraci v tom jediném, co pro nás reálně existuje: v našem bytí a v citových a rozumových vztazích, jež tryskají z naší světové existence v živém přítomnu, zdroji a oblasti našeho života. Otázka tradicionalismu a modernosti bude řešena ještě dlou-

ho, pokud mnozí budou lákáni pevnými body výtvarné metafyziky v zaručených efektech minula, nemohou se jich dotknouti a uchopit je v pohyblivém obraze současnosti; tomu ovšem, kdo přirozeným a bezprostředním způsobem pociťuje svůj moderní úděl, mohou prudká vznikání a závratné oscilace moderních koncepcí sice podat obraz mnohotného zmatku a vířivé rychlosti, najde však svou věčnou jistotu a ideovou odvahu v pomyšlení, že právě tato moderní komplexnost a všechny její prudce šlehající a planoucí jevy jsou nejpád-
nějším důkazem prudkého rozmachu a veliké mocnosti ztajené v ústrojí nové doby. Moderní doba jistě v sobě má silné vzrušení, její válečný a neklidný charakter pociťujeme dnes jak v uměních, tak ve vědě, v duchovém i praktickém životě, i v politice států. Dnes není již možno poddávati se věcem rozkošnický, zvolna, krasoduše, či prožívat rokokové nebo bonhomní selanky.

Jestliže se dnes v českém umění uplatňují s novou a prudkou intenzitou tak řečené cizí vlivy, není nutno je zakřikovat a obávat se, že by mohly ohrozit vývojový postup národně uměleckého ducha.¹

Na takovém usuzování z dálky bývá právě nejvíce tvořivé nezúčastněnosti. O národním uměleckém duchu je dnes vůbec těžko mluvit a nejméně prospěchu by bylo v tom, chtít ho uměle pěstovat a ohradit ho čínskou zdí jako ochranou před cizími vlivy. Věříme-li, že máme v sobě nějaký živý fond národní tvárné potence, pak měli bychom mít tolik důvěry, že tato původní síla – jestliže již kde existuje – se vždy spontánně projeví v každé chvíli a v každé současné formě.

1913

¹ Ve Francii, kde mnozí silně mluvili proti vlivům Ibsena a ruské literatury na moderní drama, napsal M. Lanson (*Histoire de la littérature française*): „Jiní se obávali, aby se národní duch nepozměnil pod těmito exotickými vlivy; dětská bázeň. Jako vždy, bere me zvenčí to, co odpovídá potřebám našeho vědomí a našich myšlenek, když naše literatura, ustrnulá ve velmi starých formulích, již neodpovídá přítomnému stavu našich duší. To, co nám je čistě francouzské, je neporušitelné jako nesdělitelné; bylo by absurdní věřit, že pro národ nebo pro individuum nejlepší zárukou originality by byla ignorance a předpojatost.“

Pro mnohé uši

Vydavatel této knížky projevil vzácnou ochotu věnovati několik stránek přímé podpoře mladého umění. Není pochyby, že by mohly mnohem pohodlněji sloužiti věcem daleko přístupnějším a oblíbenějším. I nejlépe míněný slovní výklad nemůže býti účinnou propagandou umění, vůči kterému se staví nechut' a nevůle. Skutečně má jen několik málo přátel a bylo by mi líto, kdyby jich sympatie vzešly jen z výkladů a přesvědčování. Kde není přirozené záliby, je těžko přemlouvali cit a vkus; vím dobře: všechno útočení cestou rozumu, všechny důvody, kterými mladé umění se chtělo omlouvati a podkládati, aby se nezdálo tak zhola bláznivým – a byly to právě důvody povahy teoretické a filozofické –, toto vše přivedilo výtku, že podle všeho tu předchází teorie praxi. Řeklo se – neboť nebylo možno zneuznati správnosti mnoha těchto výkladů –, že mladé umění je pouhým výplodem mozku. Mohu říci tolik, že teorie a zdůvodnění přicházivaly vždy teprve ex post, po hotovém díle, zrozeném z nejistot a tušení naprosto nerozumářských; zato jsem viděl přecho, že právě námitky a odmítnutí nového umění byly diktovány zrovna z rozumu a často velmi pustého mozku – ale ty výtky trvají doposud.

Trvají, myslím, tak dlouho už proto, že veřejnost měla u nás doposud velmi málo příležitosti přiblížiti se mladému umění. Tvrdívá se sice, že mládí je výbojné a dobyvačné, a skutečně by mělo být takovým, protože je mu velmi trpce a úporně dobýváti mnohých podmínek uměleckého života, jež jsou jiným prostou samozřejmostí. Musí se těžce a tolikrát nadarmo domáhati přístupu do výstav i do reprodukcí časopisů, dožaduje se byt' i nepřívznivé pozornosti obecnstva i kritiky, neboť žádná práce nechce býti ztracena a umlčena. Anglické obrázkové listy přinesou občas reprodukce nejmodernějších obrazů s poznámkou: nelíbí se nám, ale doufáme, že bude čtenáře zajímati. Hůře je, není-li obecnstvo svolno ani k zájmu; pro pořadatelstva výstav a redaktory listů není pak té nejmenší morální povinnosti a pobídky, není-li to, pochopitelně, vzác-

ný cit kolegiality. Pokud bude toto umění považováno za pouhý nelegitimní výplod dobového zmatku, bez nároku na existenci, nemůže se v těchto těžkých podmínkách nic zlepšit. Kdyby se vědělo, jakých odpírání a obětí ukládá těmto tak zvaným nejmladším (a nejsou již tak mladí) jejich tvrdošijnost a pevnost mysli, jak krutě se pro ně utvářejí životní podmínky, tak snadné a vděčné pro mnohého, kdo si toho nezaslouží, tu o tom nepochybuji, že by jejich pevná víra, že obětují se pro věc dobrou, našla více úcty. Připomínám, že nebyli to vždy slabí a pošetilí lidé, kteří by neměli pravdu, kdož ve zlých chvílích byli schopni nezlomně setrvati na svém.

Nedávno jsem slyšel v těsné souvislosti s nadšenými projevy o právu malých národů na život a svobodu vysloviti naději a přání, že v této nové volné a vzkríšené době konečně přestane strašiti moderní umění se všemi -ismy. Myslím, že bychom tedy měli být důslednými: jsme-li již pro svobodu a práva, pak přece nebudeme upíratí právo na život ani mladému umění. – V náhledu na umění jeví se vůbec začasto jakoby divný optický klam a paradox. Umění oficielní, jež se již v úspěchu a uznání plně uplatňuje, zdá se jakoby starším synem, kterému právem připadl odkaz a dům otců, který se správně usadil a hospodaří ve statku, jež staří vystavěli, a je za to v obecné vážnosti. Ale mladší syn jako by byl příliš do světa, mnoho se toulá a běda mu, když si snáší, kdož ví odkud! své stavební hmoty a chystá si vlastní příbytek mimo krov a základy otců. Je to však optický paradox; později, domůže-li se, bude zase on starším synem, sídlícím počestně v domě otců, a všichni ho za to budou chváliti.

V otázce tzv. vlivů a otevřených oken do Evropy jsem vždy poukázal na to, že umění má všelidský základ a cíl; nechci tu znovu uváděti, co jsem již jinde vyslovil s plným vědomím odpovědnosti; stačí mi přesvědčení, že s tímto prostým míněním jsem nebyl a nejsem na světě sám. Nejsme ani národem výhradně tak zralým a klasickým, aby bylo doma pro každou chvíli a provždy v zásobě všeho, čeho naše umění potřebuje. I staří se učili, a to tam, kam je to přirozeně táhlo, kde se mohli nejlépe poučiti; neračte jim toho zazlívati. Dürer i Rubens, nechť

se oba učili v Itálii, nebyli o nic méně domácími umělci, a impresionistům, kteří se velmi dobře podívali na malířství španělské, anglické i na Japonce, jistě se nemůže vytýkati, že by nebyli význačnými Francouzi. V dějinách umění naleznete plno dokladů nebo se můžete podiviti, jak daleko dělo se vyzařování kultur v dobách předhistorických, nebo u přírodních národů, třeba v Africe, můžete zřítí, jak ku podivu daleké vlivy prolínají se na půdě zdánlivě panenské. Neboť v umění je prvek, který přes všechny povahové rasové rozdíly lidstvo jednotí. Ovšem, špatný umělec, který se skládá pouze z vlivů; ale je-li již tak úplně prázdným, že nemá sám za sebe co říci, pak opravdu je lhostejným a bez užítku pro živou národní tvorbu, napodobuje-li Mikoláše Alše či třeba eskymáckého umělce Kangeka.

O vlivech jsme se v Čechách vůbec začasto dočetli podivuhodných věcí. Bohužel, bývalo to právě od lidí mladých, od nichž by bylo čekati spíše sympatií a pochopení než tolik trapné omezenosti a hlouposti. Mladý spisovatel informoval o nové francouzské poezii článkem s překlady, aby na základě toho bylo mu vyčteno, že tuto lyriku kopíruje; nepochybuje přece, že by nepřekládal svých vzorků, kdyby měl špatné svědomí. Mladá kritika, bohužel, která, jak se zdá, ničeho neznala a nečetla, chytala se slov: usoudila, že v Čechách se napodobuje futurismus, v studentském časopise mínil takový odborník, že mladé české umění dělá jakýsi unanismus (unanimism), protože zrovna vyšel článek o Jules Romainsovi. Jinde zase se psalo o cizích vlivech, aniž by se řeklo, **které** to jsou, o papouškování vyčtených frází z ciziny, a neřeklo se, **z koho** že tedy jsou vyčteny, neboť kritik by se jmenováním zavázal a usvědčil, zdali to, čím operuje, skutečně četl a zná. Jinde zase tvrdil nějaký nešťastník, že Cézannův vliv byl u nás nemístný, protože jeho rozjásané žhoucí jižní barvy se přece nehodí pro náš studený a smutnější sever. Nehledě k tomu, že je pošetilé mluvit o přímějším vlivu Cézannově u nás, zdá se jisto, že tento odborník jeho obrazů nikdy neviděl: naopak Cézannův kolorit má něco význačně chladného a spíše tesklivého, a moderní vývoj přejal z něho především jakousi křišťál-

nost a škály šedi a chladné zeleně. – Opravdu nelze říci, že by mladá kritika pojmala u nás svůj úkol vždy svědomitě a poutivě.

A pak jsou tu ještě věci špatného vkusu. Kdybych tuto horoval pro Růži ze Stambulu, bude vám to trapné, tím divnější, kdybych zároveň jedněmi ústy uctíval Rembrandta. A jestliže se mládež rve o lístky na znamenitý koncert či divadlo a velebí-li zároveň výtvarné *operety* a náhražky, to rozhodně nesvědčí o zdravě bezpečném instinktu.

* * *

V přirozenosti mladého umělce má býti, aby byl schopen projevit se

- a) způsobem moderním,
- b) vlastním.

Obého nelze od sebe oddělit. Pouhá moderní manýra není uměním a způsob vlastní, který by zároveň nebyl v kladném smyslu moderním, toho není, ani v dobrém umění nikdy nebylo; prostě proto vždy silné osobnosti, a nikoliv eklektikové určovali umělecký vývoj. Jsou-li obě vlastnosti pronikavé, setkávají se s předsudky a nepochopením, neboť přicházejí jako prudký náraz a vylučují se z pohodlné konvence. Zdají se zprvu těžko čitelnými, a proto již kdysi pověsili na výstavě Turnerovi obraz obráceně; zdá se, že porušují všechny platné zákony malby, vkusu a dobrého rozumu, a proto zdvihaly se bouře odporu proti Courbetovi a Manetovi: malířům vytýkána jedním dechem zvrácená přepjatost a nemohoucí neobratnost. Lidé, úplně zmatení novým podáním, tvrdili, že obrazy impresionistů nejsou vůbec k rozpoznání; dnes zdá se divno, že z nich vnímali skutečně jen beztvaré skvrny a doteky a že nebyli schopni proniknouti přes ně k předmětu a obsahu. – Dovedete se bez obtíží orientovati v černých tmách barokních obrazů, z nichž světelně vyniká pouze polovina zmučeného obličeje a ruka odtržená v divné konvulsi, i v Daumierově skice, jež bývá jen spleť chvějících se a obíhajících čar bez jedinkého detailu: jste schopni obdivovati na bezhlavých a bezúdech torsech Rodinových zázračnou pravdu, vlnění nesmírného života: ale nejste ochotni sledovati moderního malíře ve

formové zkratce a neodpustíte mu souhrn či potlačení části, podmíněné zrovna výrazností obrazu.

Jako kdysi u impresionistických obrazů zastavovalo se chápání lidí na skvrně, tak i nyní vidíte na moderních obrazech jen prostředek, a nikoliv obsah; záráží jejich nezvyklá geometričnost, jako by existovala jediné ona, a nikoliv ještě silná náplň života a skutečnosti, jež v ní je sevřena. Tu pak těžko přesvědčovatí důvody a filozofií, ptá-li se bez zalíbení nespokojený rozum jediné po příčinách této geometrie. Je třeba proniknouti přes nápadnost nového vyjadřování hlouběji a pohroužit se do předmětu, jež malíř chtěl – nepochybuje o tom – s vroucností a silou vyjádřiti. Odtud se pak rozhlédněte a posuďte, jak dalece osobivě, s plností, krásně a přesvědčivě může tato geometrie obejmouti zámysly umělcovy a poddati se jim. – Jsou tu kontury, plochy a modelace či odstínění velmi zdůrazněné, což vše nepochybně chce a může dobře podati plastiku a prostorovost věcí. Bylo by divno, kdyby vám – kdož zběžně dovede rozpoznávatí v náladové smazanosti a beztvarych skvrnách poimpresionistické malby (jež opravdu zobrazuje předměty často pouhou skvrnkou) – tento nový důkladný způsob malby měl býti naprosto nesrozumitelným.

La réalisation, réaliser! bylo ustavičnou starostí Cézannovou. Umělec dělá nápodobu. Proniknouti, co máme před sebou, dobře viděti svůj model a cítiti velmi přesně a vyjádřiti se silně a s význačností. – Ano, nápodobu, neboť jinak a z jiného tvořil bůh a jinak malíř na své ploché desce roztíranými barvami, jiné jsou prostředky stvořitelovy a jiné lidské. Umělec má vlastními prostředky a cestami stvořiti více ještě než dvojníka skutečnosti, druhou, novou, vlastní věc, a nikoliv pouhé zrcadlení. Není postaven proti skutečnosti, jako divák ze svého sedadla pohlíží na jeviště, ale stojí uprostřed reality. Uprostřed ní, i se svým nitrem. To znamená, že se jí co nejvíce přibližuje, že se nechce od ní vzdáliti tak, jak se o něm, roztrpčení nezvyklou formou nových obrazů, domýšlíte. Takový malíř naturalista, který zevní slupku jevů, určenou jenom přechodným optickým okamžikem, omalovává se všemi nahodilostmi, je přírodou, kterou jen zrcadlí, vázán a musí neosobně otročiti

na jejím povrchu. Toto umění nemá pravdy ani stylu. Avšak výraz, který dává vlastními, svobodnými cestami dojít k nápodobě věcí, musí nepochybně být nitrnější. Do umělcova díla vnáší se tak mnoho osobního, nejvlastnějšího, neboť kde jinde může umění brát svou hlínu k stvoření svých zjevů než ze sebe, ze světa, jenž je úplným celkem, a když neslupuje a nerozkrádá manýrovitě povrch věcí po své obrazové ploše, aby vám předstíraly skutečnost? Zde jest nejpřímější cesta projevit se osobně a v nejčistším slova smyslu tradičně; není-li umělec prázdnou rukou a okem, prozařují tu spodně utajené základní prvky jeho duše, různé povahové prvky duše české, francouzské nebo německé. Není těžko je rozpoznat, hledejte však ty neúmyslné. Národní ráz a tradice není bystrostí vůle, není chytrostí ducha přejímajícího, zběhlého v muzeích a národopise. Je to hřivna vlastní, vrozená, nikoliv výpůjčka z domácí pokladnice; není to program, téma ani herectví, nýbrž prostý líbezný klid nebo vnitřní trýzeň, lépe však krása pokojné velebnosti, je-li duše spasena v čistotě, bezpečí a svobodě.

Připustí-li se, že umělec je dítětem své doby, je také, jsa člověkem, dítětem věků, této staré země. Častokráte jsem se podívil záhadným charakterům, které tak jako z umění starého vynořují se i z moderního vytváření a pohlížel jsem v úžasu, odkud přicházejí. Ano, tu bylo viděti, že lidé rostou z nesmírných kořenů, skrytých kdesi v podzemí; že byl věk bohů, těžkých bílých balvanů či temných milířů, božských zvířat; že byl věk kamenný i železný; zápasy živlů, ohromné dřímání i zmateně teskné úsilí vybavit se z nicoty, nomadické roztoužení, příchody křesťánského jasu, paprsků a záře; víra, vroucnost, dětinnost, láska i bázeň i mocnost ducha; že lidé mohou nekonečně trpěti, že v lidství je mnoho jedů a zkažeností, že život může býti zlořečený i zázračný, že někdo může mluvit za sebe, rozpomíná se do dálky.

Slyšel jsem je šeptati a hučeti jako hlasy z hlubin. To není prázdné umění. Žasnul jsem, odkud přichází ta náplň osobitého a obsahového života, sevřeného a zakletého do divných a přísných výtvarných znaků, odkud ono kouzelnictví a magická možnost, jež jest v moderním umění, přiblížit se takto starým. A vlastními cestami. Nechte tyto plochy před

vámi rozšířiti se, rozvíjeti se a spojovati, sledujte rytmus tohoto pohybu, zda neprohlédne k vám někdy způsobem důvěrným a domácím; hledejte, co obemykají, čím žije tato konstrukce z tvárných živlů, tento kus prostoru, individuálně formovaného, jaké úsilí vyvíjí tato podoba vynutiti si svoje místo v řádu bytí, jako by byla skutečnou věcí nebo zjevením. A počne promlouvat, vysloví se, byť nemohla tolikrát více – a není to málo – než těžkopádně a bez výmluvnosti. Snad je někdy tak nabita energií **býti, že jest**, ve tmě nebo v samotě, aniž by se lidské oči na ni dívaly.

Toto umění je teprve ve svém prvním rozvinu a nevyslovilo se ještě úplně. Požaduje čistě osobních hodnot umělcových a smyslu pro pravdivost, skutečnost a přírodu; vedle toho leží již v samotné jeho výrazové technice veliké bohatství možností a účínů, jež daleko není vyčerpáno. Ne každé dílo je hodnotou a objevem, i může býti svodem nebo zklamáním, neboť není tu pevné hotové báze, avšak také ne konvence, a tím spíše ne dogmatu. Přiznávám, že je to půda nejistá a nezbádaná a cesta nevyšlapaná, kde možno zblouditi. Je nutno dáti se vést cílem a instinktem; spoléhati.

Také toto umění vyžaduje plného oddání se a odměna leží v samotné práci. Jejím cílem má býti krása, jak tomu bylo povždy v povaze umění.

1918

Co bych nechtěl míti řečeno jen sám za sebe

Nepodávám tu úzkého a pozitivního programu mladého umění, za něj se svou prací stavím, ježto takového programu není. Je u nás ošklivým zvykem, hledati **teorii** za každým malířovým pokusem o vysvětlení a zdůvodnění své práce. Kdybych tedy řekl, že rozbívám a znovu vážu obrazový prostor proto, abych docílil nové plastičnosti a názornosti věcí, že nad optickým přenosem chci míti ještě něco podstatnějšího, tu by se usoudilo, že tak činím z chladného rozumu a teorie, že za tím vším není prostá živá potřeba. Nechtělo by se uznati, že k tomu vede chuť, zvláštní vkus, rozkoš z výsledku, a nikoliv z metody; řeklo by se, zavilý teoretik tak činí ze střízlivé spekulace, je to studeně zrozené dílo fanatického dogmatika. Tedy takto: studený a zároveň fanatik; střízlivý, rozumový a zároveň slepý destruktér; tone v chaosu – ale zároveň je suchým dogmatikem. Tedy rozumový a střízlivý a současně posedlý a chaotický, a to všechno proto, že nová malba není legitimním zjevem moderní doby, ale umělým vynálezem. Vedle toho ovšem jsou to jen samé cizí vlivy, neboť všechno nové je nám Čechům cizí; nedobře je dělati něco nového a jiného, je to jen opičení se po cizině; ***dobré a naše je pouze všechno cizí, co se u nás už dávno vžilo***, tak třeba mnichovské malování a vídeňská a německá architektura a přemnoho jiných věcí.

Kdybych však od počátku nic neriskoval, nehledal se, plaval s proudem, snažil se nikde nenaraziti a držel se vyšlapaných cest: kdybych tvrdil, že toto pohodlí a vypočítavost je zrovna tím pravým, to že já jsem takto čisté češství a sám tradice; kdybych kázal, že češství je výhradně jen venkov, že město jest záhubou umění, že umění se rodí jen na horách; kdybych kolem sebe stlal slovy jako: zemitý, živelný, kořenný, proboleti se, protřpěti a pochopiti, nebyl bych – nemyslete – ideologem a bystrým spekulantem v přítomné národní

náladě, ne, to bych byl umělcem pudovým. Rozdíl mezi tzv. pudovým a intelektuálním člověkem bývá u nás ten, že pudový člověk mluví ve frázích, že se dovolává všech imponderabilií a dělá z nich jakostní nálepky na své zboží. Toto je pudové, kořenné, zemité, to jiné je jen intelekt; můj přítel je živelný temperament s čistou tradicí, ale ten druhý křečovitě rodí za mrtva a za sucha rozumem cizí vlivy. Jestliže ten člověk pudu hází češtvím, kořenností, mluvou země, živelným názorem a tradicí, Slavičkem, Alšem a Mánesem, není to – nenapadej vás –, že by si třeba rád ohřál svůj hrneček na národním ohni; to on projevuje pudy.

Frází se přehlušuje nemohoucnost. Už před válkou se pod českou a slovanskou fanglí vezlo napodobování Hodlera; jinde z probolené české krajiny vykukuje Breughel a mnohé pudové české krajiny (tak temperamentně nahozené ošlehané stromy, chalupy a oranice) upomínají nejen na Slavička, ale tuze také na pozadí ze selských obrázků v *Simplicissimu* a *Jugend*. Ano, my nadarmo nezpíváme: Kde domov můj, kde vlast je má! – A když nám ve válce vzketla také pomáda na kníry „Jiří Poděbradský“ a leštadlo na boty „Komenský“, nikterak jsem se nepodivil, že jeden válečný rok vynesl na pět velmi neslavných parafází Mánesova „červeného paraplíčka“ a ledacos z Alše. Je-li toto onen kořenný a čistý poměr k české kultuře, pak jsem raději tím uměleckým bolševikem, kterým mne kdesi nazvali.

U nás se rád dává úvěr frázi, byť by za ní byla právě i nejúžasnější česká nesolidnost. Česká nesolidnost – toť sebou spokojená nadutost a laciné gesto, že jsem Čechem; slepá soběstačnost, jalová pýcha z toho, co tu už je, co udělal někdo před námi i za cenu trpkého boje s národní veřejností, která **jeho práci upírala právo na život a uznání, aby jí dnes utloukala práci jinou**; toť pýcha nezasloužilého vlastníka, toť fráze bojovníka, obránce, mučedníka, který nic nepodstupuje; úhrnem sobělichocením, sebepřeceněním, drzá odvaha nebo trouповství krytí svou nemohoucností nebo podloucností vysokými ideami a potřebami národa. Nepřestanu nikdy proti takové kalné soběstačnosti zdůrazňovati v umění nutnost světového měřítka. Nevěřím jí, jako nevěřím soběstačnosti německé; nemyslím,

že si může dle své chuti poručiti vlastní hodnoty, jako se dá interně poručiti hodnota válečných papírových peněz. Ani nevěřím, že jsme v umění tak daleko a tak bezpečni, abychom mohli výhradně žít z hotového kapitálu. Vím však, že vedle nadšení a horkých slov bylo u nás vždy třeba tvrdé práce, setrvání na svém, odvahy jít také proti proudu a obecné líbivosti. Je to potřeba srdce, kterou sotva možno podezírat ze ziskovosti a úspěchářství.

Jako doba vyvolala radikály a oportunisty, tak v mladé generaci umělecké vyvolává své kompromisníky a zpátečníky. Každý hájí své právo na bytí, chápu, co jim na radikálnějším umění překáží, co jim tu je nebezpečím a že se musejí oháněti českostí, tradicí, malířskostí a pudem, když chtějí obhájit svůj komplexní výraz, méně důslednosti a odvahy. Mladý vývoj má své dravé a přímé proudy, ale jsou také vývojové stoky a splašky, kde proud stojí a hnije, kde se kalně sráží vývojová směsice a špína běžnějších manýr; výstavní hantýrka rozčmáraného, zběžného a rozmáchlého štětce, temperamentní modernistická omáčka, jíž se mastí ona příznačná přemíra krajin, neboť mnohým se nechce řádně kreslit a modelovat a stavět v obraze. Není třeba vůči nám hájit svobodu umění; zasazovali jsme se o ni odevždy, hájili jsme ji u nové a nepopulární věci, a to je těžší než bojovat za kousek nového zpátečnictví a prospěchářství olíčeného časově působivými frázemi o českosti.

Nedůvěřuji přílišnému rozkládání naší české bytosti. Barevnost malíře X byla kdesi čistým výrazem české (resp. slovanské) duše, jež miluje jásavě žhoucí a hýřivé barvy, a v témže článku šedavá distinguovanost malíře Y byla zase výrazem české (resp. slovanské) zádumčivosti a měkkého smutku. Uznávám, že slovanská je i šerá zádumčivost i jásavá barevnost, ale nejsem pro to, by šeré nebo jásavé bylo pro nás rovnou slovanským. Je nám dnes rozkládati si, jakými vlastně jsme? Myslím, že každý z nás četl a cítí dějiny a že každý dnes žije a chvěje se dechem celého národa a že naše národní povaha je, má, musí být dnes, ne kdysi, ne jindy, neboť dnes jest jí jednati. Dle toho je třeba jednati, jak se nám naše povaha přemýšlováním určí? Jak si ji vypočteme? Což nás také právě

dnes neutváří tlak celého světa? Neukládá se jako opora a smrtelná propast, jako svobodný vzduch pro rozlet a hlas duše a jako balvan vražedné tísně? Neurčuje nás dnes také drama celého světa? Ano, řeknete, ale což to nejspodnější a trvalé v naší národní bytosti! Dobře; to tedy jest, trvá, mluví ze všeho čistě vytvořeného, to prosycuje všechna díla opravdu národní kultury. Ale jest to neuchopitelné, uchopitelné snad v jednotlivých složkách, nikoliv v jádru; z toho si nelze udělat nástroj práce, ba ani ne její podklad; je to požehnání práce. Tu jsem skoro fatalistou: nemyslím, že zde možno co vychytít, co si poručiti; vím jen, že národní povaha v umění se v dobrém případě projevuje, že se nezapře, ale že se nevynutí. A zdá se mi, doznávám, skoro jako věcí studu: nemluví o tom příliš. Přemnohý se hrabe v útrobách naší národní bytosti, tedy i ve vlastním těle, a vyjímá odtud, pravda, ryzí kusy; ale, nemohu za to, tyto přehorlivé ruce se mi trochu ošklivěji. Je mi, jako by se tu dělo něco protipřirozeného, jakási intelektuální neřestnost; vždyť přece tací sami hlásají, že národní povaha v umění je jeho panenstvím!

Přál bych si, aby naše národní povaha byla o to nevědomější, oč by nám byla vlastnější, aby nám nebyla rozněcující otázkou nebo sebemučením, zato však o něco výraznější a jasnější každému, kdo není z nás. Aby nám nebylo o ní tolik přemýšleti a dělati ji předmětem žurnalismu; není naší úlohou, rozvažovati si, jak a odkud ji dělati; máme ji prostě míti.

Dnes, kdy tak pukají základy světa, že budou znovu stavěny jinak, než byly, stojí před námi jediné: **žítí!** Život národa před válkou již nám není životem; víme, že by pro nás znamenal prohru a ztracení. Toto vědomí nám nedala jen historie a úvaha, to také vanutí myšlenky života, letící nad celým světem, povzbudilo naši vůli a sílu. Trpěli jsme, chceme zvítěziti jen politicky, nebo též lidsky? Jsme pouze malým partikulárním celkem, nebo zároveň i trpící částí lidstva? Myslím, že obojím; nové myšlenky a naděje pozvedly a obrátily k živé budoucnosti národní životnost, a národní bytost se tvoří i **dílem přítomna**. Tak se má díti v našem umění dílo přítomna.

1918

Život na dluh

Je tomu už hezky dávno, kdy jsem ucítil pohnutku napsati článek Kapka vody; tehdy, v časech válečných bolestí, zvedlo se až horečnatě blouznivé volání po národním umění, volání, které – zdálo se mně – při všem svém vystupňovaném maximalismu žádalo méně, než může opravdové umění v daném místě i čase podati. Bylo přece jen zřejmo, že toto tak zvané národní umění (příliš široce a nevybíravě pojaté) by bylo z valné části jen velice prostoduchou představou, umělou konstrukcí a často i těžkou překážkou přirozeného postupu umění. Stavěno na odvozenosti, na eklektickém tradicionalismu a na vnějšnostech folkloru, mohlo by příliš často býti jen dutou formou bez živější a hlubší podstaty, nesvobodným a netvořivým formalismem, nastoleným do díla národní kultury na úkor plodnějšího růstu a zrání, které u zdravého a činorodého umění vždy především musí býti živeno skutečnými silami vývoje a osobností. – Tedy, že by se mu nedostávalo živé krve a že snadno by se mohlo státi jen fialovou národní lží.

Po letech, kdy ono volání a horování vyznělo hodně hluše a kdy potom výbojům modernějšího, světovějšího pojetí bylo popřáno dosti místa i času, bylo by nespravedливо nepřiblížiti stejně věcné měřítko zase na to, co nám ta opačně, světověji a mezinárodněji orientovaná výtvarnická produkce přinesla nebo nepřinesla.

Nestrkejme před tím hlavu do písku, že je z velké části stejně odvozeně formalistní, stejně formulková, vnější a nesvobodně netvořivá jako ta, která hrozila státi se jistým kulturním baráčnictvím. Že je stejně stranou skutečných sil vývoje i díla osobnosti, že rovněž ona se vyčerpává na dutosti bez života a podstaty. Jestli tamta se povážlivě blížila nebezpečí národní lži, stává se tato velmi snadno lží kulturní.

Kde se jí nedostává vlastní krve, tam nezbyvá než bráti život na dluh. Vypůjčovati i se vším, co veškerou svou povahou a podstatou, svou živou podobou náleží jinam a co nám pod žádným rozumným

a důstojným titulem nenáleží: naplňovati domácí výtvarnickou produkci až i tím, co bychom bezmála mohli už nazvat cizím folklorem.

Budiž dovoleno dlouholetému návštěvníkovi našich výstav, aby tu konečně jednou řekl, že příliš často a příliš mnoho je mu přihlížeti výtvarnické kultuře konec konců přece jen domácí, československé výroby, orientované světově zhusta jen tím, že své, někdy až i hodně rachitické tělíčko odívá pro lepší zdání cizím národopisem. Nejsou v této zemi ničím životem a světem ty tak národopisně charakteristické podnosy s všemožným ovocem, ty láhve s likéry a víny, které nikoliv u nás, ale v románských zemích jsou denně dvakrát, po obědě i po večeři, pro potěchu chuti i oka na stole. Tam jsou prostou a samozřejmou skutečností, denní a vezdejší složkou života a především tam obrací se jejich obraz od života k životu. Ne v Praze, ale v Malaze je kytara národním hudebním nástrojem; najdete ji tam v každé domácnosti, za soumraku zaznívají z každého domu její rytmy; Picasso, Španěl každou kapkou své krve, neváhal tomuto tak národnímu hudebnímu nástroji vyhradit veliké a láskyplné místo ve své malbě, vrací se k tomuto kusu svého světa s trvale neumdlenou, trvale básnivou tvárnou představivostí. Věcný malířský inventář tolika našich výstavních obrazů musí býti nejprve nobilisován Picassem, aby došel oprávněnosti a pozornosti před očima snobů. Picassem, umělcem tak význačně a vypjatě národního, španělského založení, mistrem, který své umění sám definoval jako umění deníku; a hledme tento jeho deník (zajisté že deník je výrazem všeho nejosobněji žitého) je i se svými nejvázanějšími zážitky i se svou nejbytošnější obrazotvorností znovu psán v Praze, stopován do všech svých nejvnitřnějších i nejosudovějších hnutí a proměn, jako kdyby mohl býti životní náplní ještě někoho druhého než toho, jemuž vlastní dílo je deníkem vlastního bytí. Praví se, že Picasso sám vysmál se činění takovýchto svých následovníků slovy „du Picasso pour les pauvres“, tedy náhražkové umění pro nuznější umělecké periferie. Ale zde, odtud jeví se to ještě o něco horší: je to kultura na dluh, na dluh domů i ven.

Říká se, že v umění na námětu, na obsahu nezáleží; že nejpodstatnější je tu jak, a nikoliv co. Ovšem; ale nezáleží-li, proč setkáváme se na výstavních kompozicích u nás teď tak vytrvale se ženami s antickou draperií, odpočívajícími na březích Egejského moře, s eféby a atlety, vedoucími plašící se bělouše, s postavami pompejských fresek a reliéfů, co je světem, ba ne, domovinou de Chirica, i s tím antickým architravem či zlomkem ionského sloupu, který zaplňuje nějakou kompoziční díru? Zajisté; tento obsah, tento námět má pro nás svůj kulturní stříh, vývojovou fazonu, svou kulturní salonnost. I nosí se toho jako ženských čepic posazených šikmo na ucho. Zajisté, brandýští dragouni, plavící koně a koupání ve Vltavě, to by našim lidem čpělo příliš barbar-sky, z toho by jim bylo cítit domácí folklor, i jest tedy výhodnější, salonněji se to vyjímá, navléci na sebe folklor cizí.

Vyskytne-li se kreslíř, který miluje něžné kadeře u dívčích čel, ozdobené copánky, věnečky i květy ve vlasech, je prospěšnější, když pro ně sáhne do hlubinného dávnověku, k ženám ze staré Kréty, k těm minojským, do dávné Persie a Indie, do Itálie a rokoka; ovšem, že i děvčata z Moravy mívají půvabné účesy, květy i roušky kolem hlavy, i ony mají přiléhavé živůtky, jim pěkně padnou sukně, i ony mívají v rukou džbánky a košíky s ovocem, ale co dělat, když krétský copánek je kulturou a ten moravský jen pustým folklorem, když ten domácí má přítěžující obsahovost a ten minojský ne! Ten cizí svět se svými vysloveně národními, až národopisnými znaky se nám jeví kulturou, co ten domácí je jen anekdotickou syrovostí, cizí folklor nese pro nás na sobě ovzduší vývojovosti a pokrokovosti, co ten domácí svět nám připadá nasáknut nebezpečnou konzervativností, a konečně: ten cizí, přejímaný, ten nám i ve velmi průměrném podání vyhlíží nóbl, ten domácí však, který má být žit a uměleckou formou vykoupen, nám i při dobrém a čistém výrazu připadá tak jaksi nějak kýčářský.

Nechci ovšem nijak zevšeobecňovat a vždy budu dalek toho kázati nějaké omezené domostrojství. Ale toto jest pravda, že taková jest slabost českého výtvarnictví: jeho nedostatek odvahy, nedostatek života place-ného bezprostřednějším poznáním a pak i bezprostřednějším výrazem,

nedostatek tvořivé mohutnosti, než je jen čilá účelivost, plodnější žádosti, než je pouhá kulturní ctižádost; příliš vypůjčované kultury. A tam pak i vypůjčovaný život, vypůjčovaná skutečnost, valná neschopnost poznati a uznati bezprostředněji tvořivou formou to nejbližší a vlastní. Tu pak odíváme hubenosti své umělecké nahoty velikými záplatami třeba i z cizího folkloru a mnozí si v tom dovedou vykračovati i nadmíru významně a hrdě.

1933

Česká skutečnost

Nějak jsme letmo narazili na toto téma pro list; souhlasil jsem, ale nejsem si nijak bezpečně jist, jestli jsme mínili pod tou českou skutečností docela totéž. Jistě však jsme byli zajedno v tom, že jsme přitom výhradně myslili na to, co je nám nejbližší, totiž na věci umělecké. Na to, kolik této české skutečnosti klade naše umění.

To by tedy bylo nepochybně něco, čemu se říkává téma nebo problém! Není to ovšem zrovna zářivě vyjasněná situace, když se musí něco vykládati nebo problémově řešiti – zvláště pak, když jde o něco takového, co se jmenuje skutečností. Zajisté tu nejprve nebudeme dělat nějaký problém z té **českosti** a dlouze rozvažovati, zda dychtíme býti spíše povznesenými světoobčany, naveskrz vysokou intelektuální internacionálou, nebo jsme-li přece jen doopravdy Čechy, ba dokonce Čechoslováky. Celé naše dějiny staré i novější, a musíme do nich právě velmi závažně započítat dnešní chvíle, nám dokazují, že jimi docela osudově jsme. Tedy z této dané věci tu žádný problém dělat nebudem.

Pokud se pak týká té české skutečnosti, řekl bych, že česká skutečnost (nyní myslím už hodně na umění) je nejprve skutečnost vůbec. Naše poznávací orgány nejsou zřízeny v ničem jinak než u jiných lidí, náš vztah k realitě a k úkolům života musí ovšem býti stejně rozumný, otevřený a aktivní jako u těch Evropanů ostatních. V tom tedy nemůžeme pro sebe reklamovati zhola nic zvláštního.

Ale přece mluvíme o české skutečnosti, a zde tedy myslíme jen a jen na umění; to ovšem už je skutečnost, na niž je spoluúčastna určitá citová a duchová složka, jak se ostatně samo sebou rozumí u skutečného umění, které své skutečnosti tvoří. Tím jsem vlastně řekl všechno, ale je to řečeno přece až příliš stručně a snad i nejasně, a bude to tedy vyžadovati ještě nějakého kusa čtenářovy trpělivosti.

Víme všichni docela dobře, že existuje nějaká česká skutečnost. Mluveno věcně a nejbliže názorně, třeba česká krajina, jak ji známe jakožto naši domovskou domovinu v jejích různých charakterech od

Šumavy až k Tatrám a jak ji známe z obrazů třeba Alšových nebo Slavíkových, z hudby Smetanovy a stejně také z mnohého písemnictví. Řekneme-li si česká krajina, hned nám zatane na mysli její určitý ráz, v něčem určený naší povědomostí o domácí přírodě, v něčem znalostí z podání uměleckého. A jsou lidé v této krajině, a život v ní, však to všichni známe, a to jsou přemnohé skutečnosti určitého, našeho, československého rázu, který tu snad nikomu ani nemusíme dokazovati. Tato česká skutečnost – tu nemíním už jen krajinu, ale k ní to všechno, co je s ní lidsky spjato – je tedy dána zeměpisnými i přírodními podmínkami, ale k tomu přece také kmenovým životem národa a jeho historií na tomto kusu země. Tož skutečnost daná skutečnostmi hmotnými, i duchovnými. Z jedněch i druhých přirozeně vyplývá to, čemu se říká tradice, a zároveň i to, čemu se říká pokrok.

A nyní bych chtěl zdůraznit, co jsem v této poslední větě uvedl jakoby jen tak vedle: totiž to, co je historické, dějinné. Obvykle se za užitím těchto slov hledává úmysl namířený drobet konzervativně, tendence vyzvednouti v nich něco statického, v zásadě hodně neměnného a příkazně daného. To tedy právě jsem nemyslel: ta historická složka, to je něco, co se – jako život sám – stále děje a co tedy také stále je vystaveno pomíjení; to znamená, že dějiny (i proto, aby stále trvaly) se také stále musí znovu tvořiti. Toto platí tím více i pro tu duchovou složku umění, pro tu nejvíce rozhodující: právě ta duchová složka umění se musí stále a stále znovu vytvářeti. A tak tedy že náš vztah ke skutečnosti – a ovšem zrovna k té naší české – musí býti tvořivý. Skutečnost musí býti stále znovu odkrývána a znovu vyjadřována, aby se (toto míním velmi ve věcech umění a kultury vůbec) v šablonovitém, povrchně opakovaném podání nestala prázdným a jalovým výrazem, jen frází, ba nicotou. Nelze opakovati, nebo – užiji pro větší názornost drastičtějšího výrazu – přežvykovati v umění nic, ať je to domácí, nebo cizí. Aspoň pokud jde o umění tvořivé, a ne pouze o nějakou nacvičenost. Co má být opravdu řečeno, nemůže být frázováno; živý a opravdový výraz nemůže být naučenou grimasou, jen kouskem, ať už pokrokářské, nebo konzervativní drezury.

Ta česká skutečnost v umění má tedy být pozorností, láskou ke skutečnosti vůbec, neboť nemáme u nás chemicky a fyzicky jiné než jinde, ale nadto hlavně je činem těch skutečně tvořivých umělců. Řemeslní rutiněři nedosáhnou při nejlepším více než jen úrovně, úrovně bez osobní milosti, úrovně bez všeho obsahu. Vezměme si z našeho umění to nejskutečnější (i tady bývá mnoho mamu a klamu) a raději, aby si někdo nemyslel na to méně skutečné, je jen tak zhruba vypočtu: českou gotiku, náš barok, lidové umění, Mánesa, Alše, Myslbeka, Slavička, Preislara, Smetanu, Dvořáka, Máchu, Němcovou, nemluvě o těch novějších dnešních – prosím, to není malá pozornost ke skutečnosti vůbec, malá láska ke skutečnosti české, ale hlavně to není malý dar vysoké duchovosti, hlubokého prožití i čaromoci básnivé, malý dar tvořivé síly, která tuto skutečnost dovedla obsáhnouti čistým uměleckým tvarem!

Vidím, že jsem řekl **čistým** uměleckým tvarem. Ah, jistě, umění musí životně prouditi, aby bylo čisté, aby nezahnívalo jako stojatá voda. Musí prouditi vývojem, vývojem uměleckým, který je světový, a hlavně k tomu musí prouditi osobností. Vývoj sám, čile, účelivě přejímaný, jak jsme na to hodně odkázáni (tím více, oč bývá doma od základu málo žit), může sám o sobě býti jen kanálem, jen průchodem (byť by byl třeba velmi přímočarý), jehož břehy mohou zůstat až běda prázdné a holé. To plné, malebné, skutečné, toť proud umění procházející nadto ještě živou, kvetoucí a plodivou krajinou, co pravím, světem osobnosti. Nevím, čím bych definoval uměleckou osobnost, či prostěji řečeno: skutečného umělce u nás více než přítomností tvořivého ducha, to jest takového, který skutečnost českou povznáší ve skutečnost uměleckou. A jiná než duchově tvořivá by ta česká, československá skutečnost v umění býti neměla; jinak by naveskrz zůstala skutečností příliš bezobsažnou a pak tedy i příliš bezvýznamnou a lhostejnou.

1937

Nové umění

1

Nejsou nijak vzácné případy, že publikum bývá občas nejvýš nespokojeno se soudobým uměním. Počínaje druhou polovinou XIX. století, bývaly některé výstavy velice zhusta jevištěm velikých bouří nevole a posměchu a umění, jež se tu publiku nelíbilo, bývalo pak ještě dlouho předmětem smíchu a vtipů a doporučování do blázinců. Snad i u nás je známo, jak byla větší část publika, umělců a žurnalistiky popuzena a vydrážděna k prudkým projevům nelibosti nad Manetovou Snídaní v trávě a jak ještě dlouho potom byly obrazy impresionistů ve výstavách neodvislých neslýchaným kuriózem, kam se chodilo publikum rozčilovat a vtipkaři bavit. Několik desítek let nato se konečně obecnostvo úplně smířilo s uměním dříve tak nenáviděným, naučilo se na ně dívat, impresionisté stali se oficiálními a nyní to bylo zase umění nové, již ne impresionistické, umění Gauguinovo, Van Goghovo a posléze Cézannovo, jež se ocitlo v kolizi se zvyklostmi obecnosti a jež bylo přehlíženo, zlehčováno a posuzováno s největší prudkostí a odporem. Takových příkladů, jež se všechny konečně ani neodehrály na pařížské půdě, je velice mnoho a bylo by možno uvést obdobné případy i z doby starší, kdy umění nebylo ve znamení tak prudkého a vášnivého vývojového pohybu, jako bylo na sklonku XIX. století a v nynější době.

Každé nové umění je pro publikum jistým nepohodlím, zůstává pro ně dlouho něčím nepřístupným, neboť vymyká se jeho zvyklosti a klade na jeho vždy poněkud opožděné stanovisko větší požadavky co do chápání a estetického ocenění než umění jednou již uznané a hovící určitým zálibám laického diváka. Tyto určité záliby diváka za často uměnímilovného jsou obyčejně vychovány zbožím nižšího žánru, jehož hodnoty leží třeba již vůbec mimo oblast opravdového umění, ale jsou průměrnému nebo zkaženému citění nejsnáze přístupny. Vše, co je těmto určitým sklonnostem příliš daleké, vše, co

nehoví určitým podmínkám, které takový divák na umění klade, zdá se mu být něčím skoro svatokrádežným a provokuje ho do nejprudší opozice. Proto bývá nyní na výstavách většina publika pohoršena a popuzena a různé zevní etikety, kterými bývá nové umění označováno od žurnalistiky, jež vždy spíše je mluvčím publika než mluvčím umění, stávají se v jeho ústech nadávkou a zaklínadlem, umělci pak jsou označováni za blázny nebo za nemohoucí a nemotorné nedouky.

V poslední době naráží nové francouzské umění na velice silný odpor u širších vrstev a dosud je málo těch, kdož uznávají obrazy Picasovy, Derainovy, Matissovy aj. za umění, jež má právo k životu. V nejlepším případě bývá takový nový směr registrován jako nová teoretická skupina a najde se pro ni název, kterým se pak zcela nekriticky a nedůvodně hází s úmyslem vyřaditi takový směr z oblasti umělecké vůle do oblasti bláznivé sensacechtivé vynalézavosti, takže zmatek v hlavách širšího publika již stávající jen vzrůstá; tak povstalo dnes např. strašidlo kubismu, cylindrismu atd., obchází v člancích výstavních referentů a straší čtenáře novin a revu. Avšak zařazením posledních snah a tak zvaných „výstřelků“ v novém evropském umění pod teoretické etikety je učiněno velice málo; zapomíná se na to, že za nimi je celé vývojové proudění, směřující k jistému cíli, že všechno toto tak silné a nelibě překvapující úsilí za novou formou výtvarných obsahů je oprávněné, neboť je zaručeno veškerým vážným uměním minulého století. Umění, jež nyní následuje po impresionismu, není jen reakcí na něho, neboť si z něho přineslo některé předpoklady nových obsahů a rovněž tak impresionismus nebyl vydupán ze země osobitou svévolí několika jednotlivců. Vůbec žádný vážný směr v umění, který kdy dovedl plně vysloviti názor o obsah své doby, nebyl vynálezem jediného teoretika nebo několika individualit; každé úsilí po úhrnném stylu, po správné a duševnímu názoru doby odpovídající výtvarné formě, je činností kolektivní. Proto tyto nejnovější snahy v malířství a sochařství nejsou zjevem uprostřed ostatní kultury izolovaným; stejná snaha po jednotící úhrnné formě projevuje se v architektuře, v básnictví a v jiných oborech umění a konečně i života. Po analytické metodě realismu

a impresionismu, jež dospěla nakonec k pouhému konstatování náhodných přírodních faktů a hledala za subjektivními popisy pravdivost a zaměřovala při svém čistě subjektivním nazírání přírodní formu s formou uměleckou, přichází nové umění, které nechce svoje obsahy vyslovit popisem nebo analýzou řečí, ale formou, to jest jedinou řečí, jaká mu přísluší. Je samozřejmé, že k čistě umělecké formě, jakou nacházíme jen v rámci určitého a skutečného stylu, je zapotřebí složitější a žhavější činnosti než k milujícímu konstatování přírodního útvaru nebo úkazu. Formový projev musí býti vyňat ze všeho náhodného, musí být osvobozen od předmětu a musí být logickým a čistým vyslovením obsahu, aby bylo docíleno pravdivosti. Umělecké dílo musí se stát něčím samobytným a nesmí pak být porovnáváno s přírodním faktem, chceme-li již zjistiti jeho pravdivost. Tato leží v samotném organismu uměleckého díla a je výsledkem vztahů a souladu různých zákonů, jež jsou u něho přirozeně jiné než u věcí ve fyzickém světě. Snaha po objektivní pravdivosti, kterou přináší nové hnutí do umění, je vůbec jedním z jeho nejpozitivnějších článků; není tedy anarchií, jak se mnozí domnívají, ale sekulárním příznakem snahy po řádu a vnitřní pravdivosti, postulát, který byl úplně cizí období realismu a impresionismu.

Slyšeli jsme již často více protichůdných názorů pronesených nad uměním XIX. století; některým je naprostým úpadkem a vyžitím starého dobrého umění, po kterém už nic nemůže následovati; dle jiných je realismus, impresionismus, případně romantika a druhotná umělecká vyznání z ní odvozená, vlastním **stylem** minulého století a vůbec nové doby. Prostý laik, jehož potřeba po umění je jen příležitostná a nedovede se povznést nad žádost po imitované nebo okrášlené skutečnosti, je v tomto svém zájmu naprosto uspokojen dokonalostí, jaké dosáhlo běžné umění usilující o zvýšenou iluzivnost a sugesci účinu v podání buď předmětu samého, nebo sdruženého s nějakým sentimentem, který k němu připíná zcela subjektivní cestou. (K tomu napomáhá si iluzivní umění příkladně tím, že k běžným a konvenčním obsahům přidává třeba atmosférické a náladové vymoženosti impresionismu. Impressionismus jakožto čistý a zásadní útvar je mu však něčím cizím, příliš

přehnaným, zrovna tak jako jeho poslušnému divákovi.) Konečně je tu jeden názor z novějších, dle kterého umění XIX. století není úpadkem a nenapravitelným vyhynutím dobrých zásad starších uměleckých období, nýbrž neregulovaným a bezmocným snažením, uměním bludů a omylů a tak zvaných nemocí doby a že je nutno utéci nejkratší cestou k zdravým zdrojům umění starého. Nebezpečím tohoto názoru je jednak formalismus kulturního eklektismu, jednak nesprávná diagnostika, jež by snadno mohla zaměnit účinky s příčinami a označiti některé z pozitivních a plodných stránek XIX. století za nemoce a choroby, u kterých se máme co nejvíce vystříhati nákazy.

Naskýtá se tedy otázka, jestli vůbec a jak dalece je nové umění dědicem minulého století. XIX. století především *vlastního stylu nemá*, ačkoliv již obsahuje jeho náznaky. Umělci, kterým nejvíce se podařilo vysloviti dobové obsahy, vyslovili pouze *dobové stavy* a *pocity*; nemohli vysloviti více, protože doba neměla jednotícího a úhrnného názoru, který je vždy základním předpokladem stylu. Tato doba, jež stála o něco dříve ještě než od Francouzské revoluce ve znamení individua osvobozeného, nemohla právě proto nalézt jednotu světového názoru; individuum vracelo se k sobě (romantismus), uzavíralo se v sobě a nyní počalo silně pociťovati rozpor mezi sebou a ostatním světem. Tento odklon a bolest z něho vznikající vyslovil umělecky snad nejlépe Baudelaire; pak nastala doba druhotných stavů a příznaků a skutečných chorob dekadence, diabolismus, radost ze zla, výlučnost, umění pro umění, mysticism atd. Jiným způsobem dobových projevů byla předčasná snaha jednotiti pod názorem vědeckým: na umění působil příkladně Darwin nebo sociální teorie. Realismus hledal pravdu a jistotu v metodě přísně popisné a umění se pak zdánlivě obohatilo o psychologii, která se pak stala výhradně prostředkem i účelem. Posléze v impresionismu byl umělecký projev pouze výsledkem subjektivního dojmu, který se stal určujícím a směrodatným činitelem. Jedním z jeho výsledků je roztěkanost, tak význačná i pro literaturu a architekturu, jež rovněž nezůstaly tímto silným hnutím nedotčeny. Vedle toho rozmohlo se v umění mnoho osobitých manýr a drobných originalit; vidí-

me vůbec, že je to období subjektivní zvůle, jež byla prvním následkem všeobecného pocitu bezzákonnosti a nedostatku součinné výtvarné kázně; proto se výtvarná potence vybíjí vždy spíše v individuálním.

Jestliže nás tato doba ochudila o pozitivní výsledky vědomé vůle k ukázněné úhrnné formě, přece svou silnou snahou vysloviti dobový stav a vysloviti touhy a bolesti, jež se v hlubinách tohoto století ozývaly, silně rozšířila nové obsahy všeho umění. Proto bude vždy nová touha po formě rovnocenné formové dokonalosti období umění starších bráti se neodvolatelně nejprve přes tyto poznatky umění století XIX. k stylům starším, jež však zůstanou jen ideálním vzorem a příkladem; umění nové však bude jiné toutéž distancí, jaká dělí od sebe jednotlivá stylová období minulých epoch. Pro tuto distanci je nám každý vážný umělecký projev minulého století bližší a můžeme se s ním v mnohém ztotožniti; tedy např. i přes to, že nyní již je úplně překonán optický názor neoimpresionismu, zůstane nám některá z krajin, třeba Grossových, obsahově a částečně i názorově jistě bližší než krajiny třeba Salvatora Rossy, nebo i Hobbemovy, a poetický způsob vyslovení bolesti nebo určitých pocitů u Baudelaira dojímavější a srozumitelnější než nějaká lyrická renesanční stance². Staré styly jsou pro nás vzory, jež nemají býti kopírovány a opakovány, jsou nám formovým podobenstvím a příkladem, nikoliv ale hudební partiturou nebo knihou střihů. Umělecká forma je právě věčná tím, že se věčně obnovuje a že je vždy možno, aby se jí vyslovil životní názor lidstva i sám člověk se svým hlubokým nitrem.

2

Jestliže je dostatečně prokázána vývojová oprávněnost nového uměleckého hnutí a jestliže je ve své podstatě skutečně neseno ve snaze za kázní, vnitřní pravdivostí a všemi vážnými příkazy, jež je možno vyvodit z umění starých, naskytá se ještě otázka, proč tedy není veřejností

² Stance = osmiveršový básnický útvar. *Pozn. red.*

lépe a snadněji chápáno a ceněno, a proč se mu právě předhazuje anarchie, schválnost a nepravdivost.

První příčina odporu širšího publika k tomuto umění leží v odlišnosti stanovisek a názorů. Širší vkus dlouho se bránil vymoženostem realismu a impresionismu, jež přece vyšly ze silné snahy po zvýšené přírodní nápodobivosti; tenkrát měly tyto pokusy přichuť čehosi surového a byly dlouho přijímány s nedůvěrou. Dnes stojí publikum oběma nohama na stanovisku iluzivního umění a po přestálých nárazech realismu a impresionismu klade na výtvarné projevy požadavky co nejsilnějšího přírodního napodobení a imitující zručnosti; říká se, že dnes, kdy znovu se rodí láska k přírodě a kdy se probouzí smysl pro krásy světa, je nové umění urputným znásilňováním tohoto pravzoru krásna.

Uvedl jsem již, že forma přírodní a forma výtvarná nejsou jedno a totéž a že se nemohou krýti. Tvárné prostředky, jako je v malířství linie, barva a světlo, slouží především umělecké formě a výrazu; tak příkladně tam, kde čistě tvárná funkce linie v ploše se násilně z úmyslu napodobiti co nejhmotněji formu přírodního předmětu, přestává být čistým tvárným prostředkem a přestává být linií. Při takových napodobivých úmyslech podléhají i všechny ostatní tvárné prostředky destrukci a vypuzují se tak z oblasti umění. Zde leží spíše technická příčina odlišnosti a nestejnosti umělecké formy s přírodním objektem; proto nikdy nemůže nejpřesněji voskový preparát chorobné ledviny nebo barevná fotografie býti uměleckou formou. Vedle toho je tu ale ještě důvod ideový, totiž ten, že optický názor a ideový názor nejsou nikdy totožné. Proto nenajdeme v uměních ovládaných silným názorem světovým nebo náboženskou ideou (třeba Egypt a gotika) přesně napodobených přírodních objektů; zpodobovaný předmět přeměňuje se pod tlakem této ideje a vzdaluje se tak od přírodní náhodnosti a podmíněnosti, aby se stal cele uměleckou formou a výrazem. Určitý a samobytný světový názor je prvním předpokladem stylu a jsou to vždy stylové znaky uměleckého projevu, jež odlišují tento výsledek duševní lidské činnosti od přírodních faktů, jejichž existence je v imitujícím umění pouze jen nazírána a konstatována.

Řekl jsem již, že nové hnutí je usilovnou snahou po úhrnném stylu, který by odpovídal duševnímu stavu a názoru doby. Duševní názor doby není ale tak přesně známou a vymezenou veličinou, jež by se mohla státí hotovým a předem daným předpokladem při uměleckém vytváření. Samotným procesem vytváření dochází se k formovým hodnotám a poznatkům a je to zrovna začasto metoda uskutečňování této snahy po formě, která by nejlépe odpovídala našemu názoru, jež se publiku zdá být něčím nepříjatelným, vzdáleným přírody a hlavně něčím drsným, co odpuzuje. Dostavuje se úděs nad úkazy kubismu, cylindrismu atd., u kterých nejprve bije do očí nápadná „přehnaná“ geometričnost forem, jež stojí v tak silném rozporu s obvyklým širším nazíráním na přírodu.

Ze stanoviska stylového úsilí jsou ale všechny tyto geometrické násilnosti a natočené a borcené plochy nebo tvary úplně oprávněné, neboť jsou jen důsledkem a přímou cestou silné stylové vůle, která se tak projevuje silnou a bezohlednou energií. Rozhlédneme-li se po starém umění, můžeme se přesvědčiti, že všude podléhala kupř. lidská postava značným formovým násilnostem; nejzřejmější je to třeba na umění románském nebo v gotice, kde setkáváme se s figurami přehnaně dlouhými, vypnutými a zase zhroucenými, jež jsou dokonalou formou i přesto, že tato forma je v nejsilnějším rozporu s reální optickou zkušeností. Námitka, že snad umění gotické nebo románské je uměním nevyspělým a nedokonalým, že tenkrát umělci ještě nedovedli správně zpodobiti lidskou figuru, je velice laická; staletí, jež dělí od sebe v umění období starší a novější, nepřinesla žádného pokroku. Existuje jen vývoj a pohyb a obměny; gotika opravdu není dětským uměním, po kterém se vyvinula pozdější umělecká období k větší dokonalosti, neboť její vyspělá vědomá uzákoněnost a její formové znalosti nebyly žádným stylem předstiženy. Primitivnost není nedostatkem vědomé výtvarné kázně, nýbrž je výsledkem formové ekonomie a vyplněním základních předpokladů. Primitivnost, jež se začasto neprávem předhazuje novému umění, nechce být chtěnou originálností nebo frivolní sensací. Formová ekonomie nebo, chce-li se to již tak nazvati, formová

chudoba nebo jednoduchost je zcela vážným a základním příkazem nového umění, jež chce býti nejprve uměním, a nikoliv podivnou magií potřeštěných mozků. Je příkazem rozumovým a citovým a byla to v XIX. století právě spíše potřeštěnost nebo nedostatek jasné rozvahy, jež se projevovala v dílech formově velice bohatých a složitých a kde základní nedostatky a chyby byly maskovány podivnou plností a přepychem nejrůznějších forem.

* * *

Nové hnutí za vlastní čistou výtvarnou formou není lokalizováno pouze na Francii. Je evropské a bylo již řečeno, že projevuje se v nápadné shodě ve všech oborech umělecké činnosti. Stíhá-li se nové umění třeba v Čechách, kde vystupuje po prvé soustředěně na výstavě v obecním pražském domě a kdy se nové snahy soustředily kolem vlastního časopisu, tak častá výtka, že je bezduchým opakováním francouzských vzorů, je nespravedlivá a nedosti odůvodněná. Paříž je pro dnešního umělce tím, čím býval pro umělce Řím, to jest školou; tenkrát nikoho nenapadlo volati do zbraně proti importování z Říma. Tato výtku zůstává skutečně jen zase výtkou, argumentem a jakýmsi klackem, kterým se u nás buší do nového hnutí, ačkoliv by se při více dobré vůli snadno daly zjistiti mnohé znaky samostatné práce a jiných obsahů, spadající na vrub jiného národního charakteru, než je francouzský.

1912

Postavení futuristů v dnešním umění

S novými pojmy a názvy, jež k nám občas docházejí jako bludné ohlasy z nového umění cizího, známého u nás z větší části jen z pověstí a z postupných nesoustavných zpráv, zachází se s obzvláštní neodůvodněností; příčinou této nekritičnosti je jednak nedostatečná informovanost a nepochopení nových stránek, úkazů a konečně i tak zv. výstřelků vyrůstajících ve vývoji moderního umění, jednak skutečný nedostatek dobré vůle: je tu začasto úmysl poukazováním na cizí výstřednosti zesměšnění domnělé výstřednosti umění domácího. Přitom ovšem není ani toto cizí, ani domácí umění dostatečně chápáno po všech jeho význačných stránkách a v celé jeho podstatě, takže námitky, jež jsou nad ním pronášeny, postrádají všech známek objektivního uvědomělého soudu, jsou buď nedočkavé, nebo schválně krátkozraké a přispívají jen k zvýšení všeobecného zmatku, který tímto způsobem bývá jakoby soustavně vyvoláván a podněcován mezi veřejností a umělci. Proto je nutno všimati si i takových průvodních úkazů, jež se vyskytují souřadně vedle hlavního proudu uměleckého vývoje, a přiřaditi je k ostatním poznatkům již více méně běžným, tím, že se snažíme stanovit k nim svůj poměr, byť někdy třeba negativní, který se takto, jestliže vznikl jasnou a správnou poznávací cestou, stává kladným poznatkem, jenž není bez živého významu hlavně pro umělce výkonného. Je-li takový umělecký nebo případně neumělecký zjev včas registrován a pokud možno přesně zjištěn, co do své povahy, nemůže se již potom snadno státi zmateným a stále zaměňovaným pojmem ve výtvarnické i kritické terminologii a v dalším usuzování a srovnávání, a zabrání se tím nejlépe nevhodnému a škodlivému diletantismu nezodpovědných úsudků pronášených z povšechné nevědomosti a neznalosti. Posledním příkladem je právě umění futuristů, známé u nás pouze z posměšných poznámek aplikovaných se zcela obyčejnou a běžnou tendencí na nové umění domácí.

Italští futuristé (Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini) vystoupili na veřejnost nejprve r. 1910 ohnivým manifestem v Turíně a posledně výstavou v Galerii Bernheimově v Paříži v lednu tohoto roku. Příznačná pro ně je národní stránka jejich povahy, veliké sebevědomí a vyzývavá emfaze vlastní Italům, zjevná nejvíce ve zmíněném manifestu, v přednášce malíře Boccioniho z r. 1911 v Římě i z projevů básníka Marinettiho, který se ještě s jinými přidružil k těmto snahám. Podkladem tvorby futuristů není teorie, nýbrž zcela význačný a do jistých důsledků rozvinutý názor. Vycházejí od předpokladu všesvětového dynamismu, který má být v umění podán jakožto dynamický vjem a pocit, a styl, který má z tohoto názoru vzniknouti, bude stylem pohybu, uměním naprosto novým, o naprosto nových námětech; jejich obrazy, jež vyjadřují pocity absolutně moderní, jsou výsledkem pojetí etických, estetických, politických a sociálních, přítomnosti a budoucnosti. Také věda brzo osvobodí umění od akademické tradice a umění vstoupí přímo do života, aby konečně bylo zadost učiněno intelektuálním potřebám dneška, jež námi zmítají. Pojmy harmonie a dobrého vkusu jsou tyranií.

Tímto základním předpokladem obecného dynamismu, který má být odpovídající formou vyjádřen také v obraze, rozcházejí se futuristé podstatně od mladých pařížských umělců, s kterými se ostatně v některých bodech stýkají. Tento odklon výslovně akcentují tím, že na rozdíl od nového francouzského tradicionalismu přinášejí požadavek co největší modernosti a neodvislosti od všeho umění starého; pařížští malují nehybné, statické stavy přírody, což je vede ke kultu minulosti a k následování Poussina, Ingesa, Corota aj. a posléze k maskovanému akademismu; tam, kde zůstávají nejvíce neosobními a kde pro ně námět obrazu nic neznamena, pro futuristy malba a pocit jsou dvě nerozlučitelná slova a obraz je ovládán příkazy vyššími z individuální intuíce. Názoru futuristů na klasický tradicionalismus je dlužno přiznati plnou pravdivost, neboť skutečně vůle dáti obrazu solidní konstrukci, nemusí ještě přímo vésti k tradicionalismu.

Jak se může projevovati v mechanismu obrazu tato snaha po vyjádření dynamických dojmů a pocitů? Především je nutno hledati to,

co vzájemně se váže a snoubí mezi konkrétní vnější scénou a mezi abstraktním vnitřním dojmem. Pohyb jakožto pojem definuje se po jeho dvou stránkách obvykle asi takto: pohyb abstraktní časový (v čase) jakožto rychlost ubíhání představ, pohyb abstraktní prostorový jakožto dislokace prostorových tvarů. (Pohyb prostorový však není jen dislokací prostorových tvarů nebo postupným připojováním se nějakého tělesa k různým bodům předpokládaného nehybného prostoru. Tím bychom si nijak nevysvětlili, co je to pohyb v uměleckém díle, příkladně v architektuře. Trendelenburg: Pohyb vytváří formu věcí.) Po těchto dvou stránkách nacházíme v obrazech futuristů (v těch, kde je jejich názor dostatečně jasně uplatněn, aby ho bylo možno zjistiti) nejprve požadavek současnosti neboli simultánnosti duševních stavů v uměleckém díle; dále má být obraz dle nich syntézou všeho, nač se pamatujeme a co je vidět, má obsáhnouti i to, co existuje mimo tělesné rozsahy prostorových objektů, co je napravo i nalevo i za námi, a nikoliv jen malý čtyřúhelník života uměle sevřený jakoby do divadelního dekoru. Má to býti tedy souhrn nebo určité, zákony výrazu řízené a podmíněné řazení duševních zážitků, představ, pocitů a aktů mysli a vůle, vztahujících se k určitému námětu. Zde by se mohlo říci, že takový obraz nemůže nikdy být dostatečně kompozičně vyřešen v uzavřené jednotu, že znamená naprostou kompoziční destrukci, jež nemá mezí a ukončení. Je tu však do jisté míry obdobný případ umění Picassova, jehož prostorový názor, spočívající ovšem na jiných předpokladech, rovněž vůbec nepřipouští běžnou obrazovou kompozici, a který by, kdyby spočíval jen na teorii a jejich čistých důsledcích, s vyloučením všech složek malířského obsahu, také nedovolil ukončení a uzavření zpodobených objektů do daného čtyřúhelníku, jehož všechny čtyři rohy mají býti naprosto vyplněny. Zde není ovšem možno mluvit šíře o Picassovi, ke kterému se vrátíme při jiné příležitosti, ale může zde býti prozatím řečeno aspoň to, že prostorové nazírání Picassovo i umění futuristů i přes to, že mají málo společného, mohou se dokumentovati obrazy plně uzavřenými a vyjádřenými obsahovými jednotami. Tím, že dané předsta-

vy nacházejí se v **zorném poli vědomí**, je sujet³, nechť již je prostorově rozvinován a znovubudován jako u Picassa, nebo roztržtěn a rozmetán do prostorových a psychických složek, vždy nutně omezen a ukončen.

Vyjadřování představ, nacházejících se v zorném poli vědomí, nemusí nutně vésti k obvyklé empirické perspektivě, tak zvané centrální; tak shledáváme u Picassa (naproti Derainovi, Frieszovi aj.), že zorný bod divákův či jeho oko není jako dosud předpokládáno **před obrazem** v jednom nebo někdy nejvýše v několika bodech, nýbrž přímo **vnitř obrazu**. (Vztažná perspektiva z jednoho předmětu v obraze ke druhému.) U Picassa je tento předpoklad nutným důsledkem nového prostorového nazírání, u futuristů je to zájem malířův o to, aby divák byl silněji účasten na psychickém obsahu a dění zobrazeného námětu, tak, aby měl podíl na akci v obraze, „aby byl také jaksi nucen bojovati se zobrazenými osobami“. Zde je zřejmo, že tyto snahy Picassovy o abstraktní iluzi prostoru v obraze nesledují stejné účely jako u futuristů.

Nyní tu jsou ještě další důsledky pohybového názoru futuristů. Chtějí vyjádřiti dynamický vjem, zvláštní rytmus vlastní každému objektu, vliv, jaký vykonává jeden předmět na druhý nikoliv jen reflexemi světelnými (jako v impresionismu), nýbrž protiklady linií, jejich vzájemným soutěžením a změteným prokládáním ploch čili plánů v obraze dle zákonů vzrušení, jimiž je obraz ovládán. **Pohyb a světlo ničí materielnost těles**. (Zde je nutno poznamenati, že skutečně světlo již někdy v impresionismu a pak v neoimpresionismu stávalo se abstrahujícím činitelem a principem souvisícím s jistou **dispozicí** k změně prostorového nazírání, jež v tomto období trvala a posledně byla zase znovu do určitých důsledků uvedena u Picassa; tento názor, k jehož rozvedení a prokázání nezbývá zde dosti místa, bylo by nutno opřítí revizí a jaksi novým pojetím prostorového nazírání impresionismu a neoimpresionismu; dalo by se zjistiti v obrazech počínaje i Monetovými Stohy až pak i přes Signaca, hlavně Grosse a pak vůbec dále. U futuristů světlo deformuje, protíná a přese-

³ Sujet = syžet, námět, předmět uměleckého zobrazení. Pozn. red.

kává objekty, jež jsou tak převáděny do určitých prostorových plánů.) Empirický prostor s jeho empirickými vzdálenostmi neexistuje, rovněž tak neexistuje neprůhlednost těles, jak si dokazují i ze spiritismu, mediumismu, X-paprsky a některými psychologickými fakty. „Fyzický transcendentalismus“ malíře Boccioniho je vyjadřován tak zv. *liniemi-silami*, jež jsou počátky a pokračováním rytmů věcí, jež takto směřují k nekonečnému. Současnost *prostorových a psychických* pocitů v obraze projevuje se u nich prostorově a časově jakožto rozčlenění a dislokace předmětů, roztržité, víření a rozptýlení detailů osvobozených od běžné logiky, směr, chaos a nárazy rytmů třeba naprosto protikladných.

Všechny tyto odpoutané a změtené faktory měly by ovšem v konstrukci obrazu býti uvedeny odpovídající formou v současnou jednotu a v chápateľný výraz. Futuristé si skutečně také kladou a stanoví jisté své požadavky nové harmonie, vnitřní logiky a výtvarné metody. Tak mají např. u nich skvrny, barevná pásma a linie, jež nijak neodpovídají realitě, ale jež jsou podřízeny zákonům vnitřní matematiky, hudebně připravovati a stupňovati divákovo dojetí. Linie mají svůj symbolický smysl; vedle funkce přepisovati v obraze pojmy konkrétní mají také úlohu symbolicky vyjadřovati duchové a psychické pojmové abstrakce, jako smutek, radost, bolest, napětí atd., což je ostatně velice správným a nejširše přijatelným předpokladem, který vychází z nové umělecké nutnosti.

Možnost silnějšího pohybu v obraze je dána také jistou ekonomikou ve způsobu prostorového vyjadřování (jež je ostatně význačným společným znakem nového malířství vůbec); přehlíží se symetrie, např. podají-li na obraze třeba pravé rameno člověka, nepokládají za nutno podati také rameno levé. Neexistují u nich tedy v obraze předměty úplně rozvinuté dle své stálé rovnováhy (jako u Deraina a tak zvaných kubistů), nýbrž často je jeden motiv náhle přeříznut druhým, zase ne úplně rozvinutým. Jsou dány jenom nejhlavnější značky motivu, buď počáteční, střední, nebo konečné. (Toto připomíná nejprve přibližně asi tak zv. impresionistickou hudbu Debussyho; je to však též jistým moder-

ním psychologickým vztahem a širší vlastností a dispozicí, trvající i v mnohých jiných projevech moderního uměleckého chtění.)

Ve skutečnosti nemají obrazy futuristů jednotné formy. Snad proto, že toto umění vzniklo v mladé Itálii, kde moderní umění XIX. století jakoby dlouho nenalézalo životních podmínek a dispozicí, máme nad nimi dojem zmatené nevykvašenosti. Je tu možno zjistiti něco z metody neoimpresionismu s některými jeho důsledky (vědomý požadavek divizionismu, požadavek vrozeného komplementarismu aj.), jinde zase jsou to ještě vlivy již přešlého secesního období, pak zase běžné špatné malování realistně-poimpresionistické a konečně někde také více i méně uplatněné poznatky z Picassovy metody rozkládání a znovubudování prostoru. U obrazů, kde je názor futuristů nejvysloveněji vyjádřen, můžeme shledati význačné formové odlišnosti od ostatního současného nového umění, ale právě tam také se nejlépe k němu přiřazují důslednosti, s jakou po svém způsobu vyjadřují mnohé úkazy z toho, co by se mohlo nazvat tradicí umění XIX. století. Vždyť skutečně ani umění Picassovo není reakcí na impresionismus, z něhož si přináší některé zcela podstatné složky své povahy.

Uvádím pro jasnější představu ještě některá ze jmen jejich obrazů: Drkotání drožky, Pohyb měsíčního světla, Vzpomínky jedné noci, Vlak v rychlosti, Elektrické světlo, Vzpomínky z cesty, Hlasy mé světnice, Stavby duše: Ti, kdož odcházejí, a Ti, kdož zůstávají, Město stoupá, Ulice vniká do domu, Současné vidění, Síly ulice atd.

1912

Tvořivá povaha moderní doby

Kdybychom chtěli se vzrušit oslavou moderní doby, tu by tato naše zároveň pyšná a radostná žádost nebyla vyvolána z nějakého napětí, jež by bylo jen uvědoměním si intelektuálních ideálů, nýbrž mnohem bezprostředněji z přesilného pocitu **víry**. Povahu a vzruch moderní země a moderních časů ze všech nejlépe ohlásil světu „materialista“, sociální apoštol a nový člověk Walt Whitman básněmi tryskajícími z nejpůvodnějších sil a mocností života. S nejčistším, nižádným metafyzickým historismem a sentimentalitou nezkalenou intuicí až do opojení procítil zázračná konkréta současného žití a vykřikl je básnickou formou svého úchvatu a stoupající síly. Whitmanovo hymnické dílo obdařilo svět novými intenzitami výrazu, snad ještě mnohem význačnějšími, než jsou formální hodnoty, jež je možno vyvodit si z technické organizace jeho básnické látky. Strhující účín jeho básní stoupá z nekonečné základny **nového a moderního cítění**, a ze slov syrových, dýmajících teplou krví a původním složením života, jako vzrušené ruce nejširě rozevřené, aby mohly obejmout vše nové lidství a novou zem, jejichž krásy mu bylo dáno procítit v nejobsáhlejších stupních od prosté vitální pozornosti až k šílené extázi zářivě řinoucího se života. Whitmanova odvaha vyjádřit **se nově** je nejkrásnějším obrazem moderního uměleckého výboje, projevu tak upřímného a nutně bezohledného, jaký se kdy vznesl a osvobodil od přítěže minula.

Jestliže Whitmanovo dílo dokazuje ustavičnou kontinuitu uměleckých schopností v dějinách lidství, pak ještě tím silněji potvrzuje, že není zapotřebí dobám vypůjčovati si z minula žádoucí kvalitativní hodnoty a šatit svou syrovost transplantacemi bývalých forem, nýbrž že je nutno pocítit svoje vlastní vzrušení, oddat se mu a uchopit je do rukou jako jediné světlo, jež může nám osvětit temnoty stále se posunující s pomezím přítomna prudce se řítícího kupředu.

To je obraz moderního chtění. Vše, co v době leží původního a nového, je veliké bohatství citových a intelektuálních složek a možností

dynamické aktivity; moderní doba má však také svou chudost, jež je zárukou probuzené a vědomé síly k postupu: dobrovolné zřeknutí se mnoha forem a mnoha obrazců formální logiky, jaké nám zanechaly minulé doby, jež se plně vyslovily. Odvaha k osamostatnění, síla zřící se jich a odmítnouti je jako neorganické pro nás, může být manifestována vědomě, je však ale především dána přirozenými nutnostmi a imperativy **nového citění**.

Snad nižádné období nedosáhlo za jediné století tolika vzrušené komplexity **citového a duchového života** jako doba moderní. Prudká horečka rodících se a závratně nastupujících koncepcí v etice, vědě i v umění zasahala hluboce do povahy duchového prostředí a pozměnila lidstvo nové Evropy a Ameriky snad více, než jsme se dosud odvážili vyslovit. Jaký neobyčejný vzruch podnítil ty nové a původní projevy a přivedl moderní dobu k formulacím aktuálních nutností a k výkonům, jež nebývaly? Revolta, anarchie, odvaha zasahovati do věcí, do stávajících zřízení, pozměňovati je, vrhati se do nich a učiniti je poslušné vlastnímu puzení, proniknout je formulemi, výpočty, intuitivními hypotézami, tedy již skoro vírou, a s vášnivostí, vším, čeho je zapotřebí k ukojení nově zrozených potřeb ducha a citu!

Již sám nástup moderní doby velikou Revolučí znamenal radikální ořes sociálního života Evropy a zahájení silného a neklidného rozmachu nového lidství. Bylo období, kdy jedinci mohli si uvědomit vlastní cenu a plně opojit se sebevědomou silou individualismu; celé devatenácté století je epochou složitého a vášnivě žitého života individuí a kolektivit.

Uprostřed tohoto uchvácení ztrácí náboženství svou generální lidskou platnost a duchové vzrušení v nejširším obvodu vrhá se na vše, s čím lidstvo se cítí znovu konfrontováno; tak vznikly nové složky sociálního a etického života, nové podmínky v životě států, v politice a v pohybech sociálních mas, nové organizující koncepce, názory, nové vědecké hypotézy, jež začasť byly schopny nahraditi ztrátu náboženské víry.

Ve všech oborech lidského konání uplatňuje se potřeba a nutnost nových kreací. – Toto přesilné vzrušení, jež ovládá moderní dobu, je stavem jisté kolektivní intuice. Přirozená víra a bezprostřední oddání

se tomuto dynamickému uchvácení tají snad v sobě stejně silné schopnosti duchové a etické syntézy nového lidství jako bývalé koncepce náboženské. Potřeba víry, která je v moderním člověku uložena stejně tak jako v jeho věřících předcích, jistě nezdá se být postavena na božských principech bývalých náboženství. Náboženský duch dřívějšíka vzpínal se svým vznícením k svatým místům, kde je sídlo božstva, a odtud očekával pro své srdce uchvácené bázní a zbožným vzýváním milost nebo zatracení; jediné boží láska mohla ukojiti muka a věčný nepokoj lidských duší. Moderní ateistický duch plane také jakoby náboženskou tendencí směrem **vzhůru k neznámu**; je to však odvážné vzepětí, jež nečeká pomoc a poslední rozhřešení shora. Je aktivitou samou, prudkým paprskováním, jež se vrhá na vše: chce pronikat a přemáhat hmotu, kterou uznává; chce uvolnit úzké hranice pojmu třídimenzionálního prostoru a mechanického času, překonati zákony tíže, rychlosti, fyzických i chemických organizací nejpodivuhodnějšími výkony.

Toto vzepětí se ve všech oborech vědy, techniky v umění intenzivně manifestuje už skoro **iracionální** a mystickou povahou dosažených fakt a předpokladů.

V umění, jež přece nestaví jen na nových hodnotách názoru a myšlenkového stavu moderní doby, dostavily se jisté změny přirozené i v samotných základních složkách umělecké senzibility, jež prožívá ustavičné silné rozkyvy od stavu barbarské syrovosti a bezprostřednosti až k nejkomplexnějšímu zaostření tvárné emoce. Velice vášnivě projevuje se nový stav smyslnosti; prostě obsažená nebo v intenzivní složitosti vytryskují tu smyslná vydrážďení a reakce, nově probuzené stupně a kvality smyslového chápání. Podávají se z uměleckých děl nikoliv jen ve stránce obsahové nebo povšechně formální, ale i v nevyslovitelných a přímo až fyzických charakterech a emotivních vlastnostech výrazové techniky. Z různých uměleckých fenoménů moderní doby lze dobře vycítit, jak životně je moderní představitivost proniknuta schopností citově se dojímati. Rozhodující složkou estetické emoce je (ovšem vedle kvality uměleckého díla) intenzita výrazu, různé vlastnosti smyslné sensace, jež

z něho vychází a bezprostředně útočí na naše cítění: jednoduchost **výrazu**, plnost syntézy, věčnost, důraznost sumární vize, dynamičnost, lehkost, rychlost, jasnost, smyslnost, cudnost, zářivé vzrušení z hmotnosti, až bolestné obnažení věcí, ostrost dojmu, výlučnost, výraznost kontrastů a disharmonií. Pohlížíme-li od dnešního, nejzazšího výběžku moderních snah na umělecké výboje vykonané minulým stoletím, tu vidíme, jak mnoho složek, i po všech eliminacích, zůstává živou součástí nového prostředí, jež dnes již má silnější schopnosti dynamické syntézy. Nejdražším a života nejschopnějším dědictvím po těchto obdobích nejsou však v první řadě formální kvality, nýbrž především formální intenzity, jež jsou primární podmínkou kvalit. Jedině jejich prudká vzplanutí a zážehy mohou nám dáti citovou orientaci uprostřed dnešního neklidu a zmatku.

Ve své podstatě je umělecké tvoření konáním prostým, a snad proto zase mnohem zázračnějším, než jakým ho chce učiniti metafyzická estetika (Schopenhauer). Veškerá veliká slova o věčnosti a o věčných určeních uměleckého projevu a formy jsou ve svých aplikacích na živou a přítomnou současnost jen nebeským pískem a planou scholastikou, zvláště utíkají-li se k nim ve svém uvažování výkonní umělci sami.⁴ Tvoření není záležitostí umělcovy metafyzické spekulace, nýbrž projevem osobnosti nadané jistou intenzitou citu a rozumu, intuice svobodně a nutně součinné v prostředí a v době, jež jí dává živoucí umístění.

Snad lze vůbec vyslovit naději, že filozofie nové Evropy a Ameriky postaví se úplně na novou půdu, a že odklon od orientální filozofie, od platonismu atd., který se v ní radikálně ohlašuje, stane se jednou z jejích nejsilotvornějších složek.

* * *

⁴ Jsou-li u nás částí mladé umělecké generace hlásány vyslovené vlivy schopenhauerovského učení, pak nemá tato úzce podmíněná složka být ztotožňována **paušálně** se snahami vši nejmladší generace, jež se přece současně vyslovila v názorech krajně protilehlých a zcela důrazně akcentovaných i v jiných bodech a také i mimo otázky slovní.

Vyslovit a vycítit všechny složky **modernosti**, vanoucí jako živý a občerstvující vítr uměním XIX. století, bylo by úlohou obsáhlou, jež nijak nemůže být vázána na úzce specializovaný program tohoto sešitu.⁵ Je skoro paradoxní připoutávat úvahu o modernosti k empirovému umění, jež obecně se pokládá za projev akademismu a idealismu školsky disciplinovaného.

Jistě mnohem živěji mohli bychom poznat úděl nového ducha v koncepcích jiných, revolučně vyvřelých, jež mnohem důrazněji a bojovněji proklamovaly svou novost a původnost uprostřed ostatních složek stagnujícího umění.

Stačí poukázat na poznatky třeba realismu, impresionismu a neo-impresionismu, který je koncepcí naprosto původní, předtím nikdy nebývalou, a na poslední prudká proudění nyní vyvrcholující obsáhlým hnutím kubismu, jež způsobem překvapujícím a v nejbohatším rozsahu pokouší se řešiti nově vyvstalé problémy výtvarného umění dneška.

Přesto snad není nemístnou a marnou úlohou poukázat na některé nové složky v umění období porevolučního a přivést je k platnosti vzhledem k obdobím následujícím až po dobu přítomnou, do nichž zcela spontánně přechází něco z této tradice, jsou to ovšem rozkyvy, jež opisují velice širokou dráhu mezi živým a bezprostředním cítěním a mezi krasoduchými projevy akademického ducha, jak by ho mohlo nejlépe reprezentovat třeba umění Armanda Pointa.

Náchylnost k tradicionalismu často zasáhla do umění způsobem umrtvujícím a na úkor životných šťáv dobové energie, protože velice lákavě ukazovala možnost docílit formální realizace klamavě **podobné** tak zvaným věčným hodnotám minulých epoch; tradicionalistní díla vždy se výhodně presentovala začasto velice zdařilou imitací **zevní** krásy minulých umění, a proto snadno sváděla slabé duchy k obdivu a k následování.

Obava býti „**nekriticky**“ stržen duchem času, prostředím a časností má v sobě snad některé důvodné předpoklady a nedůvěru vůči nedo-

⁵ Připojení Daumiera vyžádalo by sepsání studie zvláštní.

statečnosti a neuspokojivosti dosavadních teorií o prostředí a duchu času, obyčejně však tato obava před časností vede ale přímou cestou k sentimentalitě a k snům o věčnosti a o podmínkách věčného kursu toho, co má být umělecky učiněno.

Je v ní mnoho slabošství: ten, kdo se bojí o svou věčnost a chce ji neustále pěstovati, je podobný nepatrným osobnostem, jež tak často vidíme strachovati se o svou individualitu. Upřímný a přirozený projev neptá se předem po krásné a věčné formě, jež by byla zevně shodná s tím, co kdysi v umění předcházelo, a vysloví se bezohledně dle vlastního vzrušení bezprostřední aktivitou. Tvořivá aktivita obsahuje v sobě vždy podmínky krásy a trvalé formulace, k jejich konečné realizaci nelze však nikdy dospěti ani sentimentalitou, ani spekulativní vůlí.

Každý takový projev má pak svou živou cenu a charakter i tenkrát, když nepřemohl všechny překážky a i když není geniální.

Po těchto živých složkách chceme se ptát, když se díváme na umění moderní doby. To, co však nutí nás dojímati se tím, co tvoří **povahu** a **duchovou** náladu nové doby, je naše citové vzrušení, a nikoliv naše kulturní erudice a jemnoduchost, jež tak často a mnoho ochromovala cítění moderního člověka, poutala ho v jeho spontánních projevech a tlumila přirozené a upřímné sklony moderní povahy.

Vedle tohoto citového vzrušení je možno ovšem modernímu člověku připustiti tolik schopnosti intelektu, kolik jen je libo.

Nové zaujetí v umění období porevolučního a jeho tradice

Obrazy datované z raných let XIX. století mají svou speciální povahu, která je rázně odlišuje ode všeho předcházejícího umění. Je to (nejzřejměji u Davida) jistý ráz suchosti, střízlivosti a věčnosti v celkové koncepční struktuře obrazu; technika je hladká a koncise, v prosté kompozici a v barevné soustavě maleb není již nic z onoho symfonického nebo harmonického řešení obrazu, jaké vidíme u epoch minulých. Předměty jsou podány věcně a jako obnažené; jsou zbaveny kouzelných stínů, tajuplných hloubek jantarového sfumata a nádherných třpytů, všeho toho, co dávalo nábožný, svatý a vznešeně nádherný ráz renesanci a baroku, a všeho, co se stalo rozkošností a půvabem rokoka.

Všechno umění empirové silně kontrastuje proti uměním dřívějším svým civilním a nepalácovým rázem. Projevuje se tu duch nový, zrozený časem a předtím nebývalý. Jako Veliká občanská revoluce nebyla jen uzavřením a dovršením feudálního a aristokratického držení světa, nýbrž novým rozmachem, tak i umění této doby, jemuž se někdy přikládá název klasicismu nebo akademismu, není ve své nejvnitřnější podstatě formálním a duchovým dovršením minula. Veliká revoluce stvořila nové poměry, ve kterých s velikou silou uplatňovaly se nové síly a nové principie.

V obecném rozmachu a kvašení počaly se ustanovovat nově se rodící životní formální složky: pozitivní idealismus, demokratické řešení světa a jeho úprava; občanský rigorismus a ctnosti antických republik našly svůj výraz a patos i v umění, jež sloužilo k jeho oslavě. Teprve Davidovi žáci vnesli do umění více romantického sentimentu. Co však v romantismu zmítalo se titanismem, bylo v podavidovském umění jen čistě lidskou citovostí, melancholií nevymykající se z rámce prostého denního života.

V umění období porevolučního nezbyvá již nic z toho kouzla, jež obrazům dřívějším dává účín tak nábožný a vznešený; také však není v něm ještě to zabarvení buržoasní a filistrovské, které se dostavilo později, a nic z proletářského cítění, jež vniklo do umění s realismem. Kontura cílí za koncisní tvarovou a prostorovou přesností, za trvalým plastickým aspektem a za precisním podáním toho, co na formách je podstatného a tvoří jejich prostorovou konstrukci. Kolorit, i když je v něm mnoho emailového, má ráz jasné šedosti, lokální barvy jsou konkrétně konstatovány a zapsány, vždy však první starostí je plastické podání věcí konturou objemů a stínováním, třeba i za cenu zřeknutí se barvy. Nikdy ale není to styl světél a stínů (jako šerosvit) ani styl barvy a barevné symfonie, jako byl potom romantismus.

Kompozice je nehudební, věci jsou jako obnaženy, nevynořují se přeludně z iluzivního kouzla světelných a barevných třpytů a stínů. Podávají se holé, neboť malířovo účastenství na formě neváhá ani hledati je v jejich skoro geometrické podstatě.⁶

Tato věčná kázeň není však výrazem akademicky suchého a jen abstraktního ducha. I ona je živoucí formální potřebou a silným vzrušením, jež někdy (u Ingres) dostupuje až k jisté extatičnosti. „Turecká lázeň“ dává zcela smyslnou sensaci, jež není vyvolána žádnými sugestivními prostředky techniky nebo hmotné imitace. Kouzlo Orientu (cosi z voňavek harémů, tabáku a kávy) ještě dlouho pak nevyprchalo z dobové nálady, a trvalo v ní nikoliv jako složka formální, nýbrž jako smyslná představa a citové zaujetí. Závany této orientálské nálady cítíme pak znovu ještě v romantismu, i v Baudelairových verších, a později pak ještě třeba i v korektně rýsovaných koupelích od Vallotona.

⁶ Geometrická podstata forem stává se pak později základem stylu Cézannova, který ji hledal vědomě pod přechodnými barevnými vjemy, na nichž stavěl impresionismus. V nastupujícím kubismu je totéž přihlížení ke skutečnosti a pravdě nejhybnější složkou nového hnutí; hledá se opět usilovně struktura prostoru a věcí, ale formy zde již nejsou opisovány prostým obrysem těles, nýbrž rezultují ze základních složek hybně se ustavujících do účínu prostorové konstrukce (hlavně a nejlépe u Picassa).

Lineární tradice tohoto období prodělává pak v dobách následujících nejrůznější změny, na něž nezůstalo bez vlivu hnutí romantismu a jež také částečně jsou podmíněny sklonem k akademismu a ke klasicizující disciplíně, ožívající se průběhem XIX. století porůznu ve všech slozích. Již Chassériau nepřel čistě dědictví Ingresovy školy a v jeho díle pojí se už prvky romantické s prvky orientálsky křehké perverznosti, jež ho činí předchůdcem Moreauovým.

Zaujetí pro malbu freskovou přivedlo Puvis de Chavanna od lineární tradice, jež přece zrodila se kdysi ze zájmu prostorového, k plošné lineární syntéze, subtilně snoubící svůj řeckoitalský eklektismus s dobovými prvky symbolické melancholie a s pleinairovou světlostí freskového koloritu.

Pak zase **počáteční** období Courbetova realismu poukazuje zcela výslovně na vžitě základny, které z empirového malířství vyrostly pro novou dobu: nechť k zlatistým kouzlům iluzivní techniky a nové přihlížení k skutečnosti. Avšak toto přihlížení k skutečnosti přesunuje se u Courbeta jeho zájmem o pravdivost a plebejsky nevybíravou snahou po docílení reality a přírodní jakosti věcí k výsledkům zcela jiným. Courbet je si zcela dobře vědom jednotnosti přírody, ale zjišťuje detail od detailu a fakt od faktu a pojí je navzájem logikou tónů dle přírody. Lokální barva není již u něho připsána k předmětu vystínovanému, který by mohl dokumentovat svou prostorovou existenci i bez její pomoci, nýbrž vnucuje se syrově zároveň s věcmi jako rovnorodá složka jejich reální jakosti. Sluneční světlo a reflektující barvy ožívují jeho obraz do efektů velice přírodních a pravděpodobných a hlavně v jeho pozdějších obrazech je tato působivost účinně podporována i odpovídající volbou techniky. Jistě lze dobře pochopiti, že Courbetův způsob modelace zdál se být hrubý jak zástupcům doby dřívější, tak mnohem mladšímu Manetovi, který sice velice dobře pociťoval mnohost a různost barevných vjemů, ale dovedl je také snadno sjednotit vhodnou systemizací celkové imprese.

I u Degase lze snadno vyčísti (hlavně v jeho olejových obrazech), jak kreslířský zájem o prostorové i tvarové hodnoty (třeba začasto ještě k tomu i arabeskní) pojí ho k této společné tradici.

Cézannovy fresky z Jas de Bouffan, jež podepsal jménem Ingresovým, jakož i podobizna jeho paní, tak podivně příbuzná Ingresově mladé dívce, svědčí jasně, kolik pochopení a zase kolik jiné zaujatosti přinesl si Cézanne vůči Ingresovu dílu. Jestliže v nich nejprve jímá nás tichá a spodně ztajená melodie klasického primitivismu, přece nemůžeme přehlédnouti, jak mnoho přímého účastenství na formě se v nich jeví i oproti akademickému formalismu, i oproti impresionistické přelétavé hybnosti, lehce usedající na kostru věcí jako pestrý motýl.

V Cézannově bytosti bylo vždy něco těžkého a jeho zaujatost brzo přivedla ho k mnohem pronikavějšímu a hlubšímu chápání prostorové geometrie forem, než jakou si mohli uvědomit malíři období porevolučního. Cézanne již ví a chápe formy v jejich geometrické podstatě a objeví tak novou cestu a nové zákony plastické reprezentace prostoru na obrazové ploše. Jeho geometrie je někdy až bolestné obnažování věcí. Proniká hlouběji pod povrch těles a odkrývá jejich prostorovou kostru a vzezření i pod zevním oděním hmot a jevů a dává jim společnou strukturu jednotou vzájemných relací. Cézannův těžký boj opsat a vyhmatat podstatu viděných forem a nalézt jejich geometrickou organizaci, byl nejjasnějším světlem pro cesty následujícího malířství, jež tuto úlohu od něho přejalo již usnadněnou. Totéž přihlížení k skutečnosti a k pravdě přijalo ale na sebe v kubismu ráz mnohem komplikovanější, bohatší na nejrůznější problémy uměleckého výrazu a rozvinutější; jeho opodstatnění žádalo by si ovšem mnohem více místo, než mu je zde možno věnovat.⁷

Nakonec ještě je dlužno zmíniti se o Gauguinovi, Girieudovi, Denisovi a Metzingerovi. I v symbolistické škole Pont Avenské zůstává mnoho z kázně klasicistní, jež je nejvíce zapřena v díle Gauguinově, tvrdá a přísná u Girieuda, nejzřetelnější u Denise, jenž svůj idylicky

⁷ Do hnutí kubistického lze zhruba přičísti i Picassa a Braqua a částečně též futuristy.

a florentinsky zabarvený akademismus manifestoval nejen pěkně malovanými obrazy, nýbrž písmem. Klasicismus Frieszův poukazuje na vliv Rafaelův, klasicismus Anquetinův, Bernardův a Pointův je tradičionalistním eklektismem. Metzinger může být uveden jako příklad tradice přenesené do tvárných formulí stylu naprosto nového, ale nezapřené: jeho obrazy jsou naplněny náladou sklonku století 18. a přímo připomínají na díla paní Vigée-Lebrun.⁸ – Posléze ještě Rousseau, prostý celník, jehož upřímné obrazy měly plodný vliv na umění nejmladší francouzské generace. Jakkoliv **spontánní** a hluboké je Rousseauovo dílo, přece (jako snad u všech lidových diletantů) milá věčnost, jež ho neopouští i při sujetech nejvíce poetických nebo fantastických, hloubka a pronikavost nazírání i jednoduché a prosté prostorové podání viděného zařazuje ho po této stránce k tradici onoho umění, jež se probouzelo na počátku století XIX.

V době impresionismu nebyla potřeba zajímat se o toto umění, neboť impresionismus byl veden zaujetím zcela jiným. Dnes je zase možno vrátit se k němu s jistou pozorností i přesto, že dnešní umění má zcela jinou povahu. Mezi námi a uměním doby porevoluční je veliké množství jiných článků, jež způsobem zcela rozhodujícím pomáhaly utvářeti moderní dobu; snad ještě silnější vztahy mohou nás vázati k různým jiným novátérským stylům XIX. století, stylům, jež přelomovaly pouta tradice mnohem radikálněji a v nichž moderní povaha projevuje se tedy více extaticky. Co nás však k němu připoutává, to je zájem o prostorové hodnoty těles, ovšem zájem dnes již mnohem rozvinutější a jinak utvářený. Tehdejší snaha odhaliti prostorové a formální vlastnosti těles manifestovala se rezultáty, v nichž jejich **trvání** (existence či forma věcí v čase) je reprezentována způsobem **statickým**. Odtud klid, jistá vznešenost a vážnost obrazů té doby. Naproti tomu moderní mladé umění (hnutí kubismu) snaží se dáti prostorovým formám trvání **dynamické** třeba za

⁸ Hlavně je tato příbuznost zřejma na Metzingerově Matce s dítětem (z výstavy v La Section d'Or), jež přímo poukazuje na vlastní podobiznu pí Vigée-Lebrun s dceruškou z Louvru.

cenu ztráty úměrnosti, plné harmonie, jasného klidu a vyrovnané krásy. Nebylo by však správné hledat za dynamismem moderní doby nějaký naturalismus ani předmětnou dramatičnost sujetu nebo jen hybnou ver-
vu techniky. – Dynamismus je mnohem spíše duchová forma moderního života.

1913

O tradici a o tvoření kolektivním

Tradice bývá trápivou otázkou národní stránky umění, kolektivní tvorba bývá trápivou otázkou sociální stránky umění.

Z tradice si rádi dělávají válečné heslo starší, z tvorby kolektivistické zase generace mladé.

Obojím se obyčejně vyznačuje tvorba docela úzkých skupin. Obojí se vydává za něco, co dělají jen ti lepší někteří.

Krásná slova o tradici bývají lepším pláštíkem tupého konzervatismu a reakcionářstva. Mladí zase se ohánějí heslem tvorby kolektivní, když se jim díla těch starších zdají být buď příliš individualistická, nebo příliš akademicky šablonovitá. Starým konzervativcům zdá se být anarchií vše, co je před nimi, mladým revolucionářům zdá se být anarchií vše, co je za nimi. Obě strany přály by si v tom mít lepší pořádek, a každá strana si ho představuje opačně po svém.

Ti konzervativci spatřují tradici v tom, když se nejde kupředu a když dělají nějaký starý -ismus. Mladí vidí kolektivní tvorbu v tom, když se několik kamarádů shodne a uznává v nějakém novém -ismu. Oba se pro větší sílu opírají o nějaký politický základ; tradicionalisté vezou se s nacionalismem, kolektivní kamarádi s nejradiálnějším socialismem; jedni co nejvíce napravo, druzí se přidružují ovšem k výbojům nejlevějších levic. Obě strany jsou přesvědčeny, že co nejvíce prospívají proudu, jímž se dávají nést.

Jedno ani druhé nebývá postupem uměleckým, nýbrž politickým, demagogicky agitačním a ofenzivním. Slyšme jejich pokřik: nejsilněji ozývá se tu halas z bojovných táborů politických, v němž mastná slova o té pravé kráse, étosu, pravdě a o tom skutečném umění obyčejně nějak tuze neurčitě a nevěčně zanikají.

Konzervativci si založili konvenci (třebas natmelenou na nějakém cizím -ismu) a tuto konvenci prohlašují za tradici. Mladí kamarádi nevytvoří obyčejně ze svého -ismu žádné konvence o obecných hodnotách, a to prohlašují za tvorbu kolektivní. Přisuzují svým agitačním

a ofenzivním argumentům takovou obecnou přesvědčivost a sílu, že už se domnívají viděti ono kolektivno tam, kde jsou jen okouzleni svou příliš optimistickou nadějí v přechetné přívrženectvo, ve všesvětovou obec věřících.

Ale, pohříchu, což jestli umění se obrací opravdu jen k velmi omezenému počtu vybraných individuí, jak pravil už Cézanne?

Mluvili jsme zde o -ismech. Je to výraz, který nemám rád. Byl ražen za tím účelem, aby se jím hanlivě označila chtěnost, dočasnost a teoretická marnost všelikých programů a směrů proti Umění, jež je jediné. Vždycky se mi zdálo (protože programy a směry potřebují svého charakterového označení a třeba i přízviska), že -ismy vypovídají v sobě něco určitého, kdežto pyšného slova Umění se užívá velmi neurčitě, třebaže nadšeně a teple, neboť jím je zamýšleno vyjádření uznání a chvály. Když se umělec dopracuje a je pak uznáván a chválen, tu bývá průvodním úkazem této jeho kariéry, že bývá odvolán z -ismu, aby byl povýšen do Umění.

Jest pravda, uznávám, že -ismus naprosto nemusí být zárukou umělecké kvality. Velmi často je však aspoň zárukou určitého charakteru, což u kulatého slova Umění vždy nebývá. Jest pravda, že za -ismem může se krýti mnohá netalentovanost, nepovolanost, módnost a nismslné přecenění sebe i formule, ale což neskrývá se často za Uměním mnohý zbytečný, prázdný, neosobní a dobově bezcharakterní eklektismus? Není tedy třeba -ismům předpojatě křivditi. Konec konců odpočteme-li něco té barnumštiny a všelijakého souběženeckého balastu, přece jen téměř za vzedmutou vlnou každého -ismu stojí někdo, nějaká osobnost, a někdy i osobností více. Proberme si to jen za sto let vývoje evropského umění od Ingresova klasicismu, Delacroixova romantismu, Courbetova realismu, přes impresionismus až atd. nahoru. I shledáme, že původci -ismů nejsou vždy nějakí potřeštění -isté, nýbrž zcela vážní a velcí umělci. Maluje tedy umělec -ismus? Nikoliv; ale -ismus v sobě obsahuje určité předpoklady, jak možno dospěti k určitým cílům.

Dočteme-li se tedy někde, že ten a ten mladý umělec „neholduje žádným módním -ismům“, tu můžeme s jistotou předpokládati, že

eklektisuje buď na nějakém starém -ismu, anebo že necítí a nemyslí vůbec.

Velikou nevýhodou uměleckých individualit a -ismů jest, že, při pohledu na umění nové doby, zvyšují pro mnohého obraz tzv. anarchie. Individualista vyhrocuje se tu proti individualitě, -ismus proti -ismu. Nikde není tu stání, nikde se nezdá nic trvalého a obecného, co by podávalo obraz ujednocené epochy. Mladým kolektivistům je z toho ošklivo a úzko, neboť by chtěli, aby celý svět věřil v jedinou, a to přirozeně v tu jejich věc. Reakce, kterou v sobě pocítují proti tomu, co je bezprostředně předcházelo a čím jsou podmíněni, zdá se jím být generální a rozhodující. Přehlížíjí, že chtějí nechtějí přece jen ty -ismy navzájem nějak souvisejí a že si podávají ruku. Tak generální zdála se nedávno být na příklad reakce novoklasicismu proti kubismu, neboť se tu zcela přehlíželo, že onen novoklasicismus byl v kubismu cele obsažen ve stavu latentním, aby pak byl odtud jednostranně rozvinut. Velikou a rozhodující zdála se být v dnešních časech reakce mladé poezie proti všelikému symbolismu, ačkoliv její základ, poetické hříčky Birotovy a Cendrarsovy a před nimi něžně intelektuální a uplakaná zpěvnost Apollinairova, poetická rozpoutanost Jacobova aj., vyklíčily na nejcharakternějších tónech někdejší poezie symbolistické. A našli bychom nadbytek i dalších příkladů, neboť bůhví, i ty staré překonané -ismy dobývaly a rozšiřovaly náš přítomný svět.

Chci tedy říci, že obraz anarchie je jen zdánlivý, neboť při otevřenějším pohledu není tu před námi disparátní sklad škatulek pevně zavíčkovaných nalepenými etiketami, nýbrž jedna jediná veliká a živá plocha. Ba až jitrivě živá, členitě vzepnutá a bouřící, takže skutečně přece jen zase podává obraz málo klidný a vyrovnaný, obraz neujednocený, příliš členitě vyznařující, a tedy přece v jistém ohledu anarchický. A tu tedy zaznamenávám své přesvědčení, že tento anarchický ráz jest vskutku charakterním povahovým i formálním projevem moderní tvořivosti, že jest rysem velmi ryzím, který v nás, kdož jsme z těchto dob, může vyvolávat i všechnu skutečnost, vzrušujícího požitku z vysokého tvořivého povzletu, a který plně zasluhuje, aby byl ve svém celku hod-

nocen esteticky. Bylo by slabošské a omezené spatřovati zde obraz krize tvořivosti, neboť naopak: je to obraz nadmíru příkře vyčnělých činů a kladů na půdě vulkanicky vzbouřené a vzduté. Nuže, toto anarchické století má právě zde svůj nejvlastnější ráz, svou mocnost, svou sílu a vykoupení!

Byla tu tedy otázka, jestli tato anarchičnost (chceme-li ji takto nazývati, neboť výraz pouze přejímáme) jest opravdu nějakým bezcílým chaosem, nesmyslným rejem a jalovou změtí izolovaných fakt, neplodných rozběhů, opuštěných pokusů a rozpadávajících se trosek, na čem teprve, když to bude zítra generálně překonáno, bude z čista jasna postaveno něco zcela jiného a nového. Něco, co konečně by bylo tím pravým výrazem doby a pravým uměním, a co by tedy po Bábelu individualismu a anarchie bylo konečně tou kýženou tvorbou kolektivní.

Je to ovšem otázka nesmyslná. Bylo by nám přece nejdříve zkoumati, jestli to vše, co z omezeného pohledového výseku může se někomu jeviti nesouvislé a anarchické, není přece jen ve své nejhlubší podstatě výrazem jednoho ducha. Jestli ten vzepjatý boj, který zde je po celé století bojován ve veliké vzpouře bez boha a bez zákona za novou obecnost a pravdu, ve znamení sebemučení za nejširším poznáním, jestli tento boj, tak mnohostranný, který je opravdivým eposem moderního člověka, není – třebaže maloučko – obrazem jediného velikého tvořivého planutí.

Nám, kdož se bijeme na svém úseku fronty a díváme se jen s výhledů své osobní víry, která jediná je nám jen živá a přítomná, kdož se díváme z vymezeného stanoviska našeho nejvlastnějšího programu a -ismu, nezdá se tak býti. Neboť pochopitelně – rádi cítíme se ve svém úsilí vždy býti prvními samotnými.

A přece vždy jest svůdnější myšlenka býti předbojovníkem a apoštolem kolektivismu než býti v kolektivu jednotkou. Pak zdálo by se snad zase svůdnějším dělati něco docela napříč a jiného. Něco předbojovníckého; něco překonavatelského; apoštolského.

Je příjemno býti razitelem kolektivismu. Kolektivní sice předpokládá spontánnost a obecnost a nemůže býti učiněno z programu, ale jest

příjemno býti předvoditelem v programu. Konec konců i v kolektivní tvorbě jest mile býti prvním a upředu. To ovšem předpokládá, že předtím žádné kolektivní tvorby nebylo a že teprve od nynějška začíná. Dozadu je pohled tuze ošklivý; jalovina a divoká poušť; i přes těch několik spravedlivých. Svět musí býti spasen, i má se zahájit tvorba kolektivní. Už to začíná: zásluhou několika předních činitelů.

Nu, takto by se tedy zdálo, že moderní tvorba čeká teprve na svou kolektivnost. Bývají uváděny starší epochy, gotické katedrály, anonymní díla kolektivního genia. A naproti tomu devatenácté a dvacáté století: excesy individualismu bez zřetele ke službě celku. A skutečně. Nenašlo se v těchto dobách umělecké formule, na niž by bylo možno navnadit nejširší celky, leda že by to byl akademicky servírovaný naturalismus. Ale nenašlo se také celku, který by dovedl navnaditi vážného umělce, jenž by nezůstal těmto celkům vlastně stále ještě nepoznan a nedoceněn. Leda takového, který rád poslouží za dobré zaopatření.

Prý exces individualismu a artismu. A opravdu, jestliže vývoj umění moderních dob v sobě nese nějakou služebnost, jest to ta, že slouží nejprve sobě. Neboť není žádných celků, jimž by umění moderních dob mohlo do žádajících rukou položití všecken projev své podstaty a svůj řád. Necht' celky řeknou, jaký duchový řád touží nad namalovanými krajinami a pannami mít potvrzen! Jest velmi pochybno, že by se jejich požadavky kryly s těmi hodnotami nejvlastnějšími, jež si do svého poslání uložilo umění moderních dob. To jsou prostě dvě veličiny, které se vždy cele neznají, nejsou v plné vzájemné součinnosti, nepostupují vždy současně a nedílně.

Za těchto okolností jest opravdu poněkud bláhové klásti si požadavek kolektivní tvorby do okamžiku právě přítomného a od dané chvíle. Od úzkého programu, na němž se shodne a uzná několik kamarádů, kteří pocit družnosti a vydebatované názorové shody považují za široké vědomí zbrusu nového kolektiva. Nejnovější číslo nejnovějšího časopisu nemusí tedy nikterak nutně býti nyní! hej rup! konečně nástupem tvorby kolektivní, jež nebyla údělem bludného včerejšku.

Proč, v domýšlivé sugesci, viděti kolektivní dílo právě a jen v přítomné chvíli, v malé hromadnosti malého programu? Což jest nutně vázáno právě jen na dnešní datum? Jistě, že tvorba kolektivní jest v čase, ale tento čas nemusí býti výhradně tou hodinou, která právě bije; tato hodina jest jen částí toho času, který rovněž bil před pěti a deseti lety, i před padesáti a snad před stoletím. Ve vývoji moderního umění nadešly po dvakrátě chvíle, kdy sto let staré dílo Ingresovo stalo se v živé, rodící se tvorbě opět přítomným. Století vývoje není provždy hotovo s romantismem ani s realismem a nejsme hotovi ani s impresionismem. Dílo, jež nezdá se aktivním dnes, proti němuž reaguje dnes zaznívající hodina, může vstoupiti do živé součinnosti s vývojem opět zase za padesát let. Velké časové distance v živém pohybu vývoje smršťují a rovnají do jedné plochy, co včerejšek zdá se být nekonečně přežilý a překonaný, daleký jako propast. Překonané opět se vrací, neboť reakce a polemika nikdy nejdou ve svém rozmachu tak hluboko, aby byly podřaty kořeny, jimiž proudí míza živá a plodná. Věci pozapomenuté, podceněné a odbyté mohou opět ve své chvíli zazářiti nově osvětlujícím leskem, kterého oči, zajaté v klapkách jiného programu, zatím neviděly. V dané chvíli mohou se včerejší figury Matissovy, ba třebaš i Manguinovy a Camoinsovy, dnes jakoby marné a zbytečné, ukázati aktuálnější, modernější a vyspělejší projevem novodobé tvorby než většina panen novoklasických.

Nebudu zde snášeti dalších příkladů; znamenalo by to dělati velikou rekapitulaci a nanést sem spoustu pravděpodobných proroctví. Chci říci jen tolik, že dílo století není pískem hodin sesutým do ztraceného minula. Je to veliká živá plocha, kde hodnotné činy více než stoletého vývoje, kde desítiletí a padesátiletí nekladou se za sebe, nýbrž vedle sebe. Není tu časového pořádku jako na šňůře ani uzavřených škatulek, z nichž ty nejstarší leží nejspodněji. Neboť kdybychom se takto na to dívali, ochuzovali a znehodnocovali bychom tak živou přítomnost v zájmu úzkých a dočasných programů, jaké si osobují monopol na teď teprve aktivní a kolektivní práci.

Ve skutečnosti jest kolektivní tvorbou tvorba celého století, která velikými věcmi posvětila čas uplynulý, od kterého stále ještě aktivně odkazuje k časům budoucím. Je to dílo generací, individualit a toho, čemu se chce říkati anarchie, co pracuje vedle nás a s námi a již i pro ty, kdož budou v moderním duchu pracovat zítra.

S tím stoletím nejsme hotovi a nejsme hotovi ještě ani s námi. Neboť je to vskutku dílo kolektivní, které má svůj **větší čas**, než jest dočasnost úzce skupinových programů a generací.

1924

O moderní výtvarný výraz

Moderní výtvarný výraz je už od dosti dlouhých časů předmětem všeličného novotářského radikalismu, prudkých reakcí a nových objevitelských názorů, útočných hesel a rozmachů generací, je zkrátka látkou ustavičně výbušnou, jež více už než stoletému vývoji propůjčuje onen neklidný a jakoby příliš neustálený charakter, který mu bývá za často vytýkán.

Tato neuspokojenost, neustálenost, ustavičně vyhrocený radikalismus experimentů a objevů, ba třeba dočasných spasitelství, to všechno je právě důkazem, že moderní výtvarný výraz je něčím velmi žádoucím a podstatným, o co se cítí stálá potřeba usilovati a bojovati. Nová doba chce si dobýti svého vlastního výrazu, a to je příčinou onoho netrpělivého a téměř horečného podnikání, v němž se mnozí domnívají viděti velikou krizi novodobého umění, které po zániku umění starých mistrů ztratilo podle jejich mínění všechnu náležitou mohutnost, jasnost, dokonalost a orientaci. V tomto smyslu bylo o moderním umění již častěji psáno, a mnozí se domnívají, že konečným smyslem této tzv. krize jest, po dlouhém bloudění příliš jednostranných experimentů a krajních rozběhů, dotápati se ke světlu umění starých mistrů, k znovuobjevení a znovuuvědomění si oněch podstatných zákonů krásy, zákonů tvaru, barvy, kresby, skladby a veškerého podání, jimiž bylo umění klasické ovládáno.

Je tu tedy otázka, jestli těmito svými tzv. krizemi se moderní umění probíjí k výtvarným charakterům umění klasického, nebo jestli vlastně těmi svými zápasy nedobývá nového světa.

Otázka by byla snáze řešitelná, ba přestala by téměř existovati, kdyby bylo v úvahu bráno skutečné a dobré moderní výtvarné umění, to jest jediné projevy opravdu silných tvořivých osobností a umění vývojové, a kdyby nechápavost a zaostalecká nevyspělost sem ustavičně nezavlékaly svůj vděčný obdiv k dutým rekonstrukcím charakterů staromistrovského umění, jaké jsou reprodukovány akademismem všech

dat a způsobů, nebo svou rozkoš z kýčařství, které uvádí v lživou dekadenci všechny výtvarné prostředky a metody, ať už starší, či novější. Nebo se ve vývoji vynoří i zpětné dezorientující vlny: z únavy, ze slabosti, ze sentimentality nebo z nevhodně ješitného zastonání po staromistrovské zralosti přinese taková časová novější vlna někdy v mladších generacích reakci, která chce obrousiti drsnost vývoje jistým klasicismem nebo biedermeierismem. To pak ovšem je reakce, která není nápirem kupředu, nýbrž zavrácáním zpátky.

* * *

A přece má moderní výtvarný projev své charakterní znaky, které trvale určují jeho legitimitu.

Tyto znaky, zhruba vzato, jsou:

1. uvolnění a obnažení malby,
2. konstruktivní a formová dynamičnost výtvarných prvků.

Proces uvolnění a obnažení malby započal také už v malířství baroka, práh moderního pojetí byl však teprve překročen Goyou. Dále pak se přes romantismus nese a rozvíjí mnoha koncepcemi (včetně impresionismu), hlavně však těmi, které jsou vedeny snahami expresivními.

S Davidem a Ingresem vchází do moderní malby rys konstruktivní. Linie, barva, modelace získávají zde ve svém tvarovém a prostorovém užití cosi z přesné jasnosti plechu a ocele, antisepticky se pročišťují a neobyčejně se v sobě vytřibují a zdůrazňují ve své podstatě. Zde se výtvarné prvky a jejich skladba ukládají dalšímu vývoji s břitkou naléhavostí nových nástrojů. Rysy odtud odvozené nesou se nadále všemi projevy snahy konstruktivní.

Oba znaky nerozvíjejí se v moderní malbě vždy odděleně pro sebe; namnoze se různě slučují, aktivně doplňují, balancují a vyvažují.

Bylo by třeba podati celý nástin historie moderního umění a podniknouti obšírný rozbor moderní psychy, aby nám bylo možno ujasniti si blíže příčiny a činné složky, jež modernímu výtvarnému projevu diktují ony charakterní znaky, které v něm trvají, i když ve sledu let mění se programy a směry.

Nepochybně, že Veliká francouzská revoluce a ustavení svobodných států amerických obepisují ve svých hybných složkách a ideálech zrod nového, moderního člověka a občana, jenž od těch časů počal intenzivně žít ve svých nejvlastnějších kladech a krizích, ve svých světlech a stínech. Od těch dob je nám možno zhruba datovati i přerod umění od starých ideálů a klasické praxe k nové praxi moderní a k novodobým cílům.

Popudem k této nové praxi není snad pohrdání uměním klasickým nebo hrubě nechápavá nedbalost k jeho zřejmě dokonalému skladu a řádu, nýbrž velmi vážná, až vášnivá snaha nových časů vyrovnati se mu hodnotami původu vlastního. Není modernímu citu méně velké a dokonalé, ale některé jeho stránky staly se nám postupem dob už cizími, pro životně zvýraznění nových věcí méně vhodnými. Vysoký tlak moderního prostředí, ty závažné změny, nastalé ve světě hmotném a myšlenkovém, nezůstaly bez vlivu na moderní senzibilitu a výtvarnou estetiku. Přirozeně, že tyto nové složky stavu světa vnutily se modernímu výtvarnému citu a postavily ho před úlohu uvést je v nový výtvarný systém a řád, jaký by je obsáhnul lépe, to jest přiměřeněji a výrazněji než řád klasický, který byl výrazem stavu přece jen hodně jiného. Co do výtvarné praxe nemá se tedy moderní výtvarný výraz uzavíratí na formě klasické, co do výtvarné hodnoty má se jí však vyrovnati.

Nejvýznačnějším rysem svobodného moderního výtvarného projevu je důrazná radikálnost v bezprostřednosti a naléhavosti podání, která se milovníkům klasické formy nebo naturalistické imitace jeví až nelibě přehnanou, vyšinutě přeostrěnou nebo hrubě zjednodušenou. Jako by se tu kostra malby nějak příliš svémocně drala na povrch, tak tu vynikají lineární, barevné i výrazové rysy nad kompaktnost někdejší modelace. Když se barva stává akcentovanější a plošnou, tu v této plošnosti zdají se hrubnout tvary, beztak svědčící o nevalném respektu k perspektivě a vždy jakoby nějak skreslené. Podání se zdá být nedbalé, skicovitě nedokončené, náznakovité a zhrubělé, a jakoby onomu divákovi, jenž je milovníkem formy klasické a přírody, přes moc vnucovalo svou nesrozumitelnost, sumárnost a zvláštní přexponovanost částí. – Nelze se tedy tomu pak ani tuze diviti, když se kritik staré školy někdy

na to dopálí a napíše, že modernistický způsob podání je beztak vyspekulován jen k tomu, aby se bez náležité úcty k Umění mohlo snadno a rychle malovat.

Nuže, na tomhle je (třebaže to tak nemyslel) dokonce i něco pravdy. Každý moderní malíř by si přál, aby mohl malovat velmi snadno a velmi rychle; to však nikterak neznamená, že by bylo možno snadno a rychle státí se umělcem. Nebylo by nijak špatné, kdyby onu mohutnost, jež ho rozpíná, mohl ze sebe vydati téměř bez prostředků, a kdyby napětí hodin, dnů a celého svého bytí mohl vždy znovu vybití v jediném okamžiku. Taková jest vskutku výtvarná myšlenka, ale uskutečnění děje se v prostředcích a v čase, i když se tyto prostředky zdají příliš hrubými a čas příliš rychlým.

Neboť opravdová moderní senzibilita jest skutečně milovníkem rychlosti. Ba řekl bych, že rychlost, totiž rychlost podání a rychlost vjemu se stala modernímu člověku už i určitou hodnotou estetickou. Jestliže v běžné životní praxi si žádá rychlé dopravy a rychlých zpráv, je to proto, že rychlé životní tempo se mu stalo fyzickou a duševní potřebou, nikoliv, aby jím byl snad co nejrychleji umlácen a stráven, nýbrž naopak z neomrzele energického příkazu životní ekonomie. Dává přednost stručnosti při plnosti obsahu, je raději informován deseti slovy než padesáti, neboť je svěžší a pohotový, netrpělivý k dlouhým a těžkopádným výkladům. K orientaci stačí mu jenom zkratka a značka, k činu rozumný impuls, k pohotovosti náповěď. A tak dále. Ne, nechci tu nikterak pěti udýchané chvály radia, expresů a Amerikána; nejsem jimi tak omráčen a rozkochán. Chci říci jen tolik, že živel rychlosti jest v moderním životě určitou zárukou jeho pořádku a hladkého průběhu a že podstatně přispívá k zvýšení životního citu. S čímž zajisté může každý souhlasiti, neboť to rozmrzí každého, když to právě tady nějak vážne.

Rychlost jest v úměrném účinu s pohotovostí, životní úsporností a bystrou energií. To vše zvyšuje životní cit, dobře prospívá a hová živému modernímu člověku; i jeho fantasii je tu poskytnuto dosti času k žádoucí volnosti, ke hře i k povzletu, neboť i on má svou vnitřní melodii. A také svou pozornost a hloubku, a též své bolesti.

Nuže, i moderní umělec jest přítomným člověkem a nese v sobě jeho ducha i zkušenost. Tak míří svým dílem k divákovi, u něhož předpokládá ochotu a činnou pohotovost vyznati se rovně a bezprostředně v tom, co je mu adresováno způsobem, který mu je ideálně nejbližší. (Obyčejný případ je však pohříchu ten, že i diváci, kteří jinak velmi milují rychlost, pořád zůstávají povážlivě daleko za umělcem.)

Moderní výtvarnost předpokládá tedy diváka o něco pružnějšího, pohotovějšího a aktivnějšího, než byl divák někdejší. Diváka sourodého, kterému stačí náповěď, aby svou pozorností obsáhl celek, a který zase není úhrnností přemožen natolik, aby se nedovedl pohroužiti k podstatným hodnotám složek. Má přes vnější znaky bystře a plně proniknouti k realitě obrazu; romantismus předpokládá diváka, který přes nekompatní a nevyhlazenou skicovitost podání dovede pojmuti dramatický fakt, impresionismus předpokládá diváka, jehož vnímání se nezarazí na skvrně a tečce, z níž utkán je vlastní úhrn, expresionismus pak předpokládá takového, jenž neuváže na ploše, aby pak nebyl s to vejíti ve výtvarně formovaný prostor. A nadto předpokládá, že tato aktivita působí divákovi estetický požitek.

Neboť modernímu výtvarnému citu je rozkoší vyjádřiti se co nejobsažněji při maximu ekonomie. Neraď se moří těžkopádnou a duchamornou prací, může-li předmět vrhnouti do obrazu úsporněji a snáze. Velmi radikálními cestami dovede dosáhnouti toho, aby mu, syrový a nezmožený, nevnikl do obrazu hmotný svět, jehož rovnomocninu chce podati prostředky výtvarně duchovými. Jestliže docílí toho, aby hmotné realitě pevně vykázal v obraze jen tu mez a místo, které jí přináleží, získává tak žádoucího duchového prostoru k výtvarnému výrazu věcí duchových, tj. výtvarně původních, lepších a hodnotnějších než ty, které jsou jenom rukodílnou napodobeninou nerukodílné přírody. Charakterním znakem moderního výtvarného projevu jest tedy obnaženost malby a s ní sdružená dynamičnost a konstruktivní aktivnost výrazová tvárných složek. Je pochopitelné, že obnaženost malby předpokládá divákovu schopnost vnímati bezprostředně přes velmi mocný útok čistých výtvarných elementů. Intenzivní, neváznoucí a nelomený vjem stává se tu organickou

složkou estetického hodnocení; bystré vnímání bystré formy je tu provázeno pocitem libosti. Konstruktivní činnost tvárných složek obrací se k divákově schopnosti obsáhnouti aktivně a dynamicky výraz i formu. I zde schopnost rychlého, to jest okamžitě souvislého sdružování představ ve formě, výrazový celek vyvolává zvýšený pocit životnosti, aktivity a řádu a stává se podkladem pohnutí a hodnocení estetického. Divák je zde bezprostředně účasten toho, jak se konstituuje výtvarný fakt. Tak ukládá se zde intenzita a bystrost nazírání a pojetí do estetického řádu, vyžadující u umělce i diváka zvýšené mohutnosti intelektuální.

To je podstatný znak a síla veškeré legitimní moderní malby. Vždy je to malba dráždivější, dravější, reálnější a zároveň intelektuálnější než méně svobodná a původní malba eklektická. Kdybychom experimenty eklekticky klasicizující, které už v různých obměnách chtěly moderní projev jakýmikoliv kompromisními úpravami uvést ke zdání projevu klasického, řádně kontrolovali se svobodným projevem moderním, tu by nám vždy napadla buď jejich mastná obšírnost, jistá naivnost a nevydatnost, a jinde zase dekadentnost, kterou tyto výtvary předpokládají u diváka. Jako kdyby byly adresovány jinému, těžkopádněji smyslovému typu lidí. Jejich důkladná kompaktnost a masivnost zdá se bystřejšímu člověku zbytečnou a mnohdy omezenou a nudnou a jejich sentimentální atmosféra rozkládá se v jakési vlažně zatuchlé neživotnosti a nepřítomnosti. Nejen že schází tu živý lyrismus a dramatičnost, nýbrž řekl bych i jistý živel chytrosti, totiž přímého a bystrého uchopení se jednoduchých a nejúčinněji rovných prostředků k vyjádření nové látky, která je v podstatě mnohem obsažnější, komplexnější a dynamičtější, nebo zase mnohem jednodušší, vždy však mocnější co do reality i ducha.

Na takových projevech je snad možno se kochati, ale není možno býti jat, znepokojen a přesvědčen, neboť neodpovídají dosti upřímně a pronikavě skutečným otázkám nové doby, aniž by při tom s dostatečnou mocností odpovídaly podmínkám estetiky klasické.

1924

0 výtvarnících

Goya

Divně zvučné a hrubě znějící jméno; zní jako nadávka nebo zaklení. A byl to španělský dvorní malíř Francisco de Goya y Lucientes, jeden z největších mistrů Španělska, poslední ze starých mistrů a první z mistrů moderního umění.

Chudý selský synek, narodil se 30. března 1746 ve Fuentetodos u Zaragozy a 16. dubna 1828 zemřel v Bordeaux, hluchý a polou ve vyhnanství. V mládí rváč a dobrodruh a potulný zápasník s býky, stává se v roce 1780 členem Akademie, za pět let nato jejím ředitelem, rok nato malířem královským, malířem dvora, šlechty a vysoké finance, ministrů, vyslanců, vojáků, umělců a krásných žen. A přece on to byl, o němž se po prvé vypravuje ta stará historie: učený pán se zastaví a tajně pozoruje malého pastuchu, který si na pastvě z dlouhé chvíle kreslí. Pomůže mu na školy a z pastuchy se později stal ten nejslavnější malíř. To byl tedy Goya.

Tato povídka ovšem není pravdivá, vypravují se takové i o jiných malířích španělských, především o Zurbaránovi. Ale na nikoho se tak nehodí jako na Goyu. Z lidu vzešel a ani v paláci královském nezapřel svůj lidový původ. Tvrdá, zamračená a zatrpklá hlava, duch skepse, odboje a vzpoury, to je ten muž z lidu, člověk pronikavě pozorující a posuzující, profánní a výsměšný, který na rozhraní časů obrací svou pobouřenou tvář vpřed a vydává ze sebe hlas řezavý a poplašný jako zvuk polnice. Jeho podobizny královské rodiny jsou jednou z těch nejsilněji strhujících podívaných madridského Prada. Jako v panoptiku stojí tu před námi neschopný král Karel a ta strašlivě nesympatická Marie Luisa z Parmy; kolem jejich celá rodina. Nikdo snad nedovedl tak hebce a skvěle podati barevnou nádheru královských rouch; hedvábí, samety, krajky a zlato jsou tu rozmařilým vrhem hozeny na plátno jako ohromná kytice vonných barev a z nich jako na pranýři vyzírá nicotnost, omezenost, nízkost a ošklivost kreatury, kterou nazývali královským majestátem. Více než ve svých náboženských obrazech ukazuje se tu Goya vzbouřencem

a bezbožníkem; dvorní malíř Francisco de Goya y Lucientes pronáší tu soud lidu. A celé jeho dílo ve svých nejvýznačnějších složkách stává se vlastně soudem lidu o věcech a stavu tohoto světa. V rytých cyklech je to hrůza, nenávist a ošklivost, odsudek a zoufalý checht, co tu Goya vykřikuje k věcem náboženské pověry a krutosti, k věcem války a aristokratického darmochlebství; bouře časův tu srší blesky a burácí. A lidu, z kterého vzešel, dal Goya štědře ze svého nejkrásnějšího. Pověřen navrhnouti gobelíny pro jídelnu královu, vytváří řadu kompozic okouzlující svěžesti, nehledanosti a krásy. Dědic rokoka a současník jiného dvorního malíře, klasicistního Raphaela Mengse, zhola se tu neohlíží na tradici a módu dne a plní své kartony nejkypřejším, nejradostnějším a nejpůsobivějším vzruchem lidového života. Tyto obrazy jasných barev jsou věru písněmi okouzlující melodie a sladkého obsahu. Zpívají, že slunce, štěstí a pohoda jsou v lidu a že toto je krásná skutečnost. Ale ještě je tu středověk pověr a inkvisicí a jsou tu hrůzy a trýzně života: šílenství v blázincích, frenezie náboženství, démoni a muka plamenů, vždyť ještě v r. 1798 byla v Seville slavnostně upálena poslední čarodějnice. Zvážíme-li dílo Goyovo, užasneme nad tím ohromným balvanem dějů, jimž dovedl svým štětcem a rydlem dáti slovo a výraz.

Tedy revoluční duch. Ale též malíř, nejen revoluční člověk. Řekl jsem již, že to byl poslední ze starých mistrů a první z moderních. S barvou, kypícím vzruchem a s živou skutečností vproudil do Goyových obrazů vzduch prochvělý světlemездеjšího dne. Není to již mystické světlo malířství náboženského, bengál či fadessa velikých kompozicí, ani světlo selanek a mytologií: je to světlo impresionismu. Desíletí nato učí se impresionistická revoluce přímo u Goyi.

Toto světlo, které dosud nebylo ani boží, ani královo, stalo se světlem devatenáctého století. Bylo darem vzbouřencovým. Svítí jeho památce z děl, která trvají nepomíjivá v dějinách umění.

1928

* * *

Psalí jsme tu o Goyovi malíři při stém výročí jeho smrti. Nyní vystavuje S. V. U. Mánes² grafické cykly tohoto z největších španělských mistrů a je to podívaná vzácná a velická. Jsou zde jeho slavné Caprichos (Rozmary), Los desastros (Pohromy válečné), jeho Tauromachie (Býčí zápasy), Proverbios a litografie, tedy grafik Goya v celé své váze a podstatě.

Byl to podivuhodný typ umělce, tento Goya, mistr stojící právě na rozhraní mistrovství starého a nového. S ním vtrhl do umění duch plebejství, ne však toho nízkého, nýbrž sebevědomě lidského a útočně spartakovského. Tady se v umění skutečně něco stalo; ne snad jen to, že tu bylo o jednoho umělce více, umělce, který svrchovanou mocností svého nadání řádně vyplňuje výtvarné zákony, ale že se tu obsah jednou nastolil na trůn vysoké umělecké formy. S bezohledností a vysokou vášní, jaká se může zrodit jen u umělce vysoké vzpoury. Goya je vlastně prvním malířem – žurnalistou dějin. Žurnalistou ne po té škaredější stránce, která bývá žurnalistice přikládána. Kde jiní před ním, řekněme třeba takový Callot, byli líčiteli a spíše kronikáři, je Goya rovnou hlasem lidskosti v trvalé obraně a v trvalém útoku. Takových umělců, kteří nesou v sobě tento rys obsahovosti či, jak pravím, jistého žurnalistu, není ve světě mnoho. Z tohoto rodu je rovněž Daumier a do určité míry – jakkoliv paradoxním se může toto přidružení zdát – také Munch, jakkoliv spíše lyrik a psycholog člověka v úzkostech a smutku.

Jiným malířům, kteří této obsahovosti v sobě nemají a vkládají veškerou svou genialitu přesně a přísně do dokonalosti formální, bývá i sám člověk tak trochu zátiším. Goyovi je však člověk více obětí i hercem špatných, nemožných, směšných i hrozných řádů tohoto světa. Goya mluví za lidskou společnost, nemluví, ale křičí, je jejím kritikem, je polemikem, pamfletářem, je plný tendence, nenávisti, soucitu, děsu, chce na to vše upozornit, chce změnu a nápravu, neboť tento jeho hlas je hlasem lidského svědomí. To je tedy obsahové umění, ale u jeho případu přestává všechno mluvení, které konstruuje rozpor mezi obsahem a formou, neboť forma Goyova je velikým mistrovstvím, a jeho obsah, toť člověčina

² Spolek výtvarných umělců Mánes. *Pozn. red.*

tak mohutně vzepnutá, že nelze ji šněrovati žádným formalismem. A skutečně, jakkoliv byl Goya mocným ovladatelem malířské i kreslířské formy, nebral na ni nikdy uctivé či pedantské ohledy. Hřeší na ni s veškerou vervou silného; jeho kresba není z akademického stanoviska zcela úměrná a bezvadná, a proč by byla, když v ní vře krev a bije srdce ve vzpouře i v úzkosti? Jeho kompozice není uspořádáním složek, ale rovnou dějem. Jeho dílo není ani pokorným uměleckým řemeslem, ani vysokou uměleckou profesurou, ale celým člověkem, krevnatým, svalnatým, prudkým jako španělský býk; duchem odporu, výsměchu a vzpoury, neboť touhy po lepším. Jeho hlas byl lidským i božským hlasem věku; ba je to tak někdy u tohoto Goyi, jako by se sám stvořitel vysmíval a rouhal člověkovu, s nímž je přece spjat tou nejrodnější účastí.

1933

Edouard Manet

Ani by se nechtělo uvěřiti, že je tomu právě už sto let, co se narodil Edouard Manet, mistr tohoto věku; vždyť je to historie, která stále ještě není cele prožita a dožita. Pro nás všechny byl Manet a jeho družina okouzlením našich mladých let, novým světem, v němž se lehce a slastně dýchá a stejně ještě dnes, udá-li se nám popatřiti na některý z jeho obrazů, udiví nás po tolika letech zase znovu čerstvě ta zvláštní, jímavá a pozitivní svěžest, kterou ze sebe tak životně vydechuje ten nový malířský svět, objevený a dobytý na XIX. století, vysvobozený, vítězný a dnes už docela samozřejmý. To nejsou jen veliká a slavná jména, veliké a slavné obrazy, do nichž se se stále novým uchvácením pohružují snad jen ti nemnozí, kteří jsou nadšenými milovníky a požívači umění; to je v historii XIX. věku také jedna veliká vybojovaná věc.

Víme velmi dobře, že byla vybojována tak, jak si toho žádá veliký boj o veliké věci: těžce, velmi těžce, proti překážkám ze všech nejtěžším, totiž těm, které před přicházející a vítězící věci dovede stavěti nedostačinnost, předsudečnost a nepochopení. Dnes víme všichni, že Edouard Manet, prohlašovaný kdysi za uměleckého nedouka, fušera a blázna, je mistrem moderního věku, malířem takové slávy, že jeho díla stávají se už nedostupnými poklady muzeálních cen. Ale ještě roku 1900, na přehradě nových časů, označených na malířském poli vítězným impresionismem, věnuje Ottův naučný slovník Manetovu zjevu dvačtyřicet řádků úzkého sloupečku, ze kterých bychom se o velikosti a hodnotě tohoto malíře mnoho nedověděli. Chcete věděti, co že to byl ještě tehdy, r. 1900, Edouard Manet, co byl jeho malířský um a čin? Dočtete se, že: „obrátil na sebe pozornost r. 1861 v Saloně obrazem Španěl hrající na harfu, realismem tak silným, že dva jeho další obrazy jako urážející stud ani nebyly přijaty, to zejména: *Snídaně v trávě*, skupina šeredných nahých žen. Stejně vedlo se též obrazu Olympia (1865)“. Tedy opravdu jedna veliká vybojovaná věc a opravdu se od těch časů svět hodně změnil.

Dnes je tedy Edouard Manet pro celý svět naprosto nepochybným zjevem. Ale v odstupu časů je jasno něco více. Nejen bouřlivák, iniciátor, dobyvatel nového malířského světa a nových širokých cest; také umělec zcela domácího zrodu, nádherný výraz francouzského citu a ducha, výraz elementární a silný, neboť nadání, smyslová kultura a duch národa tu mohutným proudem spějí vpřed po tvořivé dráze, která v sobě zahrnuje úžasné bohatství života místa a chvíle. Prostředí, ovzduší, věci, život, duch, to vše je tu z bytostného stanoviska francouzského vyjádřeno s hojností, výrazností a šíří, jaké je schopno jen veliké a živé umění, cele, zdravě a plodně zakořeněné v původních místech svého zrodu a určení. Třebaže pak stal se impresionismus výrazovým prostředkem západního světa, je Manetovo umění produktem čistě francouzské přirozenosti a francouzského uměleckého nadání. Mluvívá-li se o umění národním, tu jistě Manetova malba je výrazem národního ducha a prostředí.

A tu je tedy pozoruhodno, jakou výjimečnou milostí je nadáno umění Francie, díváme-li se na ně nejen jako na světový příklad toho, jak nejlépe se má provozovati disciplína umění, nýbrž také jako na projev národní tvořivé schopnosti, vázaný na prostředí, na genia místa a času, promlouvající určitým duchem, který umění národa okřídluje, na projev pulzující krví národní bytostnosti, která všemi tkáněmi tohoto umění živě probíhá. Jinde a především u nás, neboť nejvíce a nejčastěji musíme o nás samotných uvažovati, mluvívá-li se o národní podmíněnosti umění, o jeho nejkořenějším původu a určení, tu se před nás tradice a národní duch výrazu ukládají jako značně omezený výsek věcí a času, jako jeviště poněkud úzké, dekorované poněkud umělými kulisami, na němž je místo jen pro tolik života a krásy, kolik zatím bylo ověřeno.

Naše tradice, náš předpoklad bytostně národního umění, to je nejčastěji představa značně umělá, idealizující, alegorizující, historizující, idylizující i národopisná. Je spíše statická, spíše vymezuje a zužuje, než aby rozšiřovala, poukazuje stále spíše na dané příklady, než aby vedla k volnému projevu a nově dobývala. Manetova francouzskost, tot' veliká,

jasná a svobodná schopnost, nesmírná životnost, která si v uměleckém řádu dovede poddati vše, co jí tu prostředí a doba podávají. Jeho veliké umění, jeho osobitost i účinnost jeho výtvarné disciplíny stačí na všechno. Maluje nejen Snídani v trávě a Olympii, ale stejně i Podobiznu Zolovu, Dobrou dýmečku, Chlapce dělajícího mýdlové bubliny, Nanu a Malého pištce, Pivoňky tak jako Zastřelení císaře Maxmiliána, Bar v Moulin Rouge stejně jako námořní boj mezi lod'mi Kerseage a Alabamou, život Paříže stejně jako moře, Maškarní ples stejně tak dobře jako zátiší, krásné ženy zrovna tak jako Pijáka piva nebo krajinu. Není ničeho, na co by svou malířskou formulací nestačil, není ničeho, co by tato malířská formulace ze sebe jako nenáležitého, zájmově a obsahově nevhodného vylučovala. Je pravda, že námět či obsah v malbě nerozhodují, že nejhlavnější otázkou je tu forma. Ale když na námětu pranic nezáleží, pak, stejně dobře, může býti námět každý. To právě dokázal Manet, že výraz nemusí být vázán na specializovaný námět; ať zvýrazňuje jakýkoliv kus viděného a cítěného života, nad každým námětem zůstává tvořivé umění vždy uměním.

1932

Za E. A. Bourdellem

„Postavy všeho druhu a rozličné krásy, řezané ve dřevě, formované v hlíně, lité v bronz, tesané z kamene, které ozařují celý svět mocností lidského ducha, který je vytvořil, všechny sochy, zanechané tolika velikými umělci, náležejí silám tak odvěkým, tak velkolepým, že vysoko nad námi, lidstvem s výše svých tvrdých válečných pevností, s vrcholků temných zámek obranných, s výše nesmírného kamenného lesa zvonů a nesčetného národa zpupných věží, všechny tyto tesané postavy vidí se navzájem, mluví k sobě a volají se, vědí, že jsou sestry přes hranice národů, sestry v jednotě krásy.“

Tak zvučela řeč sochaře E. A. Bourdella, když mluvil o velikém Rodinovi, o sobě a o sochařství vůbec v Národním klubu v Praze 1. března 1909.

Tehdy, v době, kdy Mánes nám přinesl skvělý přehled Bourdellova díla po velikém Rodinovi, o němž dal tak velkolepě rozeznít svůj hlas, stával se on, Bourdelle, učitelem moderního evropského sochařství. Tehdy již se rozvíjela cele jeho evropská i světová sláva mohutného tvůrce, jehož tesané postavy vidí se navzájem, volají se a mluví k sobě se sestrami sobě spřízněnými přes hranice věků a národů v jednotě krásy. Tehdy byl již umělcem zralým, hotovým ve svrchovanosti svého sochařského stylu. I tato řeč, kterou u nás v Praze proslovl, toť celý jeho styl; tento zvučný zpěv jediné dlouhé a nádherně rozvinuté věty, která je oslavou sochařství, toto bohatství a ta vzornost slov, dynamicky se kupících do výše i šíře, toť celý Bourdellův sochařský styl. Postavy všeho druhu a rozličné krásy, řezané ve dřevě, lité v bronz, tesané z kamene, vyvolávají velké představy oněch velkolepých sil, které naplňovaly sochařství antické, gotické, barokní, Rodinovo, Carpeauxovo, Rudeovo i Baryeovo, neboť to Bourdelle chtěl a za těmi cíli napnul všechn svůj vřelý jihofrancouzský naturel, aby stvořil ve svém díle sestry veškerého mohutného sochařství, které by s ním mluvily a volaly v jednotě krásy. Toto vroucí chtění vzdouvá všechnu jeho plastiku prudkými výčnělky, mohutnými rýhami, jadrným sklouzáváním světla i stínu, kyprou měkkostí,

sladkými oblinami, epickým patosem, dramatičností vznošeného gesta a bohatou sochařskou stylizací; jeho sochařské dílo je kypivým zviřením života i formy, žitého, zděděného i tvrdě chtěného.

Tak tedy tohoto učitele sochařů již známe od těch let, kdy učinil Praze a českému umění svou návštěvu, kdy nám spolek Mánes ukázal vše, co založilo a šířilo Bourdellovu slávu. Tu jsme v paviloně Mánesa i ve Volných směrech poznali vše, co je Bourdelle: Pomník v Montaubanu, Herakla, Beethovena, Pallas Athéné, Ceres, Penelopu, Podobiznu Carpeauxovu a Ingresovu, Odpočinek sochařův a Oběť, a jiná a jiná díla, z nichž každé bylo svým způsobem oslňujícím svědectvím sochařova umu a temperamentu. Pozdější léta přinesla pak ještě další tvůrčí žeň, vlysy na divadle des Champs Elysées, pomník Alvarezův v Buenos Aires, Mickiewiczův pomník v Paříži a řadu jiných prací; to vše tedy je Bourdelle, proslulý a veliký sochař francouzský, jehož vliv, tak podmanivý, nedocházel sice již onoho dřívějšího obecného ozvuku, ale stále ještě zůstával živý jakožto příklad veliké a bohaté formy plastické.

Bourdellovi byl dán veliký dar monumentálního rozmachu, který se nevzpíná do prázdna, ale plnozvučně bouří a vře ve výrazné, velkorysé, dramatické a přitom přehledné formě. To byl úděl vzácný, nepochybně zděděný z požehnání domácí klasické půdy, z ducha, který byl výrazem sil, jež Bourdelle ve své pražské přednášce vzýval a nazval odvěkými. Šlechtictví bohaté tradice a vysoká schopnost plastického řemesla, to učinilo Bourdella po Rodinovi slavným reprezentantem moderního francouzského sochařství, v němž zbývají z těchto časů ještě jména Maillol a Despiau. Mezi nimi dostalo se Bourdellovu jménu největšího lesku a zvučnosti; on byl světu vykonavatelem sil francouzského plastického genia. A konečně právem, když jeho tesané postavy leskem a nádherou světové proslulosti někdy zastiňovaly své sestry v jednotě krásy, jež mluvily a volaly řečí mlčelivější a méně ozvučnou; zjevné hodnoty jeho díla zůstanou kdykoliv, i při nejpřísnějším hodnocení, tak pronikavé, že vždy budou ve vážnosti i přes hranice národů.

Edvard Munch

Konečně jednou výstava, která vzrušovala již předem očekáváním umělecké události. – Munch je u nás v dobré paměti ještě z dob, kdy mu před lety Mánes uspořádal výstavu, jež nám předvedla největšího z malířů Severu ve vzácně krásném a mocném souboru. Od té doby neviděli jsme zde od Muncha než nějaký ten grafický list, který znamenal spíše připomínku než plnou skutečnost té tvorby, která nás jímala břitce a silně jeho velkými plátny. Tak i tato výstava sestavená výhradně z grafiky, poněkud zklamává, nebo snad, lépe řečeno, nedosti nasycuje diváka, jenž miluje býti drcen Munchovými oleji. Není to snad, že by se Munchova grafika jakkoliv zpronevěřovala svému výtvarnému poslání a dávala více místa odbornosti grafismu než tvárnému výrazu, že by zdobňovala a umenšovala rozlet malířské ruky. Jestliže tu vzpomínáme obrazů, je to proto, že v obrazech se vyslovil Munch nejplněji a nejhutněji, neboť zde sloužilo vše a směřovalo k velkému uchycení vnější i vnitřní skutečnosti, kdežto grafika nese tu na sobě mnoho záznamového, dojemového, co sice skvěle svědčí o jakosti vjemu tak ostře promítnutého v obsažnou kresbu, avšak méně ukazuje z vnitřní umělcovy zkušenosti a imaginace, z níž v obrazech vytváří svůj rozryvně přesvědčující svět. Mnohé z těchto litografií byly, jak se zdá, původně skicami na papíře, z něhož byly přeneseny na kámen. Tak v nich zůstává cosi význačně náčrtovitého, jistá vzdušnost, atmosféricnost, letmost, pŕltónovost, mlžnost a lesklost, která přesunuje těžiště výtvarného výkonu k naturalismu lehčí ráže, než na jaký jsme zvyklí z Munchových obrazů; v těch vše je veliký výraz a velká vnitřní pravda, takže malba je svou celou skutečností, kde mnohý grafický list není více než záznamem a zobrazením.

To platí o značné části listů litografických, pokud nepochybně z nich vyniká jejich náčrtníkový původ. Vedle těchto je tu řada jiných a dřevoryty i lepty, které jsou cítěny jako neoddělitelná součást oné velké výrazové potřeby, jež dala Munchovi vytvořiti obrazová díla tak vizio-

nářská a zároveň přesvědčující strašnou skutečností, exaltovaná v drásvém odhalování věcí. Zde i v malém formátě grafiky ukazuje Munch svou výtvarnou řeč, hlasitou, nemilosrdnou, nešetřící konvence a půvabu, drsnou a evangelicky těžkou, jako jsou sám život, city a události pod hledem severského zjitřeného svědomí. Zde Munch opět se ukazuje jako nejsilnější mistr severské secese a stále ještě nejmocněji dotýkájí se nás i zde ta díla, která na sobě nesou ten význačně dobový ráz s veškerou jeho obsažností v linii i v duchu. V pozdějších letech, kdy provedl velká freska, z nichž „Alma Mater“ a „Dějiny“ jsou zde v litografiích vystaveny, odvrátil se Munch dosti zjevně od své původní koncepce k stylu obecnějšímu, jehož skvělost a zralost přece dává nám postrádati mnohé z těch bezprostředních hodnot, jimiž se vyznačovala ranější epocha jeho tvorby.

1922

Picasso

Novému výtvarnému proudu, v jehož čele stojí osobnost Picassova, nebylo a není dobře a správně rozuměno. Tato malba nepodává se lehce tomu, kdo od obrazů požaduje hodnoty jiné, než o jaké tyto moderní výtvarné projevy usilují. Říká se sice u příležitosti a proti tomuto „nesrozumitelnému“ umění, že pravé umění má obracet se k všem, a nikoliv prý jen k několika málo zasvěcencům; při tom však se nedoznává, že ne všichni obrazení se vskutku k umění. Vždyť dosti dlouho trvalo, než poznány a doceněny vzácné výtvarné hodnoty třeba starých slohů, románského umění a gotiky, jimž nebylo rozuměno. Tak i léta budoucí odklidí ještě mnohý předsudek a omyl a otevře se rovné a nerozpačité pochopení pro toto nejlegitimnější a nejvýraznější umění našich dob.

Tato malba není mystikou ani vědou. Je to čistý realismus podávaný ideální výtvarnou formou. Je výrazem nového chápání reality vnější, výtvarné reality obrazu samotného. Picasso není zde jen objevitelem, nýbrž i pokračovatelem, neboť toto nové chápání proboužovalo se mnohознаčně již dosti dávno ve vývoji umění XIX. stol. Picasso nejradikálněji vydal se na nové dráhy, jež byly proraženy výboji tvůrčího chaosu minulého století, a předává nové epoše nové výrazové prostředky, na něž bude navazováno dále, neboť vývoj daleko není ukončen a má před sebou třeba ještě sta let času, tím spíše, že možno doufat, že i věku modernímu bude dáno umění tak výrazně duchové a veliké, jako byly velké slohy minulých dob.

Podstatou nového vztahu ke skutečnu je láska k realitě a zároveň mocnost chápání reality po stránce smyslové, citové a intelektuální. Naturalismus přijímal z reality jen vnější dojmy a podával její odlesk. Realismus této nové školy přijímá realitu takou, jaká ve své podstatě jest, bez vnějších nahodilostí a nálad, a znovu vytváří ji v obraze jakožto souhrn vnitřní zkušenosti o povaze věcí a prostoru, jakožto projev smyslu pro bytí věcí a skutečna. Skutečno skládá se z věcí, věci na sobě nesou prostor a prostor jest látkou bytí. Odtud plastické (a nikoliv po-

vrchové), geometrické chápání věcí, neboť jde o to, aby realita nebyla na obraze zrcadlena, nýbrž vytvořena z podstatných složek, jež jeví se nejen našemu zraku, nýbrž zakládají i v našem vnitřním hmatovém smyslu pro prostor. Jde tu tedy o úhrnný výraz citu i rozumu. Totéž co o vztahu k realitě platí i o způsobu výtvarné výstavby obrazů. Obraz má být svou samobytnou skutečností, neodvislou na modelu, ačkoliv podává realitu co nejvěcněji. Je stavěn z výtvarných složek, které nejsou vnějším odleskem reality, nýbrž jejím výtvarným výrazem. Tím jsou znaky skutečna odhmotněny, jakkoliv získaly na věcnosti – a obraz stává se skladbou, projevem formového lyrismu, na němž účasten je nejen výtvarný rukopis umělcův, ale i jeho intelekt, to jest mocnost zvýrazňujícího i pořádajícího ducha. Svou skladebností, čistotou linie a barvy, jasností a výrazností dokazuje toto umění svou spřízněnost s duchem klasicismu.

Picassovy obrazy nejsou opakováním stejné formule; každý téměř je novým pokusem, každý téměř má svůj nový vlastní výtvarný nápad, svou vlastní ideu, a tak by skoro každý z těchto obrazů žádal zvláštního vyličení a rozboru. Než tolik je všem společné, že jsou projevem skutečného mistrovství ducha neobyčejně pronikavého, svobodného a svrchovaného. Klasicistní obrazy, které v posledních letech vytváří Picasso vedle svých obrazů „kubistických“, jsou skvělým svědectvím, že mistrovství velikých starých mistrů není mu neznámo. Picassův nejhlubší význam leží však v jeho obrazech „kubistických“, kde odkazuje době její nejčistší umělecky výrazové prostředky, v nichž osvobozené umění může dosáhnouti své nejvrcholnější a nejvlastnější mocnosti duchové, jaká by mohla soutěžit s čistou uměleckou mocností epoch starých. Do rukou moderního umění jsou zde vloženy ryzí výtvarné složky, nový obrazový prostor pro linie, barvy a plastiku, jimiž bude možno vyjádřiti povahu moderního ducha tak ušlechtilé, duševně a krásně, jak již častěji bylo dáno a opět pozapomenuto v schopnostech člověka.

Komu se tyto obrazy zdají nesrozumitelnými rébusy, tomu je vskutku před nimi těžko pomoci; nemají být luštěny, jest jen třeba, aby byly cítěny. Jako není vážným duchům šarádou s fantastickou vědou pro-

niknouti přes vnějšek ke skutečnu, tak není naprosto nijak těžko a nemožno toto moderní umění chápati a milovati.

1922

Umělec pro každého

Všem, kdo jsou unaveni mnohostí dnešních výtvarnických -ismů, všem, kdo jsou naruživými přívrženci všech či jen těch nejnovějších -ismů, všem těm, kteří umění zholá nerozumějí a z nedostatku lepšího osvětlení si libují v kýči, a všem, kteří nežijí v takovýchto temnotách a hledají na umění právě to umění, tedy vůbec každému lze co nejvřeleji doporučit návštěvu Alšovy výstavy. Otevřelo ve svém pavilonu na Příkopě Sdružení výtvarných umělců a přátel umění Myslbek a je to jistě jedna z těch nejlepších a nejméně problematických výstav, které v celoroční výstavní sezóně v Praze uvidíme. Nebudeme tu široce uvádět a rozebírat, kdo to byl Mikoláš Aleš a co kreslil a maloval; to má vědět každý už dost dávno a dost postačitelně. Ale to jistě neví každý, jakým silným a novým požitkem je Alšovo umění zase znovu v takovém souboru a přehledu vidět. Tedy všichni, ať už mají ve výtvarném umění rovnou, či křivou zálibu, měli by tuto výstavu navštívit; všechno, co je tu vidět, stojí opravdu velmi za to, vidět to, požívat i prožívat, všechno to může diváka potěšit a uchvátit a hlavně pak může si jak divák docela laický, tak i vzdělanější odnést odtud ve svém nitru kus onoho nepohasínajícího světla, jímž je toto Alšovo umění naveskrz a provždy prozářeno. V tom světle, které bylo velikou milostí Alšovou, je vidět do umění na všechny strany: do toho starého i do toho nového, do špatného i do dobrého; Aleš má totiž všechny ty vlastnosti, jaké umění ať starého, či nejnovějšího směru má mít. Ovšem umění skutečné, živé, samobytné a neodvozené; u tohoto umělého a odvozeného je právě v tomto světle nejlépe vidět, co každému nesvědomitému kýčařství a nafouklému akademismu tak žalostně uchází. Kdyby tato výstava po této stránce poskytla našemu obecenstvu kus jasnější a účinnější orientace po těch všelijakých temných otázkách umění, které mezi naším publikem straší, byl by její účinek opravdu znamenitý.

Aleš totiž ukazuje co nejkrásněji a nejpřesvědčivěji, co je to umělecká svoboda. Jaký je to živel tvořivosti v řádu živé krásy; kde, u koho, je této

svobody méně, tam žije umělec i umění v poddanství, v zakletí formulí a konvencí, v salonnosti všech fazon, v epigonství módním nebo konzervativním, v ateliérovém akademismu a v artisánské průměrnosti, kde se jen opakuje a rozměňuje to, co bylo již jinde a jinými lépe vykonáno, kde je více starosti, ba strachu o zdání, než bezprostřední, upřímné potřeby projevit samo bytí, ať už jakkoliv to dopadne. U Alše to dopadlo dobře. Přinesl si do této své upřímnosti věru všechno, co právě takovouto uměleckou upřímnost šlechtí a kráší: ohromnou melodičnost, svěží čistotu lidského i výtvarného obsahu ve všem, co dělal, ať to byla díla monumentálnějších šířek, nebo zcela drobné listy, do nichž se mu přece, jedinému vedle Mánesa, vešlo tak nezměrně mnoho lidské i výtvarné srdečnosti. Vedle kultivovaných talentů a dobře účelivých žáků evropského umění, vedle nichž nedosti chápán a oceňován chvílemi zanikal, byl Aleš skutečným přírodním talentem, který kvetl, voněl a bujel čistě po svém, oddávaje se cele tomu řádu, který v sobě cítil jako ten svůj a jedině lidský a umělecký. A v této ryzi nutnosti byla také všechna jeho svoboda, volnost uměleckého projevování, které není sevřeno žádnou formulí, žádnou akademičností a žádnou artisánskou pózou. To je dar, jaký našemu umění nebyl a není často uštěďřován. A zvláště dnes, kdy vývoj moderního umění přinesl tolik výtvarné svobody, kde múzické elementy kresby, barvy a prostorově struktivní plochy nejsou již otrocky vázány na předmětný popis skutečnosti, je možno nad tímto Alšovým příkladem se zamyslet. Neboť tento umělec pro každého má o této svobodě co říci právě i těm, kteří na vlnách tohoto vývoje chtějí proniknouti co nejdále a kupředu.

1932

Mrtvý se hájí

Bohumil Kubišta umřel předčasně a příliš mlád. Byl by se nepochybně obhájil živou a povzbudivou prací, dovršením díla, k němuž snesl a položil základní kameny. Vše, co mohl ještě vykonati, je jeho smrtí zmařeno; přesvědčivě však a dostatečně mluví to, co vykonal. Byly to počátky a základy k vážnému a velikému dílu, jež by je dovršilo a prokázalo nesporně jejich cenu a hodnotu; než i v tomto neukončeném díle jsou obrazy hodnoty definitivní a celým souborem ostře rýsuje se cesta, kterou se Kubišta bral: je to cesta umělecké opravdovosti a odpovědnosti, skutečné umělecké práce.

Jako málo komu ještě bylo Kubištovi trpěti pod tíhou křivd, jejichž stíny snášejí se temně i nad odkazem mrtvého. Křivdou byla hmotná tíseň, lhostejnost veřejnosti, nevšímavost a povrhnutí ušlechtilou prací, jež nebyla s to obětavého a neúporného dělníka uživit. Větší křivdou však byla nadto hradba předsudků a podcenění, jež se mu stavěly v cestu, aby ho krušily morálním utrpením. Kubištovi nedostávalo se přístupu ani do výstav, ani do časopisů věnovaných umění, takže veřejnost o něm téměř nevěděla, ale neměl takto rovněž ani přirozeného kontaktu s uměleckým životem, v rámci propagační a publikační činnosti výtvarných spolků a sdružení. Kubištovi neškodila tu ani tak dalece okolnost, že byl z prvních a nejhrořivějších revolucionářů, apoštolem nové umělecké víry, nýbrž jeho opravdovost v nové věci, jíž se oddal plně a bezvýhradně: celým srdcem i rozumem. Postavil do služeb nové myšlenky veškeré síly svého ducha, všechnu svou bádavou a po zákoně toužící inteligenci, což postačilo, aby byl prohlášen za malíře bez talentu. Kubišta chtěl nalézt nejzákonitější výraz pro to, co viděl a cítil; studoval staré mistry a průbojníky moderního vývoje a pracoval třeba i s pravítkem v ruce, s geometrickými sítěmi a s výpočty, a mnoho přemýšlel. U nás však snadno zdomácnělo mínění, že pravý umělecký talent přemáhá vše jen temperamentem, spontánností a pudem: že tedy nepotřebuje a nemá přemýšlet ani zkoušet, že jen temperamentně nesená malba je pravá a nesporná.

ná, že úporně ukázněný výraz je výplodem pouhého intelektu a vůle. Jako ďábel kříže bojíme se u nás někdy rozumu, a zvláště do umění jako by rozum vůbec nepatřil. Tento pohodlný předsudek opřel se i o ráz Kubištova díla, o ten nezvykle mužný charakter malby, o její tvrdou přísnost, na níž se zastavovalo chápání těch, kdož, odpuzeni její ocelnou jasností a čistotou, neuměli viděti hlouběji. Snadno stalo se u nás módou přeceňovati instinkt, jež pro sebe reklamovala ráda každá kalnost a nepodstatnost, chutě plýtvá se pudem, aby se uniklo odpovědnosti. Nuže, Kubišta byl nesmírně opravdový a vážný, cele naplněný odpovědností, pro niž obětoval rád veškeru povrchní zručnost a lehkost, všechno to laciné kouzlo zběžnosti a virtuosnictví. Jeho rané pokusy, lepty i kresby svědčí o velice dobrém kreslíři, který by si při méně vypjatých ambicích snadno získal uznání a úspěchu; když pak této pevné, jadrně chápající schopnosti dává projíti železnou kázní modelace a kompozice, stává se podezřelým z pouhého intelektu a veškerá vášnivě svědomitá a hloubavá práce je degradována na pouhý volný výkon člověka bez talentu.

Kubišta měl právě ještě něco více než talent. Byl také morálním charakterem, míním ve smyslu umělecké morality. Talent dávno ještě není vším; talent může být špatný, scestný, škodlivý; často lidé s talentem malují ničemné věci, bývá to spíše talent než diletant, kdo maluje kýče, kdo se utápí v neodpovědnosti a zvrhává se na prázdnou grimasu tvoření. Talent bez umělecké morality je teprve předpokladem, nikoli však zárukou hodnoty, a právě Kubištova umělecká moralita měla by u nás býti konečně vzorem a příkladem pro korektivum nedobrého úzkého předsudku, v jehož jménu mnoho se u nás chybí. Nedala mu pohodlí v povrchnosti, ale stravovala ho čistým ohněm, vyčerpávala plodně a neúkojně veškeru jeho duši a právě tato nitrná složka prozaňuje jeho obrazy duchovým světlem plného oddání se a vkládá na ně tvrdý a pozitivní jas opravdovosti u nás věru vzácné.

V tomto ohledu je a zůstane umělcem příkladným. Uprostřed křížujících se vlivů a nauk, jimiž horečně vřela doba jeho začátků, dovedl si uchovati svou páteř a své osobní poslání, dovedl v umění zůstatí svou

českou hlavou a těžkou rukou, jež se poctivě probíjí a řádně staví. Nesl z Paříže uměleckou revoluci nikoliv ničivou, ale jako úlohu a klad, a tomuto poslání za sebe plně dostál i přes to, že bylo mu umřítí tak záhy, v rozkvětu mládí a tvořivosti. Jeho krajiny, figurální obrazy a zátiší z let 1908–13 promlouvají dnes svou čistou jadrností, láskou a prozářeností modelace, jež hněte sonorní barvu do výtvarné reality velmi duchové a naléhavé, která jímá a udivuje svou velkorysou a mocnou prostotou. Jsou to ušlechtilé obrazy, mužně krásné a definitivní. Smrt přišla ho skositi právě v době, kdy nastávala mu nová úloha, totiž přivést analyzující studie posledního období k výrazu úhrnnějšímu a závěrečnějšímu. Přes to, že smrt tak předčasně přetřala jeho život, zůstává tu troška díla tak hodnotného, že jen zlá vůle nebo žalostné nepochopení může mu upřítí úcty a obdivu. Je to dílo, jež sjednává Kubištovi plné zadostučinění za vše prožité a protrpěné a jež odkazuje se živé a ryzí i budoucnosti.

1920

Malíř Otakar Marvánek

Otakar Marvánek zemřel loni v říjnu v stáří 37 let; jako umělec byl nedoceněn a málo znám, i bylo by dobře, kdyby se mu dostalo touto výstavou mezi uměleckou obcí i veřejností spravedlivého zadostučinění.

Byl to skromný a tichý člověk a málo pobýval mezi umělci a v jejich výstavách a stavovských spolcích. Nejsa přijímán a počítán mezi ně, stál stranou všeho uměleckého života jako amatér a soukromník; nemohl takto býti v živém a soudružném styku se svými uměleckými kolegy, neměl od nich čeho slyšeti a čeho jim říci, jakkoliv to byl člověk a umělec nad průměr inteligentní, hluboký a velmi širokých zájmů uměleckých a kulturních.

Ježto tedy nebyl od spoluumělců považován za malíře, nebo že byl považován jen za slabého malíře, nedostalo se mu místa na výstavách ani v uměleckých listech, i zůstal veřejnosti téměř neznám. Býti neznám a nežádán, to není snad jen bolest pro umělcovu ctižádost; je to – což rovněž je zralému a vážnému muži strašně trýznivé nésti – těžká beznaděj otázky existenční. Marvánek nesl svůj úděl tiše, bez trpkých slov a protestů, dostávalo se mu tepla a jídla u rodičů, kde vypomáhal v závodě. Znáám více umělců „vykolejovaných“, pro něž není v našem výtvarném životě prostého ocenění a místa, jimž úporně bylo a jest usilovati o své právo k uměleckému údělu za těžkého boje o pouhou existenci, kdy je nutno hledati obživu ve všem, jen ne v díle jediném, nejvlastnějším. Zde ztrácí se mnoho odvahy a rodí se mnoho utrpení a hořkosti. Marvánek nesl svůj vnucený úděl neschopného umělce a člověka s resignací s ušlechtilým odevzdáním.

Nebyl výbojným člověkem, ani výbojným malířem. Nedůvěřoval si a nedoceňoval se sám. K práci přistupoval po úvahách, rozpacích, v nejistotách. Neměl sebejisté a samolibé zručnosti těch, jimž snadno se maluje a žije. Tvořil těžce, ustavičně se kontroloval, pochyboval, pokoušel. Obrazy, jimž sám křivdil, odhazuje a v pomáčkaných záviticích, skrývá je za skříněmi nebo je na rubu pomalovává novými pokusy.

Mnohokrát pokouší se o totéž téma, obměňuje je znovu a znovu v stálém neuspokojení. Když pak dozrál a počal ovládati svůj nástroj a výraz, umírá v nejnadějnějším rozvinu svého díla. Teprve po jeho smrti, kdy v jeho ateliéru byly shledávány obrazy pro výstavu, ukázala se a překvapila početnost a vážnost této práce.

Dvakrát v posledních dobách vystavoval s "Tvrdošíjnými". Přizvali jsme Marvánka, dobře vědomi, že bude předhazováno jemu i nám, že svým umírněným, málo výbojným dílem k rázu výstavy nepřiléhá. Nebyly to tehdy tak dalece důvody programové, ale, jak jsme si řekli, povinnost spíše mravní, jež nás nutkala vyzvat k účasti na našich výstavách umělce vážného a neprávem opomíjeného.

Jaké bylo Marvánkovo výtvarné poslání? Byl z mladší výtvarné generace, která, odhazujíc starší šablony dělání obrazů, hledala v dílech moderní Francie příklady očištění a ryzosti výtvarných prostředků. Marvánek od svých počátků zkoušel nosnost barvy v jednoduchých, střídmych kompozicích. Pro tuto střídmost a jasnost zdály se snad jeho obrazy suché a nemalebne a nedoceněna jejich cudná čistota, vážnost a nešalebnost. Vývoj, který tady Marvánek vykonal, je příkladný, neboť ukazuje vzácnou houževnatost a poctivost studia a zároveň jemný zdrženlivý cit, který si hledá cestu jen přes ty prostředky, které si umělec stanovil jako poctivé a čisté. Toto hledání tíží svědomitou umělcovu mysl i ruku; v jeho obrazech není bravury a rozletu, nýbrž tvrdá tichost, jasné obnažení, trvání v zamlklém smutku. Obrazy a kresby z posledních let jsou pak již uzrálým výsledkem dobrého úsilí: umělec dochází své mocnosti, vidí svůj smysl a cíl, tvoří plně osobně a naplňuje své obrazy krásou, již úporně a oddaně sledoval. A jeho díla z poslední doby mají skutečný český charakter, význačně čistý a cudný smyslově i v podání. Tato díla, i Marvánkova osobnost, budou oceněny, až se u nás bude v umění cítit méně vnějšně.

1922

Kumštýř kontra diletant

Stalo se teď nedávno, že při zmínce, proč nebyl pro Moderní galerii zakoupen nějaký obraz z pozůstalosti Kubištovy a Marvánekovy, rozhořčeně povstal jeden ze slovutnějších českých kumštýřů (a člen kuratoria). Povstal tedy rozhořčeně kumštýř a prohlásil hlasem nejpřísnějším, že Moderní galerie je přece pro umělce, a nikoliv pro diletanty.

Nebyl to tedy jen Kubišta, jenž neshledán umělcem dosti kumštýřským, aby některé jeho dílo mohlo v Moderní galerii viset vedle Ulmana nebo Havelky, neřku-li někoho ještě jmenovitějšího. Teď je to zase Marvánek, jenž je nehoden. Vždyť byla pronesena i výtka, že pro budoucí Státní galerii byly přijaty jeho darované práce. Je prý to pouze umění dvacátého řádu. A pouhé diletantství.

Kdo viděl Kubištovu i Marvánekovu výstavu v Praze i v Brně, může se podiviti, jak nespravedlivým či tupým dovede býti český kumštýř, kde běží nesporně o velmi vážné umění. Nejhorší je na tom to, že běží o názor kumštýře a činitele zvučného jména, a že tedy jeho nedobré mínění má nedobrou účinnost a vliv. – Ba Marvánek odnesl si to i tak dalece, že lidé byli zrazováni od úmyslu koupiti si některý z obrazů na jeho posmrtné výstavě, jelikož prý nebyl žádný malíř, nýbrž pouhý diletant.

Není tu snad třeba dokazovati, že Marvánekovy obrazy jsou velmi hodnotné a opravdu příkladné. Nechci také nic dokazovati tím, že Marvánek vychodil malířskou akademii zrovna tak jako který jiný český kumštýř. Ale proč je prohlašován za diletanta? Proto snad, že byl odstrčen? že nebyl kupován a neměl kšefty? že se nikam nedral, netykal si se spoluuměleckým Honzou nebo Vaškem, netituloval se s ním přátelsky „ty vole“? Že byl jemný, plachý člověk, vyřazený z kolejí našeho uměleckého života, a tedy vlastně a nuceně soukromník?

Bůh ví, Marvánek neměl efektního přednesu, nezpíval ty největší árie temperamentním tenorem a knedlíkem. Jeho obrazy neoslňují, nejsou skvělé a ohromné, ale přesvědčují, a jsou nesmírně vážné a poctivé. Jsou především a právě pro naše české poměry příkladné svou umělecky

mravní hodnotou. Ne, Marvánek (jako Kubišta) není diletantem v umění, jako může být a je tak mnohý z našich kumštýřů uměleckým diletantem, jsa při tom malířským nebo sochařským virtuosem. Neboť je veliký rozdíl, na který se u nás tuze málo dbá, a to je rozdíl mezi malířem a umělcem. Velmi malířsky nahozený obraz může být umělecky bezcenný; v umění nejde jen a vůbec o přednes, nýbrž o hodnotu, nehledíc ani k tomu, že to, co se u nás namnoze pod přednesem rozumí, bývá neostyšné máchání se ve výtvarnické nečistotě a jalovosti. Ještě nikdy jsem neslyšel, že by český kumštýř a činitel nazval diletantem kýčáře, ačkoliv jich je kolem i v Moderní galerii až dost. Titul diletanta je takto vyhrazen umělcům, kteří se dostali jaksi divně stranou od naší blátivé výtvarné promenády a kteří se pro sebe zastavili ve vážném a plachém oproštění a soustředění, na jaké ti kumštýři tuze často nemívají dosti ducha ani času. Kýčář, který jen dělá, jako kdyby maloval, který doslova maže a fušuje umění, ten diletantem nazván nebude; umělec, který nedělá, jako by „maloval“, ale za to odpovědně tvoří, je diletantem i pro takové prostředí, jako je Moderní galerie. Diletantem je takto zkrátka nejsnáze vážný pomíjený umělec, který není uměleckou prostitutkou z profese.

Kumštýř kontra umělec. Užívám zde slova u nás oblíbeného, kterého jinak strašně nemiluji, které se mi oškliví: „kumštýř“ a „kumšt“. Ne umělec a umění. Máme u nás mnoho kumštýřů, ale umělců méně. Kumštýř není diletant, ale umělec je spíše člověk, vážnější, lepší člověk. Kumštýř je nehezke slovo, je však pro některé věci výstižnější, než se myslí: je jaksi cítit tím pinem a tou neodpovědností, jaká ke kumštýřství náleží. Diletanti jako Kubišta a Marvánek nejsou cítit pinem – a proto se kumštýřovi zdají jaksi přišerní; nejsou neodpovědní, a proto se kumštýřovi zdají studení a bez temperamentu.

S takovými umělci se kumštýř neskamarádí.

1922

Emil Filla

Emil Filla je naším nejvýznačnějším a nejdůslednějším kubistou. Už tato důslednost v setrvání na ideji má v dějinách našeho umění posledního čtvrtstoletí hodnotu činu. Vzpomeneme-li nejbližších jeho uměleckých soudruhů, s kterými do tohoto hnutí s veškerou útočností generačního elánu vstoupil, vidíme, jak idea, která je v tomto prvním vývojovém vzepětí sdružovala, se bortí, tříští a rozplývá, zůstávajíc věrně sledována a uchována ve své původní disciplíně jen v postupné práci Emila Filly. Kubín, Vincenc Beneš, Antonín Procházka jsou dnes v zásadách své práce zcela jinde; Kubišta předčasně zemřel, zanechav po sobě velmi pronikavý a rozhodující vliv, jímž byly geneticky ovládnuty počátky nejmladší umělecké generace kolem roku 1920. A zachvat kubismu ve své nejortodoxnější formě byl u O. Nejedlého, který se k této škole v roce 1913 přidružil, jen krátkou a rozmarnou epizodou. Tak tu dnes stojí Emil Filla v čistých principech své práce celkem osamocen; pokusy dnešních mladších následovníků, inspirované formovými výtěžky díla Picassova a Braquova, nemají tolik té zásadnosti a naplněnosti nebo vybočují z hranic disciplíny k orientacím, které se z ní více či méně souvisle odštěpily a vyvinuly. Zde tedy zůstává práce Fillova nejzásadnějším projevem kubismu, vytvořeného především činy a nálezy Picassovými a Braquovými, projevem dnes už cele vyzrálým, vytríbeným a virtuózně ovládaným, což je výtěžkem opravdu věrného a pronikavého studia; tento český kubista vyniká svou skutečně výjimečnou mohoucností skladby, její bohatostí, skvělostí a šířkou, kde jiní následovníci Picassova a Braquova příkladu u nás i jinde se musí spokojiti spíše jen zlomky, úlohami menšího formátu a ražení. Již od počátku byla Fillovi dána do vínku neběžná malířská schopnost, dar veliké zručnosti a pohotovosti v ovládnutí výtvarných prostředků, ba až skutečné virtuozity, s níž dovedl se ponořiti a vžítí až do samotného morku onoho uměleckého vyjádření, které si učinil svým vývojovým popudem a příkladem. Je patrné, že v jednotlivých

etapách těch nejprvnějších začátků, diktovaných vlivem Liebermanovým, pak Bonnardovým, Munchovým, Cézannovým a Daumierovým, vstoupil do našeho umění malíř nadaný nevšední prolínavostí formovou a vybavený vynikající schopností technickou, která mu umožňovala proniknout co nejhloub do výrazových charakterů, které tu byly nabádavým příkladem, přiblížiti se jim co nejchápavěji, vytěžit z nich vše nejpodstatnější, co by tvorbě, na této základně postavené, dodalo nejvýše položených uměleckých účínů. Tuto rozenou a ustavičně kultivovanou schopnost přenesl si nadále i do školy kubismu, postupuje od její prvotní koloristické tlumenosti a bezbarvosti k dnešním brilantním skladbám barevným, od baroknosti a komplikovanosti prvních kompozic k lineární a plošné šíři skladeb dnešních. Zde všude je uložena vysoká míra malířské kultury, studium opravdu horlivé, rozvoj skutečně velmi usilovný, práce, která je odměňována realizacemi, jejichž vysoká malířská úroveň je nesporná. Svým formovým výrazem se tu Filla umísťuje přímo v ohnisku, v němž se protínají nálezy Picassovy i Braquovy, ztotožňuje se až do všech technických fines s jejich vývojem, tu přibližuje se více tomu, tam zase onomu, Picassovi spíše po stránce struktivní, Braquovi spíše snahou o půvab koloristický. Právě po stránce koloristické dosahuje Filla svých účínů nejhutnějších a nejpůsobivějších, v ní značí se nejzjevněji jeho malířskost, barevnost nesevřená, vynalézavá, rafinovaně kultivovaná bohatou prací a z ní vyplývající zkušeností. Tedy malíř skutečně vysoké úrovně, naprosto neprovinciálního rázu, přiřadující se vědomě do světového vývoje, do jeho postupných výtěžků a realizací; za sebe přinesl si sem vynikající mohoucnost, schopnost malířského podání, zručné techniky, vysokého artismu, mocně kultivovaného ovládnutí *métier*.¹⁰ Kdybychom v dějinách českého umění hledali nejbližší analogie tak přímočarého dosažení úrovně vysokého stylu, nezátíženého provincialismem či periferností – přijmeme-li Paříž jako jediné dnešní středisko umělecké aktivity –, kdybychom se u nás ohlí-

¹⁰ *Métier* (z fr.) – řemeslo, povolání. *Pozn. red.*

želi po obdobných příkladech, kde snaha po dosažení úrovně jako by se rovněž tak cele kryla s otázkou tvořivého poslání, mohli bychom zde, vedle některých jiných ještě, připomenouti jméno Hynaisovo; ovšem Hynaisův přínos nebyl tak vývojově souběžný jako ten Fillův. Zní to snad paradoxně, kde u nás se mnozí domnívají, že kubismus je umělecká nemohoucnost a šílenství, kdežto Hynais byl skvělý a rozumný malíř, a že je tu tedy nemožno položit jakoukoliv paralelu. Nuže Filla není o nic méně zručný, umný a rozumný umělec, než byl Hynais a jiní z této linie, a stejně v rámci školy a vysokého métier dosahuje úrovně, která rozhodně se vyšvihuje nad těžší atmosféru a nad tu určitou bytostnou odloučenost domácí perifernosti.

K svému prospěchu, jak jsme tu dosti široce uvedli, i k svému neprospěchu, jak tu poznamenáváme pro úplnost. Zisk úrovně není tak naveskrz neproblematický. Jako nějaká požadovaná českost může zle zkorumpovat měřítko, tak zase snaha jen o úroveň může se odehrávat někdy na účet podstaty. Výtvarnost povahy formalistní, jejíž vztah ke skutečnosti se opírá převážně o svět forem hotově už přejatých, může býti stejným rizikem umělecké periferie jako zase nějaká jen domýšlivá soběstačnost. Odvozenost a nepůvodnost výrazové řeči i jejího obsahu, to je stejné nebezpečí ohrožující jak světovou úroveň, tak domácí ráz výtvarné produkce uměleckých periferií. Anebo si raději nemusíme mysliti, že jsme periferií; lidský, básnivý a sociální vztah k daným skutečnostem se může projevit všude. A tu tedy Fillův výtvarný zjev, právě když vezmeme v úvahu všechny přednosti jeho díla, se nejeví tak zcela neproblematickým. Podává klíč ke světu umění, do jeho vývoje, do živé školy, kterou v těchto desetiletích procházíme, ale branou, kterou otevřel tímto svým dílem vysoké úrovně, vane intenzivně jen proud formálního vývoje, co van ducha toho osobnějšího, lidštějšího boje, života a růstu tudy tak citelně a přesvědčivě neproudí. Tímto konstatováním nemá býti zmenšen význam tohoto díla, pokud vypovídá samo za sebe. Dnes nedá se ještě definitivně vážit; je tu třeba ještě dalšího odstupu, kdy se bezpečněji prokáže životní schopnost myšlenek a činů, které v těchto dobách ovlá-

daly světový vývoj a výtvarné dílo u nás. Chce tu býti zatím jen poznamenáno, že není to jen snaha o úroveň sama o sobě, čím by se mohlo odpovědět na všechny otázky, které, puze silami ještě nad úroveň mocnějšími, si znovu a znovu klademe, dívající se do dějů umění, toužící mít na ně od umění celou odpověď.

1932

Vincenc Beneš

Ve vývoji malíře Vincence Beneše je obsažen příznačný kus historie i povahy českého malířství za posledních pětadvacet let: obraz ustavičného úsilí o přiměřený, bezpečně účinný a platný výtvarný výraz, stále, tu trpělivější, tu těkavější, tu zdárnější, tu darmější pokoušení se, rozbíhání a zkoušení. Dlouhé, stále obnovované a obměňované, horečné i úporné hledání: hledání formule a hledání sama sebe.

Těmito základními složkami se řeší celé Benešovo dílo. Hned od začátku přináší si sem – jak ukazuje nejranější jeho práce, krajinka z roku 1907 – jeden svůj vlastní rys, který ho stále provází při všem jeho mnohostranném hledání a který se mu nikdy nedaří zcela osvobozeně rozvinouti, protože stále je připoutáván ve službách právě zkoušené formule. Je to dar určité barevné svěžesti, kus půvabu, který zůstává u Beneše vždy spíše jen přízvukem, nestává se nikdy klíčem k nějakému osobitější rozrostlému dílu. Tato v podstatě lyrická, měkká, nevypínavá složka byla v něm vždy spíše jen průvodní a nepůsobila v jeho tvorbě podnětně. Vláčná, vzdušně vegetující, ohýbající se pod tíží větrů, měla vždy potřebu opřít se o pevnější lešení formule. Vincenc Beneš si přinesl od počátku do své výtvarné práce více malířské kultury než průbojnosti. Tuto kulturu, úsilí o co nejnáležitější úroveň odborného výkonu, bral však vždy velmi vážně a svědomitě. Vždy se snažil vytvořit malířskou práci, kde formule by co nejbezvadněji dosvědčovala své účinné hodnoty. To je patrné na celém jeho vývoji od expresionismu dob Osmy, od kubismu dob Skupiny a v celém nastávajícím hledání, kdy s válkou dostavil se u malíře i generační přelom a kdy se, vedle Otakara Nejedlého, pokouší navázati na Antonína Slavíčka. Sdílí obě etapy svého druhu, tu slavíčkovskou i tu romantizující, opírá se o Deraina, podlehne nakrátko Špálovi a poslední jeho údobí je ve znamení příkladů Bonnardových, ale všude ho tu provází nepodnětné sice, ale přece jen osobně datované úsilí o dobrou kulturu barvy, o dobrou úroveň malířského díla, i když ne o jeho plné a osudově bytostné ražení. Toto poslední údobí stojí už pod

světlem malířovy zralosti; ovládá tu prostředky svého řemesla s bezpečně vyměřenou pohotovostí, s kyprou lehkostí a volností. Touto svou malířskou kulturou, která mu byla od začátku nejvážnější otázkou umělecké svědomitosti, snahou o úroveň, která ho vede po jeho cestách příkazněji a směrodatněji než jakákoliv podzemnější hnutí bytostná, je u nás Vincenc Beneš tak nejspíše obdobou malíře podobně kultivovaného, barevně půvabného a svědomité vůle, jako je v německém umění umělec téhož pokolení a rovněž i rodák této půdy, na kterou dnes dopadá nejasněji světlo francouzské výtvarné Musy, Oskar Moll. Toto své poslání prostředníka a oddaného dělníka vysoké disciplíny malířské plnil Vincenc Beneš vždy s dychtivou hledavostí, s pozorlivou rozvahou a s pilným napětím svých sil, opřených o nikoliv provinciálně úzké odborné pojetí požadavků, které u současné malířské tvorby zaručují, když ne celou tvořivou podstatu, tedy alespoň dobrou, a tím už i uznáníhodnou úroveň.

1933

Bedřich Feuerstein

Příslušník mladé architektské avantgardy stává se svým životem a zvláště pak svým odchodem z života tak trochu symbolem, tak trochu legendou; počítalo se tu, jak značná schopnost zůstává tu nedosti využita – jak tomu bývá v našem kulturním hospodářství častěji –, a zjevilo se tu v tragickém osvětlení něco z tíhy a tísně uměleckého osudu: nebýti dosti užit k dílu, uznán dosti potřebným a vhodným, co věru bývá hodně bolavě nésti. Řekl jsem legendou; Bedřich Feuerstein nepadl v podstatě pod lhotejnost svého okolí ani pod netečnou brutalitou prostředí; těšil se pozornosti a důvěře větší než tak mnohý a mnohý z ostatních. Dovedl si získávati lidi, člověk značného osobního kouzla, a mnoho se od něho čekalo; netrpěl ani nepadl pod svým osobním či širě vývojovým posláním – naopak, hned od svých začátků byl považován za umělce nad jiné zajímavého, slibného, průbojného a všestranně schopného. Jeho tragický osud nebyl předurčen z vnějšku; byl diktován přetěžkými příčinami vnitřními. – Ale i tak zůstává tento předčasně přervaný život mementem; odešel někdo, komu opět jednou nebylo dopřáno vyžítí se ze svých dobrých schopností natolik, kolik by byl k obecnějšímu prospěchu stačil.

Jaké bylo Feuersteinovo osobní a vývojové posláním v moderní české architektuře? Bývá přičítán té nejmladší avantgardě, a přece věkově a svými začátky náleží cele ještě ke generaci architektonického kubismu, k architektům skupiny výtvarných umělců a zvláště z nich je spjat s nástupem práce architektů Hofmana a Chochola. K Hofmanovi se připíná expresivně plastickým stylem svých začátků, příklad Chocholův přibližuje ho zase blíže k architektonickému purismu. I svými divadelními výpravami, které tvoří velmi podstatnou část jeho díla, pohybuje se Feuerstein na značně paralelní linii s obrodným i osobitým divadelním výtvarnictvím Hofmanovým. Odtud pak zároveň sdílí vývoj moderní architektury k jejímu nejcharakterovějšímu konstruktivistickému výrazu. Feuerstein stál cele a velmi aktivně na půdě tohoto vývoje;

není v něm ani tak osobitě určující složkou, jako činitelem velmi citlivé, inteligentní a skutečně obrazné tvarové dokumentace jejích duchových sil. Tyto síly nesl v sobě v hojnosti a pružnosti skutečně pozoruhodné a výjimečné. Vyplnil z nich a jimi nejrůznější obory svého díla, které tvoří na této výstavě opravdu velice aktivní bilanci moderního architektonického tvoření.

To tedy, že ukázal, co je možno z tohoto ducha moderní architektiky načerpati, je velikou zásluhou příkladností Feuersteinovou. Byl nadán půvabem, odvahou, úměrností, vypjatostí i přesností, velice pružným fondem výrazových prostředků, což vše ho velmi uschopňovalo k úlohám, v nichž vždycky se díky těmto schopnostem dobře a plodně vyznačil. Je toho tolik – výstava přináší takovou sumu všestranného a pozoruhodného architektského díla –, že je to jistě dostatečným svědectvím nevšedních a velmi výkonně rozvinutých schopností, svědectvím o umělci, který svému nadání nezůstal nic dlužen, ukázav z této své energie vše, co mohla a slibovala obsáhnouti. Prakticky nejvíce realizací bylo mu dopřáno v oboru divadelním; z architektonických prací mnoho, velmi mnoho zůstalo jen v plánech. Jedinými provedenými stavbami je krematorium v Nymburce a Vojenský zeměpisný ústav. Něco dala různá spolupráce, u Perreta v Paříži, něco, nepochybně ne však bez vnitřních ústupků, zaměstnání v ateliéru A. Raymonda v Tokiu. – Chtělo toho býti ještě více, ještě význačněji, ještě více upředu, ale sama nalomená bytost Feuersteinova již více nemohla unést.

1936

Vlastislav Hofman

Výstava v Alšově síni Umělecké besedy, kterou umělec uspořádal poněkud opožděně ke svým padesátinám, obsahuje na pětapadesát obrazů, ale o nějaké souborné výstavě nelze tu dobře mluvit. U umělce tak impetuózního, který zabírá s takovou šíří hned do několika oborů výtvarných, bylo by třeba ukázat více než jen ten jeden výsek převážně malířský. Ne, že by tyto pastely a akvarely podávaly málo výmluvné svědectví o jeho uměleckém temperamentu, tak význačně expresivním, nabitým skladebným dynamismem, těžkým a zároveň spirituálním, ale bylo by o něm vypověděno teprve všechno, kdyby se nám tu k tomu dostalo dostatečného pohledu i do jeho tvorby architektonické a divadelní. Obě znamenají o sobě určitou epochu a zároveň i výboj. Jako architekt přinášel Vlastislav Hofman do nástupu mladé výtvarné generace, sdružené v někdejší Skupině výtvarných umělců, silnou dávku živlu, který z iniciativního snažení ostatních mladých architektů po některých stránkách dosti silně vybočoval. Nebyl však v této družině složkou snad nějak konzervativnější; naopak, to, co v jeho tehdejších architektonických pokusech si hledalo svůj výraz, šlo, v něčem až provokativně, nad programovou disciplínu generace. Byl to živel do určité míry romantizující, bylo v něm více eruptivní síly, než předpisovala kázeň kubismu, více fantazie, víc formové dynamiky, než bylo v té vývojové chvíli uznáno za all right. Nepochybně to byl projev naturelu, který, naplněn vzrušenější a rozpjatější mocností, hledal si svou vlastní cestu. Je to cesta dnes jakoby ztracená a zasutá, ale jen zdánlivě. Ve skutečnosti zůstává otevřenou a nikterak neztrácí na své dráždivosti a vábivosti vysokého uměleckého problému, jehož smysl je trvalý. Časový proud poválečné architektury převalil se širokou vlnou jiným směrem, za požadavky účelnosti, funkcionalismu, konstruktivismu a purismu, kde architekt se stal spíše prováděcí silou mocnosti. Jistě že konstruktivismus i funkcionalismus mají v moderním stavebnictví své trvalé poslání; jejich

smysl je udán již jejich jménem. Ale není jimi cele obsáhnuta architektura jakožto výraz architektoničnosti, tvorby v duchu i v hmotě, tvorby, jejíž povaha není tak neslučitelně vzdálena projevu sochařskému, jak by se při jejím dnešním, tak výlučně technickém, pojetí zdálo. Z této její výtvarnější úlohy je v onom architektonickém díle Hofmanově předznačeno mnohé, co naprosto není jen bludným experimentem, nýbrž velmi přímočarým výrazem síly, která se vždy, dříve či později, izolovaně či hromadněji, bude domáhati svého práva na život.

Ze scénických návrhů Hofmanových je na výstavě jen několik ukázek inscenací Dostojevského. Vzájemná spojitost Hofmanova jak malířského, tak architektonického díla dokumentuje se v nich útvarem velmi organickým. Zvýšená expresivnost, podstatná složka jeho výtvarnického založení, dostupuje tu obsažnosti a intenzity, která ho předurčila k té významné spolupráci na moderním českém divadelnictví, s nímž je jméno Hofmanovo dějinně sdruženo. Tato Hofmanova divadelní práce odkazuje nás tedy zase zpět k jeho obrazům, k malířské práci za dobu dvaceti let. Už i ty nejranější ukázky z roku 1915 svědčí naprosto jasně, že Hofman vstupoval do svého výtvarnického poslání jako zcela už pevně vyhraněný umělecký naturel, vybavený svou zcela vlastní a osobitou citovou a duchovou dynamikou, zvýšenou emotivností, těžkou, krevnatou i vysoce patetickou, povahy velmi spirituální, jejíž dějiště však je v hmotě. Odkazuje nás to opět k architektovi, ovšem takového založení, jakým právě Vlastislav Hofman od svých začátků je. Typ moderní, ale bouřící vnitřní eruptivností, v níž se podzemně hýbe romantický sen, patetičnost a dramatická onoho dávného i věčného ducha, který hledal své vyjádření i vysvobození v pohnuté monumentalitě, jež nechce hladit ani krášlit, a spíše by chtěla drtiti.

1935

Rudolf Kremlička

Rudolf Kremlička vystavil v Mánesově pavilonu soubor svých prací z let 1924–1925, deset obrazů olejových a na 40 kvaší, litografií a kreseb. Výstava podává tedy hodně bohatý přehled jeho posledních prací, přes to však dlužno litovati, že umělec nechává nás čekat na svou výstavu soubornou, která by ukázala celý jeho vývoj od prvních kořenů až po definitivní dnešek. Bylo by tak možno snáze vyšetřiti základy, na nichž Kremličkův tvárný výraz ve své podstatě spočívá, a bylo by možno lehceji posouditi nejen ty vývojové hodnoty, jimiž překonal líčivě malebný sloh svých začátků, nýbrž i ony, které vnesl do obrazu moderního českého výtvarnictví. Byla to právě dnešní umělecká mládež, která, zaujavši zcela záporné stanovisko k intelektualistně geometrické a matematické příkrosti kubismu, vztyčila po válce Kremličku vedle Zrzavého na svůj štít. V roce 1923, kdy tato mládež nejbouřněji vstupovala do uměleckého života, postavila jeho oleje Myček, Koupajících se a česajících se žen v čelo vývoje a zde orientovala se ve svých základních sklonech i odklonech. To, co Kremlička tvárně přinášel v dobách této krize, bylo vskutku nejbližší spřízněno ideálům nejmladší generace, která horečně reagovala proti krystalicky tvrdé a strojové, až inženýrské kázni a dynamičnosti kubismu, neboť žádala si konstruktivnosti jiné, oddaně vyvozené z oblé plasticnosti těles a těl, výrazu měkčího a intimnějšího, protepleného vroucnější prostotou citu. Malba vracela se tehdy opět blíže k ideálům umění spíše kompozičního než konstruktivního a tvárná konstruktivnost byla překonávána konstruktivností plastického smyslu, jímž vedena výstavba obrazu za pomoci objemů a valérů. Kremlička stal se této mládeži příkladem, neboť vedle Zrzavého, s kterým tvoří určitou paralelu, přinášel do této vývojové orientace díla nejhotovější, a v tomto směru nejvyhraněnější. Bylo ovšem jistým omylem domnívati se, že tento styl je překonáním kubismu, neboť zde byly by Kremličkovi přisuzovány vlivy, jimiž ve skutečnosti neprošel. Jeho vývoj neudál se skrz kubis-

mus a jeho překonání, nýbrž vedle kubismu; šel pozvolnými etapami od leiblovsky založeného žánru k tvarovému syntetismu nové školy orientované na klasicismu, který tu ožívá v pojetí prostším a intimnějším, žánrovějším a mírně primitivizujícím zcela podle sklonu a vkusu doby.

Tato vývojová vlna postavila tedy Kremličku na svůj vrchol a zcela právem; jeho malba vyslovuje její povahu formou nejzralejší a zároveň nejmalířštější. V projevech mladé generace, která mu otevřela všechn svůj obdiv, bylo začasto něco diletantismu, ať již chtěného, nebo nechtěného, kdežto v Kremličkovi vězelo vždy něco z vysoké ateliérové školy, z akademické mistrnosti galerií a Salonů XIX. století. Pozorným studiem mistrů a tuhým sebezkoušením dopracoval se Kremlička k svému podání v technice i v námětu, vytvořil si svůj úzce vymezený a pronikavě vytěžený obor, který tu stojí zcela mimo konkurenci. Nejčastějším, vlastně výhradním předmětem jeho obrazů je tělo ženy, jeho živočišná masitost a teplá intimita; intenzivně smyslová inspirace prochází tu kázní obrazové techniky, v níž při naprostém uplatnění akademicky pojaté malebnosti a formálnosti zůstává téměř vše, co v inspiraci bylo přírodou. Odtud zvláštní živost těchto obrazů; co v ostatním novoklasicismu tkví mnoho primitivizujícího, hieratického nebo staticky selankovitého, jsou Kremličkovy ženské figury nabitý silnou animálností. Vedle toho přispívá i sama technika této malby k jistému dráždivému dojmu, neboť jest pikantní sloučením dvou stylů, totiž malby podle starých mistrovských metod valérů, lasury, celkové tonality a zase metod moderních, plošnosti, místy skicovitého nátěru a úderu, a náhlé, pikantně uplatněné ostré barevnosti. Úloha, kterou si zde Kremlička dal, totiž vyrovnati v obraze tato dvojí pojetí a sloučiti je v bezvadně laděný celek, není ovšem snadná. Vždy je tu překonávati značné potíže, neboť snadno může tónová laděnost propadnouti masnosti technik předimpresionistických, nebo na druhé straně malba může působiti ve svých náhlých odstupech a kontrastech nevyrovnaně a nesouvisle a barvě se nedostane v obraze než jen úlohy dekorativní.

Do služeb této úlohy postavil Kremlička všechnu svou sílu a zde se mu podařilo dobýt si obdivu i uznání.

Svěží oblá kresba, která se nebojí zkreslenin, kde toho skladba a výraz vyžadují, vyrovnaná tonalita a pikantní barevnost malby propůjčují jeho dnešnímu dílu všechen půvab, o jaký s menším zdarem i úspěchem usilovala generace mladší, nesená vývojovou vlnou doby poválečné.

1925

Antonín Procházka

Sotva koho, kdo neměl dosud příležitosti nahlédnouti do Procházkova díla v celé té úplnosti až do jeho začátků, by mohlo napadnouti, že tu na díle moderní české malby, na historii kubismu se vším, co ho předcházelo, uzavírá a rámuje, spolupracoval malíř tak mimořádné obraznosti vývojové i osobní. Odvolán brzy z Prahy, z družiny, s kterou se rozbíhal do činu generace, dostal se z ohniska dění poněkud do stínu, až příliš do ústraní, takže se zdálo, že spíše je jen glosátorem vývoje, na němž, jak je z této jeho souborné výstavy patrné, bral nad jiné iniciativní podíl. Nejčastější jeho obrazy, počínaje rokem 1904 až k začátkům kubismu, jsou z nejpoutavějších podívaných, které se nám ve stavu a vývoji české malby na přelomu století naskytují. Pravda, všechny tyto jeho rané práce, všechny ty rozběhy mladého činu poukazují k jménům, jimiž nově nastoupené dráhy moderního umění jsou označeny. Příklad Munchův, Van Goghův, Matissov, Bonnardův, Cézannův, Daumierův, Grecův, to byla orientace, s kterou se celá družina rozbíhala do nových cest. Ale u Antonína Procházky jsou tu už hned, ku podivu, i názvuky toho, co šíře a osobněji rozvinuto nastoupilo v tomto vývoji porůznu i později; místy nám tu připadá něco jako předznačení třeba Vlamínka či jinde Chagalla, jsou tu jakoby zavinuty nápovědi ledačeho, co bylo později dořečeno specializovaněji a především ovšem i Procházkou samým. Jsou tu v ojedinělých ukázkách velmi zjevně nadhozeny problémy, ke kterým se Antonín Procházka v epochách své pozdější práce cele vrátil, mnohé, co pak výlučněji uchopil ve svém figurálním typu, v charakterech a zásadách svého pozdějšího malířského udělání. V celém tomto úhrnu své mladé práce, tak jiskřivě svěží, hledavé, kypřé, vysoce pohotové a zralé, jeví se Procházka ve srovnání s ostatním, co vývoji české moderní malby přinesla ona léta, jako složka na podiv aktivní, velmi živá a nabádavá, rozhodně v družině Osmy mezi nejsilnějšími a prvními. Jeho podíl na činu generace je podle toho všeho nesporně větší a významnější, než se dosud zdálo.

Nástup ke kubismu děje se v Procházkově s nemenší pronikavostí než u jeho nejbližších druhů, u těžkokrevnějšího Kubišty a usměrněnějšího Filly. Jsou tu zřejmé analogie, je tu skoro kus kolektivní práce, kde tytéž problémy byly co do vnitřku i vnějšku uchopeny více silami; Procházka po údobí kompozice přechází útokem k dekompozici Grecova baroku, k jisté zacházce, která je brzo přestřídána obrazovou tektonikou Picassovou. Ale pak celou váhou svého hledání vtrhuje do epochy určitého orfismu, kde plošně pravoúhlá skladba kubismu se vystřídává frenezií borcených ploch, kde oblíny, jakoby stříhané z plechu, jsou až přetíženy tučnou barevností. I zde jde o určitý barok, o krajní formulaci, která u nás, v oněch prvních válečných letech, nemá obdoby. A následuje další skok, prudký výkyv z Picassova bezprostřednějšího vlivu, přechod od figur k Procházkovým zátiším, od olejové malby k malbě voskové. Zátiší z těchto let (1924 až 1927) vynikají podivuhodnou plastičností uchopení i uděláním. Modelace o sobě, nerozmontovaná do svých prostorových složek, stává se tu jediným problémem, problémem provázeným podivuhodnou vášní k hmotě pojaté nepředmětně a k barvě, která není pouhou koloristikou; tedy není to už střízlivost a tvrdost problému, je to určité očarování.

A další epocha, kde rousseauismus, zbytečně odříkavý, a simplistní charme vysokého diletantismu, spojený s ideálem orientální dusné krásy, vtiskuje Procházkovu dílu rysy, s nimiž se nemohu dobře smířiti. Svět, který z tohoto obrazu vzniká, je mdloucně vlahý, nadpřítisť líného, neživého a nevykoupěného půvabu. Ten, oproštěný už od té sladce lepkavé tíhy, té poněkud falešné prostoty, zaviněné snad příliš odzbrojující odlehlostí od rušnějšího ohniska spolku a Prahy, vypuká zase v plné svobodě v kresbách z posledních let, o nichž jsme tu mohli psáti u příležitosti jejich poslední výstavy. Zde se Procházka cele oddává všemu, čím je jeho malířská bytost naplněna; jemnosti svého kreslířského citu, vzácné lehkosti ruky, lásce k ženskému půvabu, smyslnému kouzlu jatému v letmosti, očarování kulturami, rozkoší ze všeho, co mu podává takto kultivované umělecké nitro. Svět antikní, ne však zvadlý

a uprášený, neboť je oživen tepem krve velmi jemného a zrale dovedného umělce.

Tato výstava Antonína Procházky dokumentuje něco, čeho by už konečně mělo býti u nás s otevřenýma očima řádně povšimnuto: že síly, z nichž se rekrutovalo moderní umění, nebyly silami nedostatečné mohutnosti. Naopak byly to síly skutečného, vysoce nadaného a vysoce neseného umění. Slouží ke cti moravských sběratelů a budiž to tu zvláště zdůrazněno, že dovedli v Antonínu Procházkovi viděti s takovým pochopením nejen průbojníka, nýbrž stejně umělce.

1934

Malířství Václava Špály

Je tu příležitost přehlédnouti je v celém jeho rozsahu i dosahu, S. V. U. Mánes uspořádal k malířovým padesátinám soubornou výstavu veškeré jeho práce, počínaje r. 1904. To byl Špálův vstup na školu a od té chvíle začíná vlastně již i jeho vstup do uměleckého života. Ten nejprvnější obrázek, to může skutečně býti ještě škola, pražská Akademie, ale hned již nato, i v těch nejranějších rozbězích, počíná se už ukazovati malíř docela svého zvláštního uzpůsobení. Tyto počátky pojí ho ovšem také ještě se školou, ale je to neakademická škola generace, širší škola moderní evropské malby, pod jejíž učení vstoupil s družinou svých vrstevníků z někdejší Osmy. Tu tedy by bylo možno sledovati, co všechno ta nová evropská malba mladým malířům, dychtivým nových cest a nových hledání, tehdy podnětného podávala: byl tu příklad Liebermannův a Munchův, Daumierův i Cézannův, Goghův i Matisův, byl tu i Marquet a Manguin i Denis. Bylo to mnohostranné učení, ba až určitý chaos, a teprve kolem r. 1910 pod vlivem Picassovým se počala mladá škola pod programem kubismu jednoznačněji usměrňovati.

Ale Václav Špála se do ní stále jaksi náležitě nevešel; stále do ní nějak nezapadal, a jsa příliš svůj, stále se na nové disciplíně, která tehdy byla generací přijímána značně dogmaticky, všelijak proviňoval. Byl v ní od začátku tak trochu i hodně outsiderem, ba možno říci, bludnou a neposlušnou ovcí. Posuzován přísnými hledisky programu, značil se jako subjekt v ledačem značně hříšný a prospěchu nechvalného; v ledačem se zdál zaostalý, prostný a ne příliš snaživý, neschopný osvojiti si dosti čile a pronikavě poslední vymoženosti. Obíral se plošností, když ti pokročilejší byli už u prostoru, pracoval znamenitě barvou, a to ještě k tomu převelice živou a sytou, když už dávno byla na programu výhradně tonalita šedavá a hnědavá. Nebyl dosti kubistou, i bylo mu přiděleno druhořadější místo u expresionismu. Tak tedy se jevil vedle ostatního vývojového údernictví jako drobet loudavý a těžkopádný opozdilec, jaksi jen pouhý landverák, jehož místo není nikterak v čele.

Toto přiřazení k druhé garnituře generačního díla neslo pak ve Špálově životě dosti dlouho své stíny a ještě dosti dlouho po válce bylo mu přemáhati nedůvěru i necenění a s čím vším se setkával malíř, který si nedovedl získati efektu a aplombu jinak, neboť nedovedl podati nic víc, než co měl opravdu nejvlastnějšího. Jistě to byla zadržující těžká křivda. Teprve v poslednějších letech podařilo se Špálovi prorazit. Hodně rychle, naráz a právem. Dalo se to při nezkaleném úsudku hned už dávno očekávati. Pohledme na jeho výstavu; předvádí tak jednoduše a co do hodnoty hned už od začátku dobrý soubor, jako se málokdy vídá. Václav Špála je totiž umělec zcela vyhraněného naturelu. Právě ta jeho převelmí osobitá stránka byla příčinou, že nebyl ve vývojovém souboru generace od počátku tak docenován, jak by si byl hned a rovnou zasloužil. Mylně i zbytečně povýšeně se po něm žádala programová kázeň i ctižádost, zatím co jeho skutečná a nesporná síla spočívala zcela jinde. Ne, že by snad, opoután nějakými domácími konvenčnostmi a tradicí, nedovedl obsáhnouti to cenné a přerodné, co přinášela nová evropská malba. Zaučenější divák odhadne dosti snadno, že Špála se ve všech těch nových podnětech uměl velice bystře a svěže vyznati. Ale nad každou školou vždycky u něho držel převahu ten jeho rodný a daný naturel, který je tím nejvlastnějším tělem i krví jeho malířství. Bylo mu souzeno nésti v sobě provždy kouzlo venkova; nemyslím ani jeho tíhu, ani jeho duševnost: jeho barevné kouzlo. Musí pod tím ležeti nějaké silné a směrodatné dětské zážitky: očarování chlapce nad barevnou pastvou venkovských oltářů i poutí, pestrých cikorkových balíčků, strakatého prádla, sušícího se v sadě, do kterého bijí jaře rozlétlé údery slunce, skvoucích oblak a větru. To je Špálův lyrismus i všechna jeho dramatičnost, život, pohyb, struktura jeho obrazů. Po technicky výrazové stránce vedla ho k syntéze prostředků, která je o sobě činem, projevem skutečné malířské síly a svobody a je u nás i jinde zcela ojedinělá. Špála z impresionistického doteku štětce, pouhé skvrny, udělal ve své venkovské hrubozrnnosti hned celou jadrnou plochu, z kubistického krystalinického geometrismu si vytvořil rukopisně dynamický systém prudce se srážejících i prolínajících ploch

a zkratek, strukturu velmi živou, přímo buněčně muskulární, syrovou, bezprostřední a veskrze postavenou na živlu barvy. Tedy výraz zcela vlastní, naprosto osobitý, a přece sourodý a po svém organicky spjatý s postupy moderního umění těchto desítiletí.

Není to umění širokých hranic ani hluboké obsažnosti, ale o to je to zase intenzivnější, čistší a zhuštěnější malba. Není obtěžkána závažnějšími složkami citovými ani duchovými; její hranice jsou dosti úzké, vymezeny již základním smyslovým založením malířovým, ale ten přesto, či právě proto dovede velmi hospodárně a do maxima využití svého fondu. Stupňuje tuto svou malbu do intenzivna, v němž pod touto tvářností nemá u nás soupeře. Frenezie modří se rozlévají po plátně, vybuchující světlem a barvami. Tento malíř dovedl z odumírající impresionistické formule vynést i a pro sebe zachrániti živel světla a živel vzduchu, a na byly u něho podoby mihotavých náporů slunce a větrných smyků. Příroda tu žije jadrným, robustně členěným jitřením, vířením a vzruchem, zpěvně, hlasitě a vesele a má to zcela český tón. Ba je v tom kus břeskné venkovské muziky, ale hrají ji muzikanti dobře sehaní, na dobrých nástrojích, celkové melodie i každá jednotlivá nota jsou vyneseny s velikou jadrností, ale přitom čistě. A barvitost, která má všechna kouzla pravé barvitosti od zvukných prodlev až po třpytné rozmihotání, svou nezřízenost a furiantskou pýchu, avšak i své nesmírně citlivé, třeba nadmíru energicky a prudce nahozené tajnosti a jemnosti. To je právě ten tak velmi osobní a jedinečný Špálův rukopis: hrubozrně ryčný, trhaně sekaný a úsečný, násobící, vršící a srážející se v kontrastech, na podiv nosná dynamika, ve které se barva vyžívá ve svých nejkrajnějších i nejsubtilnějších možnostech. Krajiny, nejčastěji s vodou, která tak ráda nese modř a světlo, květiny všech barev, někdy ovoce, dříve hojněji, dnes jen občas lidské figury, všechno nadrceno a vyhraněno z ojedinele osobního rukopisu a barvy, malíř, který podává jen a jen to svoje malování, svoje osobité čarování a čarování, jinak to neumí a jinak ani nic jiného nelze na tom hledati a žádati.

1935

Tichý mezi hlučnějšími

Na obrazy, jak jsou dělány a co je na nich vymalováno, lze pohlíželi nejrůznějším způsobem. Je možno upříti na to vše racionálně zastřený hled a vyšetřiti tak, jak dalece je to se složením obrazu všechno v pořádku: jaká je jeho soustava, jak náležitě je v něm vybudován prostor, zda linie a barvy jsou uvedeny v patřičné vztahy a tak dále, zkrátka jsou-li správně splněny všechny jeho stavební podmínky, načež lze takovému obrazu, který vyhovuje stanoveným podmínkám, udělití kolaudaci a po vykonaném schválení oddati se případnému estetickému požitku. Jsou také jiné způsoby, jak se zahleděti do obrazů a naléztí, co v nich je, počínaje od námětu až po techniku, od výrazové formule až po samu nejvnitřnější bytost malíře. Způsoby i laičtější, ale dostatečně schopné vzbuditi onu sílu dojmů a pak i pocitů té rozkoše, kterými má umění diváka povznášet. Tak je i možno dívati se do světa obrazů třeba s podobnými zbožšťujícími city, s jakými člověk od pradávna pozíral k jevům tohoto světa, a spatřovati ve světě krásy všechna ta nejrůznější božstva, která ho obývají a jím vládou. Božstva nadzemštější i přírodnější, vyšší i nižší, velmi výsostná i utkaná z látky hmotnější, tváří jasných i zjevení strašidel a běsů, dle toho, jaká nutnost vládla nad tvořením umělcovým a co chtěl říci. Tak, řekněme, svět krásy klasické je sídlem božstev vznešených, harmonických zjevů, rovného antického nosu, božstev, nesoucích zářivá poselství, ale někdy i poněkud studených, neboť přicházívali sem také z Hádu. Středověké náboženské obrazy ovšem jsou naplněny slávou katolických nebes, do těch barokních mocně vlétávají božstva stejně hromovládná jako smyslná, v pompézských kýčích často se vyskytuje tučná bohyně Ceres.

V líbezných krajinách některých malířů zpívají jen ptáci a stačí to, a těm krajinám, které jsou tvrdé jako mozol, žehnává boží dlaň, co v německém impresionismu strašívají rozježené polednice, ohniví mužové a smečky divých žen. – Svět malířské krásy je, co do těchto

nejrůznějších nadpozemských a přírodních božstev, velmi široký a plný, tak nepřeborný jako věky, jako život sám.

Svět krásy **Františka Tichého** není obydlen žádnou z uvedených božských osobností. Nevládne jím ani žádný vznešený Zeus, nižádná ze spanilých bohyně, ani nikdo z démonů. Zvláštní půvab jeho obrazů zdá se v sobě tajiti bytost zcela jiného druhu; podle všeho se zdá, že v nich přebývá určitý **skřítek krásy** se všemi kouzly, která k působení takového skřítky náležejí. Potajmý a plachý, nemilující zjevovati se hlučnou prudkostí, potuluje se tichounce všemi kouty malířova obrazu; již se ho domníváme na některém místě dopadnouti a už je zas jinde, skryt za zástěnou barevné plošky a – přesmykuje se přes tónový přechod – stává se tenkým tahem, letmou skvrnkou a zas už vklouzává do lehkého stínku, za zaoblující se objem, aby se znovu vynořil opět jinde, sotva postřehnutelný a neuchopitelný v ustavičné schovávání.

Tedy obrazy Františka Tichého jsou domovem a rejdištěm takového šotka, skřítky krásy. Líbí se mu asi jejich malý formát, těší ho asi ona jemnost a citlivost, s jakou jsou udělány, je mu milo v jejich tichém a napjatém ovzduší. Však i on sám je ustavičně napjatý, tichý a čilý, jak už skřítkové bývají. Cítí-li se nerušen, oddává se dívání. Zřítelnicemi, z kterých se to třpytí stejně okouzlením jako skřítcím úsměvem, pohružuje se do divných i drobných věcí tohoto světa: příkrčeně utajen, dívá se na šašky v cirku, na hráče šachu, hosty v kavárně, na čajovou konvičku, na kůlny, na mísu s hruškami, na střechy s holubníkem. Docela se ztrácí v tom nazírání, velmi šťastný a spokojený nad vším, co v tom vidí, a hude si k tomu svou tichoučkou melodií. A jako děti velmi silně postřehují velikost lidí a k tomu i všechny nejdrobnější fyziologické runy na jejich tvářnosti, tak i tento skřítek má schopnost velmi úhrnného, a přece prolínavého vidění, zůstáváje přitom vždy intimním poetou.

František Tichý žije v Paříži; hledají-li se spřízněnosti, příklady, tu bývá nad jeho obrazy citován Toulouse-Lautrec, Seurat, Picasso. Ale to všechno o Tichém nic neříká; ti všichni mají božstva svá, jiná než je ten jeho skřítek tiché krásy. – Člověk jadrný, duše trampská, dle svých

dopisů chlapík stejně zdrženlivý jako hubatý, který má zřejmě své nejvnitřnější soukromí. Tam přechovává vše, co je velice jemnou, lehkou, velice nenásilnou technikou znázorněno na jeho obrazech, ostrovidně cítěné, a přece pojaté v tichou malířskou melodii; což divu, že se tu skřítkovi krásy zalíbilo.

1934

Ediční poznámka

Při zpracování textu jsme se řídili aktuálním zněním pravidel českého pravopisu a opravili jsme tiskové chyby, jinak jsme respektovali stylové, morfologické a lexikální zvláštnosti původního Čapkova textu. Současnému pravopisu jsme přizpůsobili psaní některých výrazů, např. slova glosátor (glossátor), iracionální (irracionalní), krize (krise), teorie (theorie), metoda (methoda), patetický (pathetický), etický (ethický) atd.

Jako předloha pro naše vydání posloužila kniha *Moderní výtvarný výraz*, která vyšla v nakladatelství Československý spisovatel v roce 1958 (ČAPEK, Josef. *Moderní výtvarný výraz*. Praha: Československý spisovatel, 1958) a kterou uspořádal dr. Miroslav Halík. Doslov Josefa Císařovského najde v případě zájmu laskavý čtenář tamtéž.

Redakce MKP

Život a doba spisovatele Josefa Čapka v datech

1887

Narozen 28. března v Hronově. Otec MUDr. Antonín Čapek (1855–1929), matka Božena, rozená Novotná (1866–1924). Sourozenci: Helena (1886–1961), provdaná Koželuhová, ovdověla, od roku 1930 provdaná Palivcová; Karel (1890–1938), ženatý od roku 1935 s Olgou Scheinpflugovou.

1892–1903

Do roku 1900 navštěvuje obecnou a měšťanskou školu v Úpici. V roce 1903 absolvuje německou dvouletou odbornou školu tkalcovskou ve Vrchlabí a následně pracuje rok jako dělník v úpické továrně F. M. Oberländera.

1904

Natrvalo se stěhuje do Prahy, kde studuje na Uměleckoprůmyslové škole.

1910

Seznamuje se se svou budoucí ženou Jarmilou Pospíšilovou a na podzim odjíždí do Paříže. Zde navštěvuje Colarossiho akademii. Společně s Karlem Čapkem v Paříži rozepsali první verzi dramatu Loupežník.

1911

Vrací se s bratrem ze společných cest po Evropě a po rozbrojích ve spolku Mánes se stává jedním ze zakladatelů Skupiny výtvarných umělců. Později rediguje jejich Umělecký měsíčník a o rok později i měsíčník Mánes.

1917–1921

Pracuje jako redaktor v Národních listech a do roku 1939 i Lidových novinách.

1918

Patří k zakládajícím členům výtvarně umělecké skupiny Tvrdošijní.

1919

3. května se po devítileté známosti žení s Jarmilou Pospíšilovou.

1939

1. září je zatčen a uvězněn gestapem, 9. září je převezen do koncentračního tábora Dachau a 26. září do Buchenwaldu. Zde od roku 1941 pracuje v malířské a písmomalířské dílně.

1942

26. června je přemístěn do koncentračního tábora v Sachsenhausenu, kde opět pracuje v malířské dílně. Tajně překládá anglickou, španělskou a norskou poezii. V prosinci píše svou první rozsáhlou báseň Za bratrem Karlem.

1945

25. února je převezen do tábora v Bergen-Belsenu. Zde umírá na skvrnitý tyfus. Přesné datum smrti ani skutečné místo posledního odpočinku Josefa Čapka neznáme, jeho symbolický hrob se nachází na Vyšehradském hřbitově v Praze.

Vzhledem k tomu, že se tělesné ostatky Josefa Čapka nikdy nenašly, probíhalo řízení o prohlášení za mrtvého, na jehož konci bylo roku 1948 stanoveno úřední datum úmrtí na 30. dubna 1947.

První vydání knih Josefa Čapka

1911

– Lásky hra osudná (společně s Karlem Čapkem)

1916

– Zářivé hlubiny a jiné prózy (společně s Karlem Čapkem)

1917

– Lelio

1918

– Krakonošova zahrada (společně s Karlem Čapkem)

1920

– Nejskromnější umění

1922

– Ze života hmyzu (společně s Karlem Čapkem)

1923

– Pro delfína

1923

– Země mnoha jmen

1927

– Adam Stvořitel (společně s Karlem Čapkem)

1929

– Povídání o pejskovi a kočičce, jak spolu hospodařili a ještě o všelijakých jiných věcech

1930

– Stín kapradiny

1932

– Dobře to dopadlo aneb Tlustý pradědeček, lupiči a detektivové

1935

– Jak se dívat na moderní obrazy

1936

– Kulhavý poutník

1938

– Umění přírodních národů

1946

– Básně z koncentračního tábora (vydáno posmrtně)

1947

– Psáno do mraků (vydáno posmrtně)

1954

– Povídejme si, děti (vydáno posmrtně)

Josef Čapek

Moderní výtvarný výraz

Edice Bratři Čapkové
Obálka Alena Kubíková
Redakce Jaroslava Bednářová

Vydala **Městská knihovna v Praze**
Mariánské nám. 1, 115 72 Praha 1

V MKP 1. vydání
Verze 1.0 z 19. 1. 2018

ISBN 978-80-7587-629-4 (epub)
ISBN 978-80-7587-630-0 (pdf)
ISBN 978-80-7587-631-7 (prc)
ISBN 978-80-7587-632-4 (html)