

DVĚ KAPITOLY Z LITERÁRNÍ ABECEDY.

(PANU V. MRŠTÍKOVI.)

I.

Nevkusnou hru na schovávanou chce se mnou podle 15. čísla »Slova« hrát p. V. Mrštík.

Čtenáři Volných Směrů vědí, že jsem v 5. a 6. čísle rozebral některé věty a odstavce p. Mrštíkovi a ukázal, jak jsou grammaticky a logicky nemožné nebo věcně nesprávné nebo bez umění vyslovené.

P. Mrštík, který se ani nepokusil, aby něco z mého rozboru vyvrátil, chce mne přivést ad absurdum tím, že cituje některé věty — ze Shakespeara a pí. R. Svobodové a věsí pod ně kritiku, kterou jsem stihal určité a přesně rozebrané věty — jeho.

Nerozumím sice, jak se dostává autorům těchto problematické cti, aby bylo jimi jako míčem házeno v naší polemice — ale chce-li tím p. Mrštík říci, že i tito autoři dají se porazit způsobem, jakým jsem porazil jeho, pravím mu, že se klame.

O obrazech pí. Svobodové, vybraných z »Milenek«, je to patrné každému literárnímu vzdělanci. Nedovozuju-li toho blíž, je to proto, že nemám ani práva ani povinnosti o nich v této souvislosti vykládat: nepsal jsem vůbec kritiky o »Milenkách«, a soud můj, na nějž se odvolává p. Mrštík, vztahuje se k jiným, starším pracím pí. Svobodové.

Chce-li svými citáty ze Shakespeara říci p. Mrštík, že Shakespeare píše právě tak špatně jako Mrštík, nebo že Mrštík píše stejně dobře jako Shakespeare, — mýlí se také. Pravda, kterou vidí každé literární dítě, jež zná Shakespeara a četlo moje ukázky z Mrštíka, jest, že Mrštík píše docela jinak, od základu a kořene jinak, než Shakespeare a že kritika má, která přiléhá úplně na Mrštíka, nezasahuje v ničem Shakespeara.

Neboť u Shakespeara nenaleznete nikde, aby si spletl pojmy a slova »lub« a »vrub« a přítomný čas s minulým a napsal logickou i gramatickou příšeru. Nikdo mi nedoloží, aby psal Shakespeare o mythologii a neznal jí (osedlaná Furie, Nemesis s provazy namočenými v řeznické krvi), o šermu a nerozuměl mu, o studu jako potu, o duši, jež uchází ventilem atd. Shakespearovy obrazy jsou pravdivé a správné až do vědeckosti — jak ví každý, kdo Shakespeara studoval. Snad mnohý obraz jeho je násilný, vzky-pělý a horečný — ale pak bývá také pravidlem na svém místě, přiměřený osobě, náladě, situaci. Mluví jimi lidé v afektech, v pathosu, lidé unesení, vášniví, šílení.

Ale i kdyby opravdu psal shakespearovskými obrazy (jako že nepíše), myslí p. Mrštík, že jich smí užít a napsat — v literární studii, v kritickém článku? Smí p. Mrštík, když rozebírá a charakterisuje Zeyera, mluvit jako šílící král Lear nebo Hamlet? Každé literární dítě ví dnes a poučí p. Mrštíka, že první zákon stylu je pravdivost, to jest účelnost. Co jest na místě v renaissanční tragedii XVI. nebo XVII. věku, co ve scéně vzrušení, pathosu a křeče — působí komicky v literární studii ve XX. století. Co je veliké, děsivé a vznešené ve verši — zní jalově a prázdně v próse — nota bene: v kritické próse, kterou je přece článek o Zeyerovi!

Což mám vykládat stále literární abecedu?!

Každý vzdělanec ví dnes, že směšnost vinohradského činžáku je právě v tom, že lepí na sebe dekorativní pathos (kopuli, sloupy atd.), který serval s renaissančního paláce nebo s renaissanční radnicí. A každý vinohradský stavitel

může stejným právem, jako p. Mrštík na Shakespeara, odvolat se na Michel Angela, Fischera z Erlachu, Dienzenhoffera nebo jiného mistra baroka, jichž monumentální mramorový pathos kopíruje a padělá v krotkých rozměrech štukou a lepenkou.

Jak p. Mrštíkovi běží jen o to, aby naházel svým čtenářům písek do očí a jak je mu k tomu každý, i nejpochybnější prostředek vhod, ukazuje nejlépe, že cituje Shakespeara v starém, libovolném a kostrbatém překladě — tuším J. J. Kolarově. Každý literární vzdělanec ví dnes, jak tento muž překládal: vkládá každou chvíli cizímu autoru do úst své nápady a barokní fraze.

Tak cituje p. Mrštík ve »Slově«.

— Ó kéž by přepevný ten tělastroj roztál a rozhrk' se na krůpěj rosy.

Ale to Shakespeare nikdy nenapsal. V Sládkově překladu (Hamlet, str. 21) zní to místo ku podivu krásně a prostě:

— Ó kéž by to příliš, příliš pevné tělo se rozplynulo, zjihlo na rosu!

Nebo uvádí p. Mrštík:

— Již za měsíc zasnoubena, tož dříve, než slanst slzí zanikla v zánětu zpruzených očí.

Místo tohoto galimatiáše má však Sládek (t., str. 22):

za měsíc — než ještě sůl těch slzí prolhaných jí stekla s očí rudě znicených se vdá! —

Může být něco jasnějšího a průhlednějšího?

Nebo na str. 89. čte se u Sládka:

Ó to mne uráží do duše, když slyším hřmotného, parukatého vlasáče trhat vášeň na cucky, na hadry a třaskati do uší floutkům v přízemí...

P. Mrštík cituje však zase místo Shakespeara — patrně Kolaru:

A mne to až do duše uráží, když slyším, kterak trhá vášeň na samé cucky a caparty, aby jen rozrážel sluch,

a této poslední věty, které v Shakespearu vůbec není, chytá se zase p. Mrštík!

Srovnává-li p. Mrštík takový způsob obrany se svojí literární ctí — dobrá. Myslí-li, že se zachráni touto hlučivou, úmyslně falšující a matoucí taktikou před nemyslívým kavárenským obecnstvem, přeju mu toho. Já vznesl svou při před jiný tribunál. Již minule jsem vyložil, že jsem promluvil jen pro veliký zásadní dosah stylové otázky u nás — a pro p. Mrštíkovi lepší minulost. Doufal jsem ještě, že jeho uspané umělecké svědomí procitne. Ale marně: p. Mrštík zahlušuje je stále víc a stále nepoctivěji.

V Praze, 30./31. III. 1902.

II.

P. Mrštík poctil mne mimo nadání ještě jednou svojí trochu nepozornou pozorností, mluveno po shakespearovsku.

Je dobře, že hned na počátku svojí překruté satiry avisuje, že »falšoval a bude falšovat a švindlovat, jak dlouho bude chtít« a že s pravým divácko-lidovým humorem dával svůj opus významně »1. aprile« — jinak bych jej snad byl bral vážně a p. Mrštík mohl by mne zase porazit strašným argumentem, že úmyslně a »s methodou blázní« (mluveno zase po shakespearovsku).

P. Mrštík falšuje tedy soustavně a s methodou po celý článek.

Nedá se nic namítat proti tomuto sportu diváckého genia, třeba osobní dodavatel jeho citátů (Shakespeare) minil, že je to »dobrou kratochvílí pro děti«. Jen proto, že jeho článek je trochu nepřehledný a geniálně rozházený, dovoluji si jeho »falsa« a »švindly« (ipsissima verba!) očíslovat a sestavit v řadu.

1. Je tedy veden p. Mrštík svojí methodou ke lži, že jsem sfalšoval jeden jeho citát.*) — Vypustil jsem totiž pro přílišnou délku (citoval jsem odstavec 12řádkový!) poslední lhostejnou větičku; větička ta, opakuji, byla docela lhostejna v našem sporu, neboť v něm šlo jen o to: a) ukázat na jemnocitný slovník p. Mrštíkův (slova »břečka« a »holomek«) a b) vytknout (a to bylo hlavní), že těchto slov dovede p. Mrštík užít bezprostředně a hned po hyperidealistické tiradě, kde dopadnou jako pěst na oko. Byl jsem však tak poctivý, chei říci hloupý, že jsem označil tečkami a zkratkou atd., že něco vypouštím. Za to mnou ovšem p. Mrštík jak náleží opovrhne — a má pravdu. Mohl jsem přece vědět, s kým mám čest, a měl jsem se podle toho zařadit. Měl jsem si vést methodou mrštíkovskou: zkroutit větu a nenaznačit nic. Tím bych si byl získal jistě jeho respekt.

2. A další falsum v soustavném falšování Mrštíkově: že prý jsem nedovedl na celou řadu obvinění Mod. Revue v r. 1900 nic víc odpovědět, než že M. Revue jako hokynářka chce mít poslední slovo, a zatím prý jsem je měl já.

Ubohý Mrštíku! Jaký úpadek vši cti a slušnosti! Což kdyby se náhodou vyskytl člověk, který by si rozevřel Lumír 1900 a Mod. Revue 1900 a zjistil, že jsem odpověděl na všecky obžaloby M. Revue (a jak jinak bych také byl mohl polemizovat po tolik měsíců!) a že poslední slovo měl — p. Karásek.***) Co by si o Vás pomyslel? Myslíte, že by na Vás hledal citát v Shakespearu? Nebo ulehčil by si vlastní nevázanou prosou?

3. A stará historie s Pavlem Kunzem. Prý jsem pod škraboškou cizího jména napsal o »Pohádce máje« něco jiného než pod svým jménem.

Toto nejapné a plané podezření vyvrátil jsem už Mod. Revui, ale poněvadž se p. Mrštík tváří, jako by vůbec mojí odpovědi nebylo, rekapituluji mu ji zde:

a) Pavel Kunz byla stálá a v liter. kruzích obecně známá moje šifra; několik listů mne hned tehdy (1897) za ní znalo a jmenovalo. (Pod šifrou nepsával jsem do Liter. Listů jen já, psávali i pp. A. Procházka, F. V. Krejčí a j.);

b) »Pohádka máje«, kterou jsem kritisoval r. 1897, nebyla táž, o níž jsem psal r. 1892. P. Mrštík přepracoval prvotní její formu, když ji chystal pro knižní vydání — zda k jejímu prospěchu, nebudiž zde rozhodováno;

*) Falšovat citáty — ale což to má smyslu u p. Mrštíka? Fantasuj, jak fantasuj, jeho nepřekonáš a nepředstihneš. Jeho skutečnost jde nad všechn pomysl a domysl a stylistický jeho genius »zahanbuje samu přírodu«, jak říká týž Shakespeare. Dovede si někdo vymyslet na př. takové slohové finessy, jaké se čtou v »Lumíru« str. 82., 1. sloupec:

»Vyskytne se i literární nějaký podomek s duší i vtípem u nás tak vše milovaného Pepíka, a když ten se ukýchne, slyší to celá Praha.« Jaká gracie, jaký vtíp!

Ale nač hledat v »Lumíru«, když i v dnešním »Slově« po tolikém výprasku dovede p. Mrštík napsat tuto slátaninu:

»K a v k a i když ve sněhu se válí, přece černé pírkó prokoukne a je po illusi úbělem se pyšnicího anděla« (Str. 163., 2. sloupec.) Kavka, která budí v p. Mrštíkovi jednu chvíli illusi — — — anděla! Ne, na pomoc všichni bozi zemští, podzemští i nebeští, a chraňte nás před takovou »obrazností!« A ta mluvnické! »Kavka . . . pírkó prokoukne!« Je to věta? Nenačili p. Mrštíka ve škole, že tu musí být d a t i v, aby to mělo jen trochu smyslu? Že musí stát: k a v c e pírkó prokoukne? »Luder bleibt Luder« citoval p. Mrštík — sám na sebe. Habeat sibi.

**) Moje poslední polemika je v Lumíru z 20. srpna a 1. září, p. Karáskova v Mod. Revui z 8. září.

c) referát můj v Lit. Listech 1897 nemusil být vůbec podepsán, poněvadž je z těch kritik, které mluví

samy za sebe svými argumenty. Uznával jsem tam otevřeně a plně talent p. Mrštíkův i jeho literární význam, vytýkal jsem jen jeho hranice a mezery a formoval své některé estetické a psychologické pochyby;

d) otázka pro filosofa: měl jsem, když jsem došel po 5—6 letech k jinému názoru o »Pohádce máje« (přepracované!), názor ten zamlčet a opakovat názor minulý — jen proto, abych se zdál p. Mrštíkovi a lidem jeho duševní hloubky důsledným?

Ne p. Mrštíkovi, ale těm několika mladým lidem, kteří snad náhodou budou čísti tyto řádky, překládám z Emersona:

»Jiné strašidlo, které nás odvrací od samostatného jednání, je důslednost . . . Nerozumná konsekvence je trapič a strašák všech malých duchů, vzývaný všemi malými státníky, filosofy a kněžími. Po důslednosti není prostě nic velké duši. Stejně důležité jest starat se o svůj stín na stěně. Vyslov v tvrdých slovech, co myslíš dnes, a zítra vyslov, co myslíš zítra, a zase v tvrdých slovech, i kdybys musil odvolat každé slovo z toho, co jsi řekl dnes.«

e) Byla v tom jemnocitnost, která ovšem unikla p. Mrštíkovi, ale již pochopí, doufám, každý ušlechtlejší duch: chtěl jsem vyslovit nový svůj názor bez hluku a theatricalního efektu, poněvadž mně šlo o věc a ne o osobu p. Mrštíkova.

4. A jsem už u posledního a nejoblavějšího bodu tragikomedie p. Mrštíkovy. Tomuto rytíři jest totiž velmi nevolno a úzko o samotě, a poněvadž je prost všech filosofických a individualistických skrupulí a nesoudí jako Ibsenův »Nepřítel lidu«, že nejsilnější je muž, jenž stojí sám, nýbrž myslí rozšafně s celým světem, že dva je víc než jedna a tři víc než dva — šilhá úzkostně hned od počátku polemiky po spojencích.

Kde je jen vzít? Nu, v tomto případě nebude to snadné: jak známo, nebyl jsem zrovna literární tichošlápek a bil jsem se (s pýchou to pravím) s mnohými lidmi, naposledy s pp. Karáskem a Neumannem. A chytrácká a zbabělá logika si řekne: Aha, tady jsou. Stačí ti prostě odkázat, že už tam a tam p. Karásek popravil Šaldu — vymaloval jeho padoušskou podobu na vlas věrně, tak věrně a dokonale, že už ani ty nedoveš lépe, a proto musíš poukázat na Mod. Revui, pagina ta a ta — a máš vyhráno. Zabil jsi tím dvě mouchy najednou: 1. nemusíš týrat svoji bez tak hubenou polemickou invenci,* a 2. polichotil jsi Mod. Revui a Novému Kultu a máš zaručenu, ne-li jich spojenectví, alespoň neutralitu — v nejistých dnešních dobách, jak říká kronikář, každým způsobem věc dobrá a cenná!

Věru, vtípně a docela po obchodnicku myšleno! Jen jeden háček je ve věci: Proč jste neřekl hned před dvěma lety, když se tehdejší boj bojoval, že souhlasíte s pp. Karáskem a Neumannem? Tenkrát by to bývalo mělo smysl — a byl byste býval dostal také hned svůj díl. Ale dnes, po dvou letech a když jste byl prve ode mne bit, křičet: ano, ten Šalda je lump, Karásek měl tenkrát před dvěma roky pravdu — — milý pane, jaký vrchol tragikomiky! Jaký úpadek rozumu a vkusu! Jaká malodušnost zoufalce a poraženého!

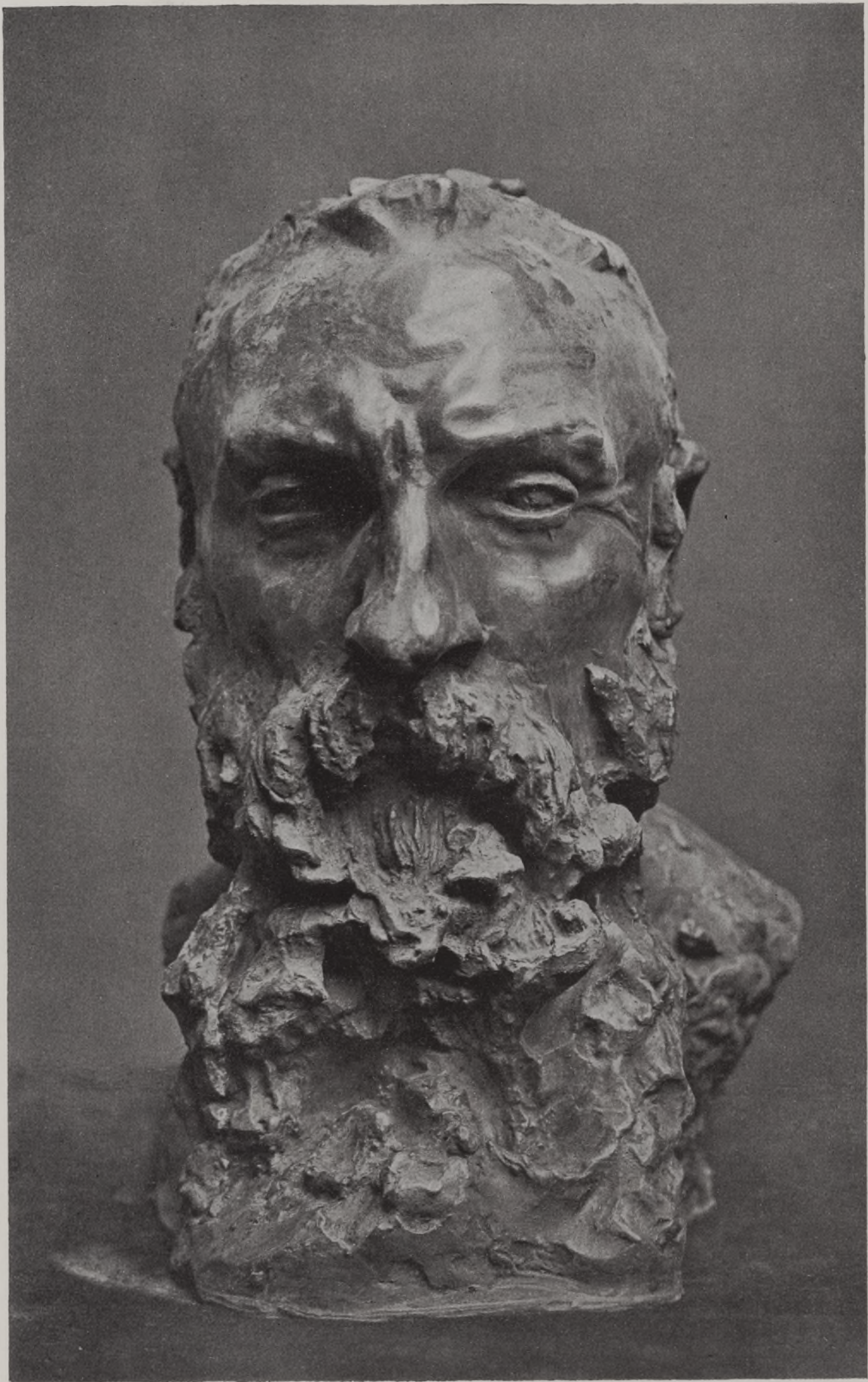
I Vy jste měl polemiky — s Časem ku př. v posledních letech a také Vám neříkali tam příjemnosti a poklony. A dovolával jsem se proti Vám Času? Odkazoval jsem na něj čtenáře Volných Směrů? Útočil jsem na Vás cizí zbraní?

Odpovězte si a zamyslete se nad tím, co jste provedl! V Praze, 6.-IV. 1902.

F. X. Šalda.

*) Pan Mrštík dává rád nést režii svých rytířských výprav — druhým. Jeho polemiky jsou složeny skoro ze samých citátů. Ubohého Shakespearea najal si, zdá se, za citátového soumara — také názor na genia, jemuž říká Nietzsche »laesio Majestatis Genii«. Jest dojemná podívaná na pietu, s jakou začíná p. Mrštík se svým vlastním P. T. geniem: jen ho zbytečně nenamáhat! Zrovna jakoby to byl národní statek a p. Mrštík jen šafářem, jemuž je svěřena jeho správa!

VÝSTAVA DĚL
A. RODINĀ V
PRAZE. 1902.



CAMILLE CLAUDEL. —
PODOBIZNA A. RODINA.



SOCHAŘ A
JEHO MUSA.
MRAMOR. 二

GENIOVA MATEŘŠTINA. (PROLOG K VÝSTAVĚ RODINOVĚ.)

Význam každého velikého umělce-tvůrce a genia pro život je v tom, že on jediný mluví k nám psychickou mateřštinou a nutí nás, abychom mu v ní odpovídali — neboť jiných odpovědí nepřijímá a jiným odpovědím nerozumí. Tím kypří a obnovuje okoralou líchu života, který ve svém všedním dni uniká stále a stále do naučeného odcizení, hubené plochosti a starobné konvence.

Psychická mateřština! Jak málo kdo z nás ji slyšel i jen jednou v životě, jak málo kdo z nás jí ne mluvil — ale jen vykřikl jednou za život, z hlubin vnitřní úzkosti a tísně! Neboť hovoříme všichni stále jazykem cizím, hladkým a vypůjčeným, jemuž naučily nás žebrácké potřeby naší malosti a slabosti — jazykem celého světa, jazykem papírové všeobecnosti, který na nás odevšad doléhá a všude nás dusí. Nikdy skoro nepřijde k slovu naše nejvnitřnější já: mluvíme jen z povrchu a jen povrchem a ani jím ne, ani jeho citlivostí a dráždivostí, která je dávno již otřena a otupena — ne, jen uniformními barvami, které jej přetřely, jen suchým prachem, jenž se navrstvil na něm od všelijak, jen konvencí cizoty a náhody. Musí přijít veliká událost, osud, tragika a zabušit železnou pěstí na hluchou hrobku naší bytosti, pro-

pálit se bolestí k našemu jádru a vyrazit z nás výkřik pravdy, hrůzy a vášně, který bychom sami nenalezli a který by zůstal v nás zaklet na vždy.

Ale genius nezná jiného jazyka než svojí mateřštinu: jí mluví stále a výlučně, ryze a plně, nebojácným, hlubokým hrudním tónem. Všecky svaté vnitřní prameny, z nichž žije lidská bytost jako strom ze země, zasypané v nás struskami, vyschlé nebo zkalené, zpívají v něm čistě, naladěny na základní hudbu jako věrný a poctivý nástroj, a vylévají se štědře a bohatě jako překypující milost.

Takový genius je Rodin, před jehož dílo staví vás krásný iniciativný čin mladých českých výtvarníků sdružených v „Manesu“.

Rodin mluví stále a neúchylně mateřštinou genia, jazykem věčnosti, kterému se teprve musíte učit naslouchat a rozumět, poněvadž jste mu odcizeni lety a lety mladosti, jalovosti a plochosti. A nemůžete mu porozumět dříve, pokud nezapomenete na všecky druhotné a odvozené orgány, na všecko umělé, přiučené a přivychované, na všecku papírovost, abstraktnost a mechaniku života a nebudete naslouchat očistěnými a nejhlubšími svými pudry, ušima svých kořenů, všemi póry své prabytosti.

V jeho plastice jako v žádném druhém výtvarném díle moderních věků zní prasíly života a osudu, nejstarší a nejhlubší jejich živly, základní tóny, na nichž jsou sklenuty a jimiž jsou rytmovány. Zde stojíte před věčnou tváří těch strašných matek — *magnae matres*, říkal jim starověk — k nimž do hlubin útrob zemských sestupuje pro poslední nejvyšší zasvěcení v mysteria bytí Goethův Faust. Zde vyznělo všecko nejpodstatnější, nejvěčnější a nejsilnější ze života a smrti a vyznělo to linií opojenou a horečnou jako bolest a rozkoš, citlivou, rozechvělou a ucelivou jako nervové fluidum, slavnou a šírou jako sám zákon bytí, vzniku a zmaru.

Nebylo sochaře a málo bylo v posledním věku umělců vůbec, kteří tak hluboko sestoupili s vámi k temným studním tvůrčího chaosu, kteří z nich čerpali tak původně a bezprostředně, kteří vám dali pít rovnou z dlaní svaté vody, již nabrali, přímo k horečným rtům, kteří vám dovolili nahlédnout tak hluboko do mysteria tvoření: největší většina žila a žije ne ze zdroje, ale z prostředníků a nalévá vám nápoj již nesčíslněkrát přelitý, zteplelý a zvětralý, když byl dříve pošel dlouhým kolem číši, pohárů a rukou, jež jim jej naposledy podaly.

Rodino umění je celé z první ruky: je to umění geniální v nejvyšší potenci slova, je to geniova mateřština do slova i do písmene.

Skloníte-li se nad některé jeho sochy, jest vám, jakoby vám zadychnul do rozhořelé tváře chlad étheru, v němž se koupaly a který se zachytil v záhybech jejich pleť. Jsou to bouřky vášně, hrůzy a rozkoše, zachycené přímo a rovně, jak se rozžehly ve tmě noci a mračen: jsou zároveň horké jako čerstvě zapálený blesk i vlhké tmou chaosu, z něhož se právě zrodily.

Leží na nich ještě všechna pel tvůrčí samoty, celé mlunné ovzduší jejich duševní pravlasti, všechna chladná rosa mystické půlnoci — ten pel a ta rosa, svědectví božského původu, které, i kdyby je náhodou dovedla zachytit, setřít do banální hladkosti a vyleštěné střízlivosti bylo by první starostí umělecké prostřednosti.

Podmanivé a vítězné kouzlo některých jeho soch, které vás jímá a drží, dá se vyložit a pochopit jen tak, že jsou geniův a u t o g r a f — první vlastní horké a vášnivé črty psychické ruky, bez retuší, nepřepsané a nepřizpůsobené.

Vůně tvůrčího chaosu, vůně tmy a jejího mysteria ulpěla a spí ještě ve vlhké svaté atmosféře na sochách Rodinových jako na čerstvě zrozených hvězdách. Ona jest to, která nás opíjí: nejvzácnější víno, které vám může nalít do číše i sám genius. Zved-

něte je uctivě a zbožnou rukou neste ke rtům: pijete tu vlastní tvůrčí mysterium země!

Mysterium toto dá se opsat a pochopit jen tak, že Rodinovi je plastika mateřštinou jako žádnému druhému sochaři od staletí. Postavte vedle něho i největší mistry, jež jste posud viděli, a zpatrní se vám celý rozdíl mezi nimi: plastika jest jim jen řečí naučenou, třeba dobře, dokonale a správně naučenou a bezvadně ovládanou, ale přes všecko ne nejhlubším a jedině zákonným, nýbrž více méně náhodným a libovolným prostředkem projevu a výrazu. V jejich výtvorech není té strašné nutkavosti, ani té omamující závratí, která k sobě táhne a si podrobuje jako přírodní zjev. Odtud u nich, buďtež technicky sebe dokonalejší, buď malichernost nebo suchost a střízlivost, vtíravost matematické formule, vypočtené lešení, které není a nemůže ani být nikdy dost zakryto; díly jejich jde trhlinka: nepodařilo se jim v jedné tvůrčí výhni roztavit a jedním rytmem vyzpívat hmotu.

U Rodina je přerod instinktu v intelekt, inspirace v dílo, individuálního a ryze osobního v typ zázračně úplný a cele strávený, bez zlomků, integrální: vlastní a pravý akt tvůrčího mysteria.

V tom, jak sloučil nejspornější póly: suggestivnost s výpočtem, svobodu se zákonem, živelnost s intelektem, aby se doplňovaly a stupňovaly, kde se jinde ruší — v tom je tvůrčí *actus mysticus*, před nímž vždy bude v úctě a bázni váznout slovo a péro, a k němuž se může nejspíše ještě přiblížit opojený zrak nesený ohnivým křídlem intuice. To, co Rodin vyslovuje, nejen že se nedá vyslovit žádným jiným uměním než plastikou, ale nedá se ani v ní vyslovit celeji a ryzeji, nervněji i typičtěji zároveň. Zde jsme, alespoň pro přítomnost, u hranic lidské síly.

Rodin našel mateřštinu plastiky, která byla ztracena po celá staletí a která, i když nezanikla před ním úplně, tekla bojácně jen tenkou, podzemní, často přerušovanou nití v dílech několika málo skutečně tvořivých plastiků devatenáctého věku: u Rodina vyvěrají zase po staletích všecky její spojené horké prameny a tryskají horečnou sopečnou tepnou.

Sochařství, které se zdálo jednu dobu uměním fossilním, mrtvou a ztrnulou řečí starých, silných, vyhynulých dob, rozhlaholil v živý, vášnivý a nervní jazyk našeho horečného a bolestného dneška a vyslovil jím, co se zdálo nemožným: zmítaný, roztrěpený a šíleně k nebi bijící plamen jeho nejvzepjatějších vášní i nejopojnějších snů. Učinil ze sochařství po staletích uměleckou mateřštinu doby, horký, nekonvenční a pravdivý její výraz, samu tepnu duševního vlnobití přítomnosti. V tomto jazyku, v němž, zdálo se již, jsou možni jen grammatikové a starožitníci a v němž, zdálo se, dá se jen kopírovat, parafrazovat a lepit střízlivá prósa, Rodin zase básní a básní po věcích první.

Spojil nás na jedné straně živě a bolestně s heroickou dobou v umění minulosti, která se zdála být již dalekou a vybledlou legendou, a na druhé sklenul první duhový oblouk mostu do budoucnosti. Dovedete-li se dost odvázně zadívat do tmy věků, uvidíte, že Rodin rozžehuje pochodeň, která vypadla z ustydlých rukou Donatellových a Michel Angelových, a vrhá ji přes náš věk do řad příštích, a stišíte-li svoje srdce u paty jeho soch do dosti hluboké pozornosti, uslyšíte, jak odpovídá na otázky, jež položily minulé věky, a jak volá sám novými do věků budoucích.

Rodin je veliký obnovitel a obroditel.

A obroditelům mohou porozumět a jim odpovědět jen obrození, jen ti, kdo se sami na nich obrodí. Umělecké mateřštině geniově dá se odpovědět zase jen mateřštinou: sami v sobě, ve svých hlubinách musíte nalézt její kovový jazyk.

Před Rodinem musíte se naučit odvaze obdivu a odvaze nenávisti, bez nichž nejste uměleckým lidem, ale beztvarym blátem.

Před Rodinem musíte se vychovat na poctivou a věrnou rezonanční plochu pro příští svoje veliké tvůrce, na pevnou mateřskou půdu pod nohy svého budoucího obra.

Před Rodinem musíte pochopit, že genius jest nejprve v opovržení vším chladem vší polovičatostí, vší opatrností a vší konvencí a že žít vášnivě, cele, hrdinně a oddaně znamená se mu blížit a připravovat jeho příští.

Jinak odšumí pro vás tento umělecký hod bez užitku a významu, a až pohasnou jeho světla, bude temněji a pustěji u nás, než bylo před ním.

V Praze, v dubnu 1902.

F. X. Šalda.



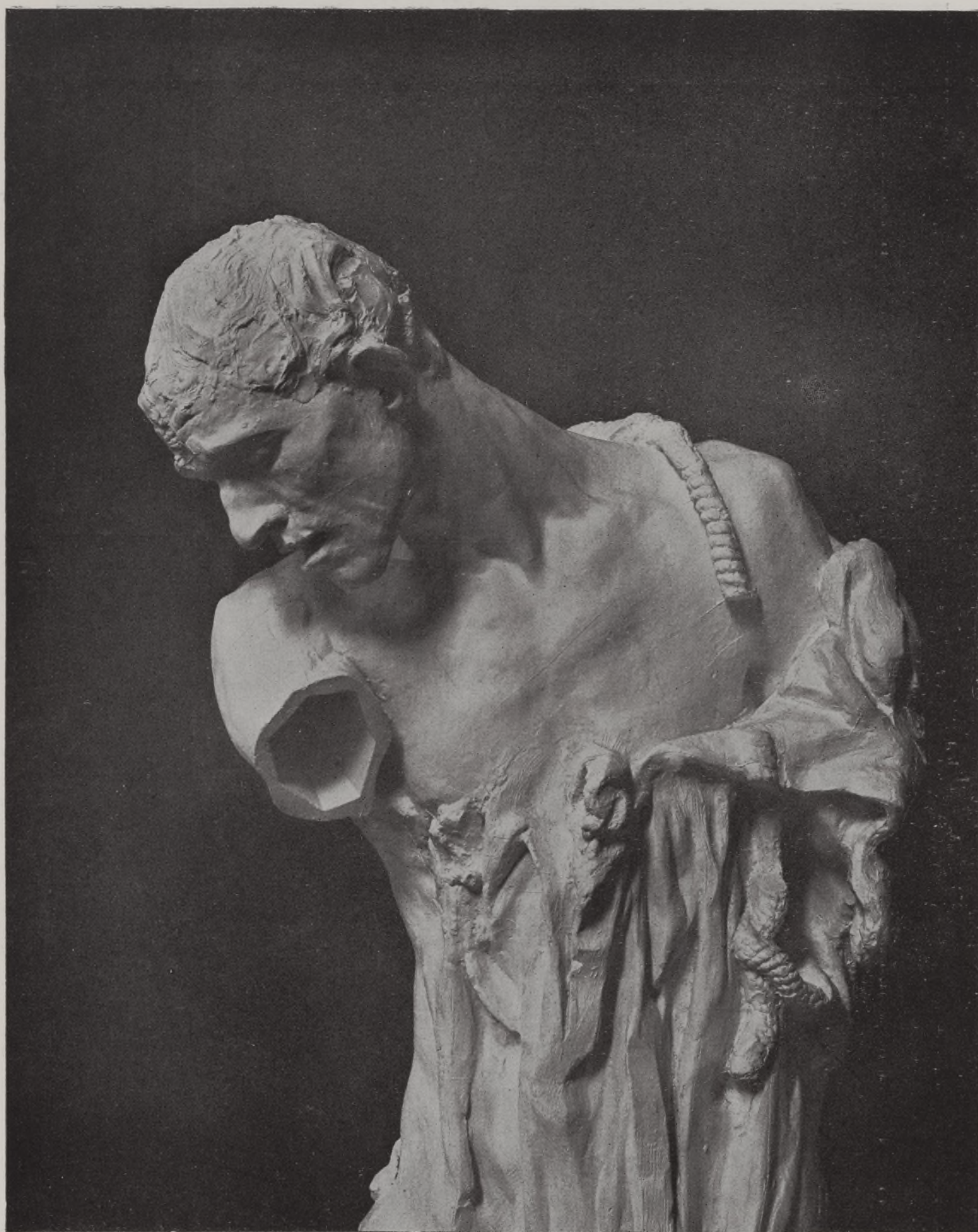
BELONA.
BRONZ.



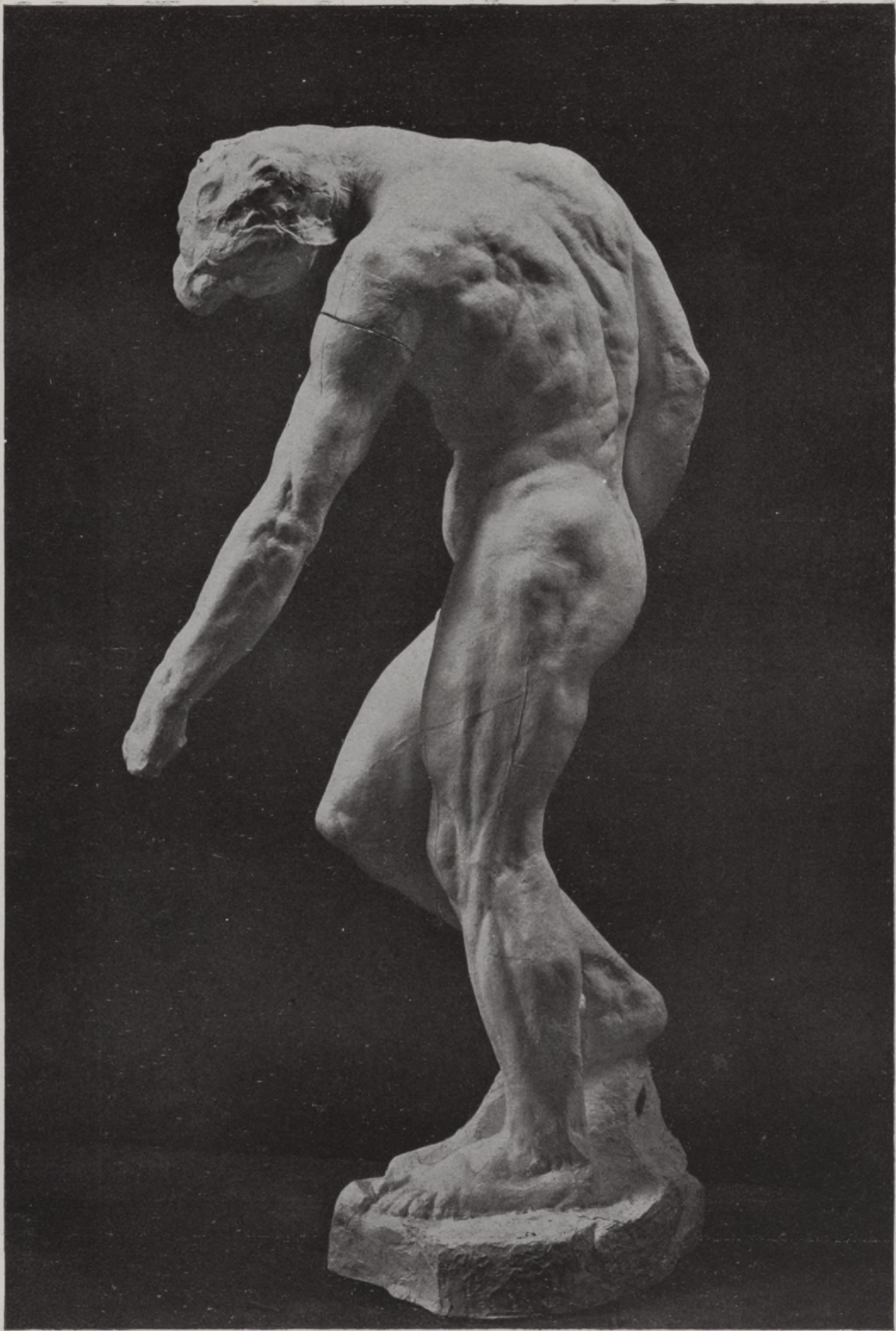
VNITŘNÍ HLAS.
DETAIL POMNÍ-
KU V. HUGA. 二



FRAGMENT
„MĚŠTANŮ
Z CALAIS.“



FRAGMENT
„MĚŠŤANŮ
Z CALAIS.“



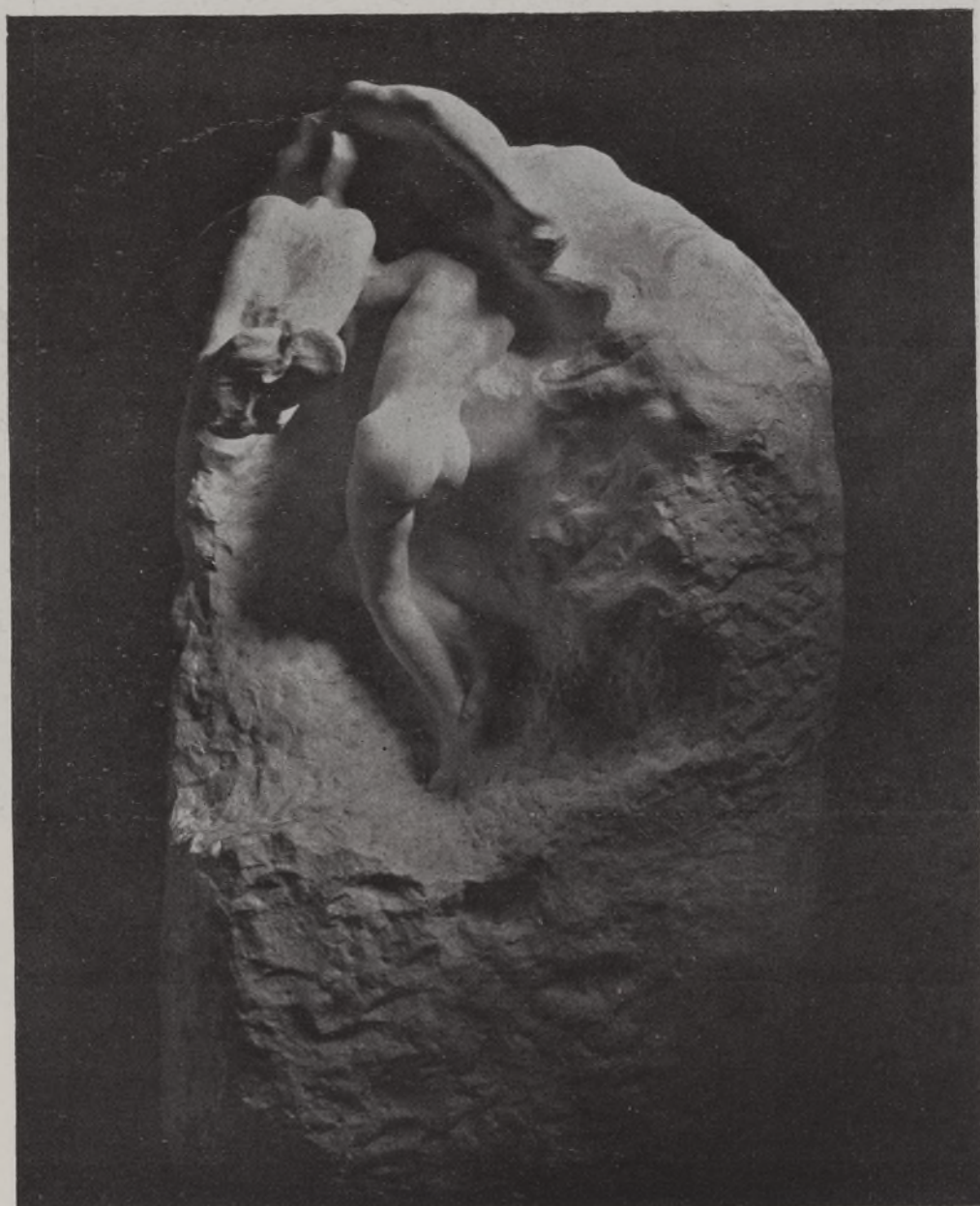
STÍN. FRAGMENT
„PEKELNÉ BRÁNY.“



FRAGMENT „MĚŠŤANŮ
Z CALAIS.“



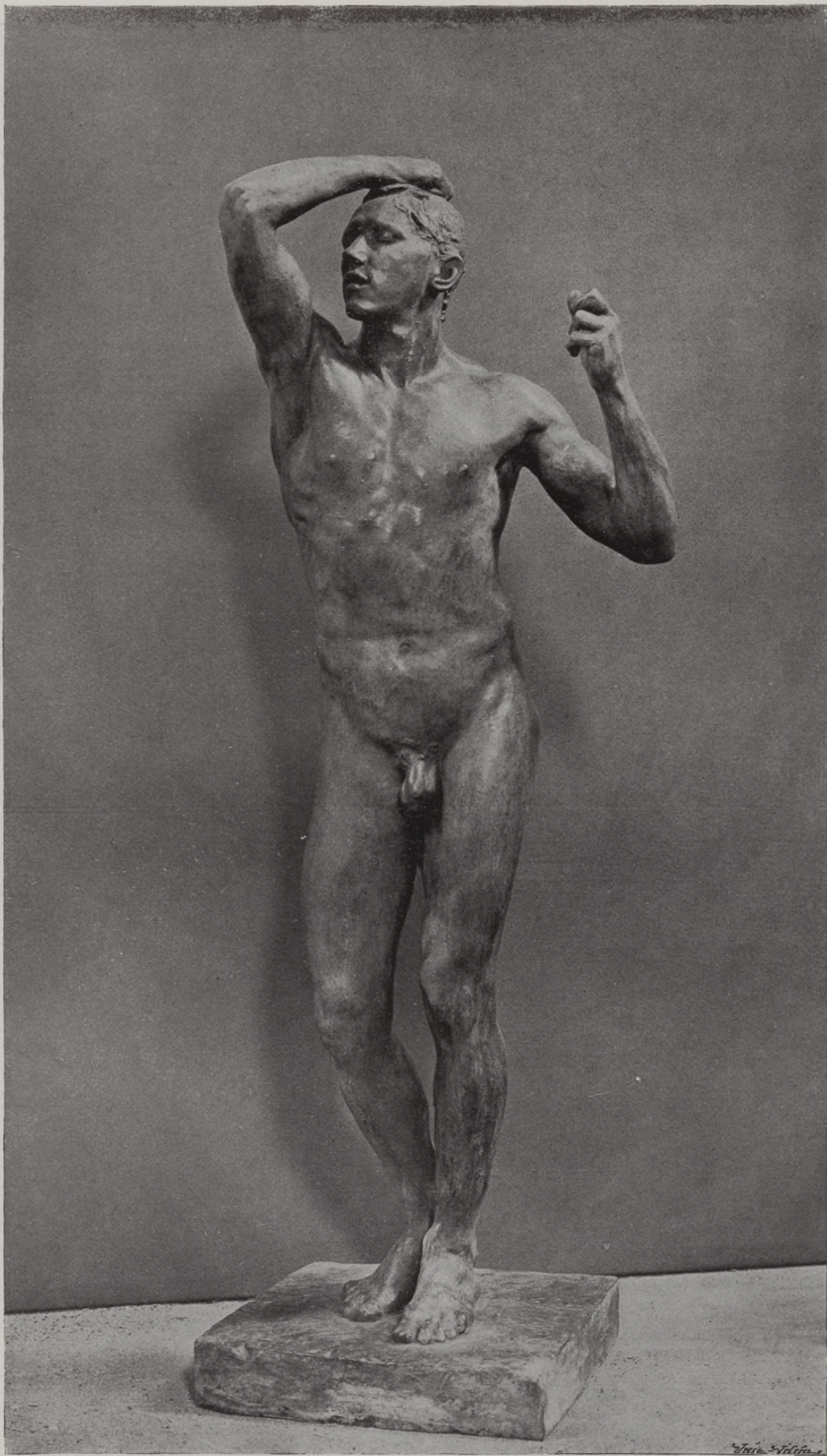
PRCHAJÍCÍ
LÁSKA. —
— BRONZ.



LUNA LOU-
ČÍCÍ SE SE
ZEMÍ. —
— MRAMOR.



POLIBEK.
MRAMOR.



KOVOVÝ VĚK.
BRONZ. ———



POKUŠENÍ SV.
ANTONÍNA. =
= MRAMOR.



POMÍJEJÍCÍ =
LÁSKA. BRONZ.

STUDIE K
BALZACOVĚ.
BRONZ. —

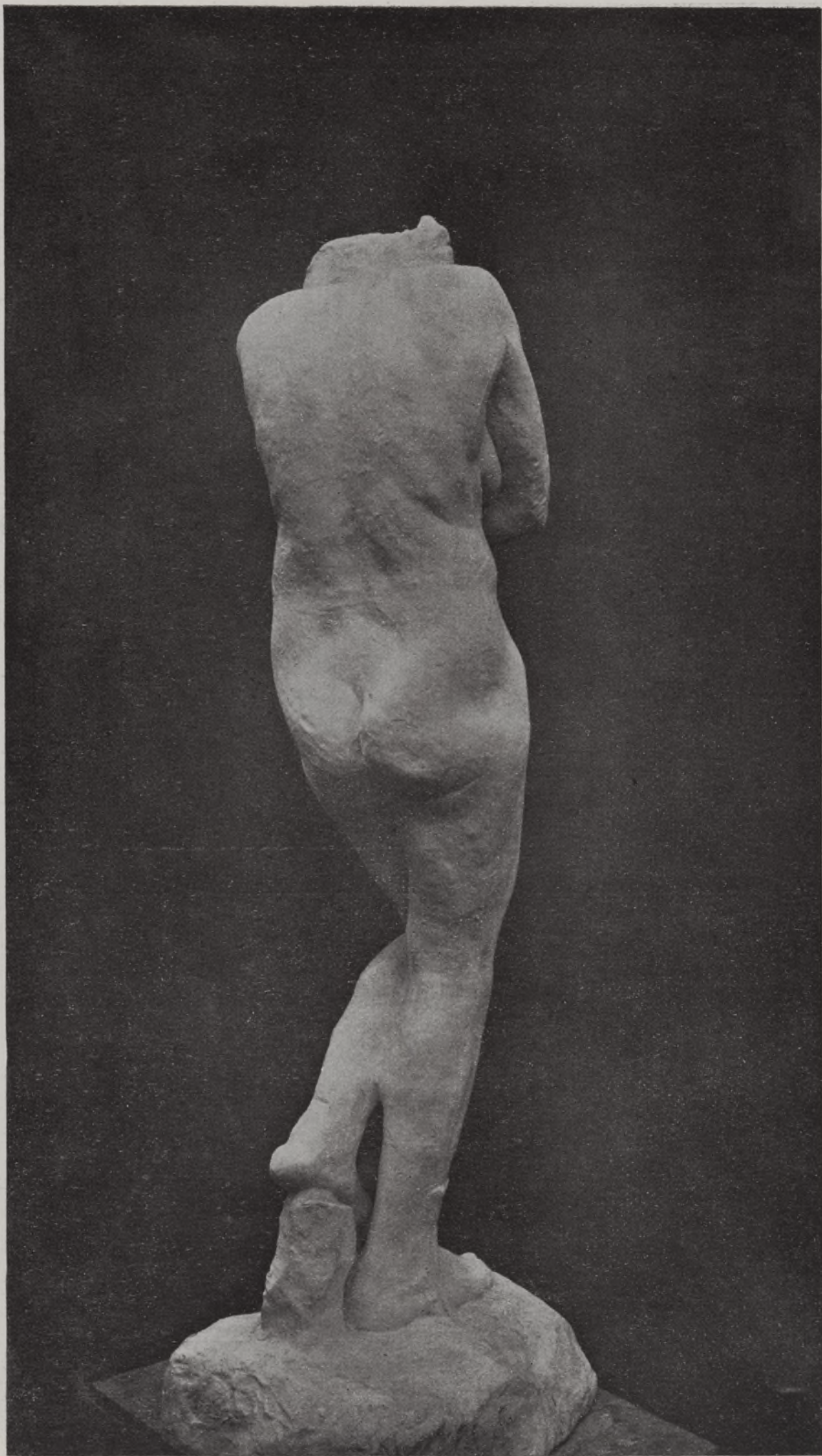


BOUŘE. —
MRAMOR.





ORFEUS.
MRAMOR.



EVA.



EVA.



KRESBA.

CAMILE MAUCLAIR: MODERNÍ MALÍŘ.*) Nynější discusse o reorganizaci Salonů, návrhy odštěpenců, tvrzení odpůrců, výplody a programy sdělené žurnálům, upoutávají s větší či menší oprávněností pozornost publika a kritiky. Obecenstvo může jen povrchně souditi o těchto uměleckých sporech. Jen když v máji může zaplaviti elegancí obojí vernissáž a pobaviti své zraky pohledem na dva či tři tisíce pláten; nestará se, je-li toto seskupení ovládáno zákony rozdílnými od bývalých a má za to, že žvastání žurnálů nestojí za povšimnutí. Ale pro kritika a pro moralistu je věc jiná. Takovéto debaty dokazují zcela jasně, že malíři už nejsou tím, čím bývali, že celý stav

*) Klademe do rukou svých čtenářů tento článek, který přijde jistě vhod, poněvadž zasvěcuje přehledně do vývoje francouzského malířství, a poněvadž lze v poměrech zde líčených naléztí mnohou obdobu k poměrům našeho výtvarného umění.

Pozn. red.

jejich ducha se hluboce změnil. A touto změnou bude se obírat tato studie; ne, aby zasvěcovala čtenáře do administrativních sporů — vždyť je jeho plným právem, nezabývati se jimi — ale aby mu ukázala se všeobecnějšího a intelektuelnějšího hlediska, kterak duše a povaha moderního umělce se vyvíjely současně s jeho dílem.

Skutečně také obecenstvo si uvědomilo přeměnu ideálu malířů, která během posledních padesáti let byla evidentní. Vidělo akademické malířství, Courbetův realism, Manetův a Degasův impressionism a modernism, intimistní a venkovskou malbu Milletovu, archaické sny Moreau-ovy a Chassériau-ovy, Bastien-Lepageův realism, koloristickou féerii Mone-tovu a Besnardovu, historickou tvorbu Lauren-sovu a Rochegrossovu, nervosní eleganci Helleu-a nebo La Gandara, náboženský či pohanský sen Puvis de Chavannes-a, ironickou fantasií kreslířů-aktualistů jako Willette, Lautrec nebo Steinlen. Ale o vlastní povaze malí-



KRESBA.

řově se publikum nedovědělo celkem ničeho nového od *Vie de Bohême*, této knihy, která jen zavinila osudné nedorozumění mezi umělci a publikem. Umělec, který je tam líčen, je dnes fossilní tvor, bizarní prototyp hodící se do musea morálních kuriosit. A přece obecenstvo si nemůže dobře uvědomit. „Rapin“ (mazal) je vyhynulý druh. Leda že žáci některých atelierů zatvrzele nosí jeho uniformu, vlající vlasy, veliké širáky, ohromné kravaty a zuávské pantalony. A ještě se dělí o tuto nevinnou tradici s celou řadou fotografů a obchodních příručí. Není proto méně pravdou, že dnešní malíř je naprosto jiný, třeba o tom návštěvníci Salonů nevěděli. Pro ohromnou většinu lidí „ten malíř z patra“ tak vypadá, a se stránky morální je to veselý hoch, leckdy fláma, šibal, který ve svých modelech nalézá dvojí účel, který se nespřátelí s žádnou pravidelností občanského života, leda z přinucení. V očích publika je jen tenhle malíř, a pak privilegovaný, který má

villu a vlastní vůz, maluje jen dámy z velkého světa a dostává dvacet tisíc franků za portrét.

Pravda je docela odlišná a nebude bez zajímavosti, zaznamenati tu její hlavní současné rysy.

* * *

Sociální konstituce 19. století potlačila postavení malíře, vydržovaného šlechtou. Učinila z něho svobodného občana, a spolu jej přinutila, aby byl živ ze svého řemesla, assimilovala jej k obchodníkovi, který žije z prodeje svých výrobků. Na místě, aby byl jakýmsi dodavatelem luxusních předmětů pro šlechtice, malíř změnil pána a stal se dodavatelem luxu pro buržoa-amateur. Šlechtic, který tomu vůbec nerozuměl a také se za to nestyděl, neboť jeho šlechtictví mu v jeho očích pojišťovalo povýšenost nad vším plebejským, platil a neposuzoval. Buržoa-amateur, zdánlivě malíři rovnocenný, ale přece jen dominující svými penězi, chtěl kontrolovati a posuzovati.

Šlechtic mohl míti vkus, ale necítil se k tomu zavázán: neměl-li ho, dal volnost právě tak svému krejčímu jako svému malíři, poněvadž ti lidé znali módu a byli podle toho placeni. Buržoa si vymyslel jakousi aristokracii vkusu a vykládal svoje mínění. Získal malíř při tomto „osvobození“? Mnozí silní duchové o tom pochybují. Ať je tomu jakkoli, takováto společenská modifikace přivedla převrat ve způsobu života.

První důsledek této modifikace: přivedla umělce k tomu, že se v něm objevila povaha vzbouřence. Pod starým regimem nebylo možno se vyjádřiti sociologicky. Měl-li malíř revoluční ideje, nemohlo se věděti, poněvadž jeho dílo bylo určeno pro ozdobu příbytku mocných. A přece, jakmile mohly jeho sny rozepnouti křídla po událostech r. 1789, duch vzpoury se projevuje. Záhy nastalý imperialism zabráňuje Davidovi, aby vyslovil malířsky své ideje člena konventu. Ale i akademičtí malíři od Restaurace odhalují svou „nenávist k tyranům“ v římských allegoriích (Smrt Virginie atd.), a zázračný genij Delacroixův zahlaholil jako fanfára, když maloval svůj „Massacre

de Scio“ a tu úchvatnou Barrikádu, kde je vtěleno revolucionářské nadšení celé generace karbonářů a chartistů. Ale současně publikuje Daumier řadu svých obdivuhodných sociálních satyr, které rozhodně napadají buržoasii. Tento útok je velmi odlišný od výlevů romantiků, od překypujících „výprav“ Hugoových žáků na „buržooy“. Zde se nejedná už jen o nedorozumění mezi těmi, kteří lpí na bojácném klasicismu a těmi, kteří sní o nové literatuře. V Daumierovi, právě jako v Balzacovi, je cítit rozumovou nenávist proti třetímu stavu, studenou, logickou, fakty podepřenou nenávist.

Třicet let postačilo, aby vzniklo v srdci umělce záští proti tmářství a zpátečnickému a egoistnímu duchu třídy, která využila lidem vyvolané Revoluce k tomu, aby se zmocnila hegemonie a ukázala se, ne-li více, aspoň stejně opresivní jako bývalá šlechta. Poměr mezi buržoou a umělcem byl hned nepřátelský. Umělec je v základu stvořen ze dvou věcí: z lásky ke krásným věcem, která jej sbližuje s aristokracií, a z citu slitování a všeobecné spravedlnosti, který jej vede k tomu,

aby miloval lid. Každá prostřednost, každá umírněnost se mu hnusí. Kompromiss buržoasního království, vymyšlený a uskutečněný Ludvíkem-Filippem je mu ještě nesnesitelnější. Bojoval na barrikádách v r. 1830, 1832, bude bojovati r. 1848, a starý Cabrion, který se omezoval na veselé kousky, se stává na dále přítelem proletariátu, sektářem Proudhonovým, nestaví-li se otevřeně k monarchickému názoru, který favorisuje luxusní umění a vzdaluje jej stejně od buržoasie jako od sprostoty. Od té doby výtvarník je spřátelen s pokrokovými spisovateli a jeho morální historie je morální historií literátů samých.

Od roku 1851 do 1870 se toto spojení utvrzuje. K motivům politickým, u malíře, druží se touha reagovati mocně proti Římské škole a akademickému duchu, což mu reprezentuje tmářství a reakcionářské měšťáctví ve formě jeho povolání. Courbet jest realista, protisymbolista a protiimperialista z jednoho a téhož důvodu. Impressionism našel kořeny v realismu a pojímá



KRESBA.

je modernisticky, malířství protestuje již tím proti disciplinárnímu duchu Římské školy, uvádí podání současného života do umění výtvarného právě v onom duchu, který ožívuje Goncourty, Flauberta a Zolu. Oposice měšťáků proti takovému umění, jehož sujet neschvalují právě tak jako provedení, dosahuje největšího vzepjetí. Josef Proudhomme „míval rád umění, ale ne umělce“ za dobrých časů Monnierových; od této chvíle pohlíží na umělce jako na pravé anarchisty. Politická kresba se hojně šíří. Od r. 1870 po naše dny, její vzrůst je ohromný a kresba ze života současného stále roste. Ve všem umění je systematická vzpoura proti Třetímu stavu. Naturalistický román, sociologický román, Théâtre-Libre se druzí k anarchistické kresbě, politické karikatuře a k dokumentárnímu protiburžoasnímu náčrtku Forainů či Steinlenů.

Souběžně s touto sociální evolucí umělec, stav se občanem, se stavovsky organizuje. Od počátku své občanské kariéry stojí před dvojí cestou: jedna z nich je akademism, totiž podrobení se principům Římské školy, pozvolný, byrokratický postup soutěží, medailí, cen římských a cen v Salonech patronisovaných státem. Druhá cesta je cesta samostatnosti, znamená malovat, jak každý jednotlivec vidí a prodávat přímo amateurovi. První cesta je nepohodlná, ale přece je možnost šťastněji proběhnout, je-li člověk obratný a účelivý: druhá je skoro neuskutečnitelná. Oficiální malířství je ustaveno jako úřední hierarchie, jako korporace, s dílnami, stupni mistrovství a mistrovskými díly jako před Revolucí. Římské ceny neudělují se podle zásluhy (a to ještě tato „zásluha“ znamená poslušnost školáckých formulek); potichu se rozdělují mezi slavné ateliery. Kolem r. 1830 konkuruje Ricard marně: žák Léona Cognieta, měl doporučující list na Hersenta, ale byl tak delikátní, že jej odevzdal až po rozsudku — a Cognietův atelier „nemohl letos činit nároky na cenu“. Toto rozdělení se zdá zcela přirozeným; ještě dnes panuje na Škole Krásných Umění, když se jedná o ceny Akademie při výročních závěrečných soutěžích. A úcta k učitelům jest plna podivného formalismu. Tento formalism, který kolem r. 1840 byl všemohoucí, trvá podnes, třeba už zmírněný. Přednostové atelierů rádi dají provádět kusy svých velkých komposic pro Salony od svých žáků, i dlouho po tom, když tito už vystoupili a stali se slavnými. Memoiry umělců jsou plny anekdot o slavnostním autoritářství „starých“. I Manet byl nucen opustit atelier Couturův pro skutečné bručounství a krutou nespra-

vedlnost tohoto mistra. Je v tom něco, co upomíná na zřízení atelierů za Renaissance, kdy hotový umělec držel ruku nad svými mladými druhy. Ale za Renaissance byla jakási srdečnost a víme, že Donatello žil patriarchálně se svými odlévači a kladl vydělané peníze do kouta atelieru, kde každý si bral, kolik potřeboval. Ale v klassických akademiích mezi r. 1800 a 1880 není už této naivnosti mravů. Nejmenší nedodržení osobního nazírání ředitelova je ihned potlačováno: celé atelier napodobí profesora a tuto solidaritu udržuje i v životě. Člověk je „žákem Ingresovým, Couturovým, Cabanelovým nebo Roberta Fleury-ho“. Tím se udržuje jisté otroctví a jisté nároky. Prodej pak se rozděljuje podle poměru účelivosti: oficiální objednávky se rezervují členům Institutu, kteří určí své oblíbené žáky, aby jim pomáhali, a amateuri kupují obrazy zase na jejich doporučení. Během celé doby, co bez odporu vládl akademism, malířství provádělo takto systém korporativní. Žák byl robotníkem.

Proti této organizaci, jejíž strnulost dnes nemůžeme ani pochopiti, a v níž se vyvinulo tolik „starých“, dnes v úplné zapo-



KRESBA.

menutí pohřbených, neodvislé malířství se zařizuje, jak může. Romantičtí krajináři jdou na cesty s uzlíkem na zádech. Rousseau, Chintreuil, Corot, Diaz, Daubigny a Troyon nebyli ani vážně pojímáni od malířů aktů a mythologie, poněvadž krajina byla považována za zvláštní „odvětví“ jen tehdy, byla-li „vznesená“, totiž stylisována a oživena postavami jako krajiny Poussinovy. A tito lidé, pro něž oficiální malíři měli největší opovržení, malovali jinak. Prodávali svá díla za mírné ceny svým známým. Moderní krajina je považována, jak známo, za „vznesený genre“ až od doby poměrně nedávné a s úžasem jsme viděli, že zvolení Français-ovo do Institutu mohlo být pokládáno za liberální čin. A to ještě bylo po dlouholeté slávě, na konci životní dráhy, a to ještě byl onen Français, jehož talent neměl nikdy nic nesmiřitelného a jenž dobyt si prvních úspěchů zcela klassickými a moudře komponovanými krajinami! Ale ti, kteří uvádějí do krajiny modernistické elementy, byli vyobcováni. Corot prodával tak špatně a tak málo, že přidával často zadarmo studii, za niž se později nabízely sumy zlata. Rousseau vegetoval, zatím co Cabot dosáhl hodností. Millet vedl bídny život a zemřel v nedostatku ve své chajdě v Barbizonu, a není tomu dávno, co jistý president akademické jury pravil: „Kdyby se přihlásil do Salonu, zase bych jej odmítl.“ Courbet prošel řadou pokoření. Ricardovi, jenž vytvořil řadu nádherných mistrovských děl, dostalo se čestné zmínky na výstavě. Neodvislým malířům je všecko nesnadné. I oni mají ateliery, ale to jsou spíše přátelská sdružení chudých lidí. V ničem se nepodobají pevnostem obstrukce, jimiž jsou ateliery protivné strany. Tito malíři, jichž základním principem jest, že umění nelze vyučovati a že není kanonických pravidel krásna, mohou dávat svým přátelům jen praktické rady nebo prostě s nimi rozmlouvat. Představeným atelieru školy barbizonské je les. Když Manet po svých debutech pocítuje, že se rozvine, usadí se v Batignollech, kamarádi jej chodí navštěvovat, a „batignolská škola“, pokřtěná sarkasmem akademiků, je založena. Není učitele, není žáků, jediným poutem je solidarita ducha, způsobu nazírání, vkusu, a hlavně solidarita proti pošklebkům.

Salon Odmítnutých z r. 1867, kde císař liberálně rozkázal, aby se ponechal jeden sál k dispozici, nepřijatých novotářů, se skupil lidi jako Manet, Renoir, Fantin-Latour, Legros Lavieille, Bracquemond, Whistler, Jongkind a jiné; hle „škola“, která vzbudí

pozornost bez massiera*) a bez závěrečných výročních cen. Její atelier jsou nivy, pobřeží, zahrady. Brzo se k nim připojí Monet, Pissarro, Degas, Sisley, Caillebote, Bertha Morisot a Eva Gonzalès, která snad je jediným žákem Manetovým. Impressionism vyhybá se každému žakovství: připouští, že je možno být vzorem, ale má odpor proti kázání. Pan Degas, který svými kresbami a svým pojmáním měl takový vliv, tvrdí, že nemá žáků; mohl prý dělat nároky na tři, Alexise Rouarta, Foraina a Miss Mary Cassatt-ovu, a ještě je to spíše přátelství. Od té chvíle, neodvislí malíři považují za naprosto nutnou negaci jakýchkoli škol každé pretense, že by bylo možno vyučovati výtvarnému umění. Sdružují se podle skutečné příbuznosti, podle sympathie temperamentů; a tak, zatím co pojem „atelier“ umírá, pojem „škola“ se mění. Stává se logickým a přirozeným, znamená harmonii temperamentů, které se druží bez ohledu na provincie a kteří sledují stejný způsob nazírání. Je to soudržnost originalit, zatím co akademism je potlačováním originalit a stlačení jich na několik předem určených a převzatých principů. Jeden z našich největších malířů vypravuje toto: „Ve Škole, již jsem prošel, se moje akademické studie professoru dost líbily.“ Řekl mi shovívavě: „Děláte snad také nějaké věcičky mimo? Ukažte mi je.“ Přinesl jsem mu je: byly to studie silhouett v měsíčním světle, pokusy o nálady. S úsměvem si je prohlédl, byl to dobrý člověk, a řekl mi: „To je škoda. Při tomhle se zas odučujete tomu, čemu jsem vás naučil. Ale konečně, vy toho necháte, to není vážné...“ Jedna z těchto věcí, které nebyly „vážné“ je dnes ctí Luxembourgského musea. Gustav Boulanger, člen Institutu, říkával svým žákům: „Pánové, buďte básníky.“ Impressionisté neuznávali za dobré poslouchati takovýchto lapidárních slov.

Prudký kontrast mezi neodvislými a akademickými nese s sebou hlubokou přeměnu jejich umělecké existence. Vyloučení jedněch od druhých je systematické. Manet stál na tom, vystavovat v Salonech, z intence rozeného vůdce školy, který považuje svůj způsob malování za úplně logický a oprávněný, chce ji nastolit před očima publika, podrobiti ji diskusi a reklamovat pro ni privilegia, jichž je dopřáno každému národnímu umělci. A Manet byl několikrát připuštěn. Ale často to bylo jen ze zlomyslnosti a s úmyslem, rozpoutati před jeho dílem větší skandál.

*) Massier = správce atelieru; nejstarší žák, jenž se stará o modely a pod. Pozn. překl.



— JAN KOTĚRA.
BUDOVA VÝSTAVY
A. RODINA
V PRAZE 1902.

V podivuhodně dokumentované a tklivé knize, v Dílu, pan Emil Zola přesně vylíčil ty scény zrádného přijetí. Ale Claude Manet, Degas, Renoir a Cézanne pokládali za lepší držet se stranou. Od té doby stojí tu princip soukromé výstavy a sám Manet se k němu utíká. Dvakrát či třikrát pozve publikum, aby navštívilo důležitý soubor jeho děl v jeho atelieru. Jiní se sdružují a najímají malé sálky, kde vystavují. To je jejich způsob stýkání se s publikem. Tak stala se slavnou malá místnost v Rue Le Peletier, poněvadž poskytoval přístřeší dílům těchto malířů. Tak získal si zaslouženě jmění pan Durand-Ruel,

který důvěřoval impressionistům, když byl ještě malým obchodníkem; dnes jeho velké sklady v Paříži a New-Yorku jsou pravým museem, kde celé generace mladých lidí s výsledkem studovaly díla, jež nemohly jinde viděti. Tak také Salon Dvaceti, založený v Bruselu na podnět učeného příznivce umění, p. Oktava Mause, spojil první francouzské a belgické impressionisty a od té doby rozšířen a posvěcen, povzbuzován tak, že se mu propůjčují místnosti královského musea, stal se Salonem Svobodné Esthetiky, kde se pořádají přednášky a koncerty, v nichž hrají umělci jako Eugène

Ysaye, Théo Ysaye, Jacob, Guidé, a Van Hout. Tak konečně povstaly společnosti Pastellistů a Akvarelistů, mezinárodní Společnost, Salon neodvislých a řady soukromých výstav pořádaných po celý rok galeriemi jako jsou Georges Petit, Durand-Ruel, Boussod a Valadon, Bernheim, Vollard a t. d.

Jaký je důvod, jenž pojí tolik sdružení? Oposice proti Salonům, ovládaným akademickým duchem.

Skutečně také v Salonech, a mluvíme tu o době, kdy existoval jen Salon zvaný „Spolek francouzských umělců“, byla svoboda projevu rovna téměř nule. Poněvadž se jury skládala úplně z malířů oficiálních, starých, kdysi odměněných Římskou cenou, nutně medaillemi a řady vyznamenaných, pohlížela na ceny jako na pokračování odměn ze školy. V jejich duchu na př. prosté připuštění na výstavu odpovídalo bakalaureatu, čestná zmínka licenciátu, médaille agregaci a čestná médaille doktorátu. Obraz vyznamenaný cenou byl jakousi doktorskou thesí,

činící za dost všem podmínkám kanonického ideálu a každé dílo které nabídl malíř, cizí scholastické kariéře, bylo už podezřelé. Renomovaní malíři vodili své žáky houfně do Salonu, skoro tak jako vůdcové ve sněmovně dávají hlasovat své stranníky, a rozdělení cen se dalo tak, jak si přáli. Poněvadž však přece jen počet těchto žáků nemohl postačit, aby vyplnil galerie, i když se přibrala posila „dobrých poddaných“ z provinciálních akademií, připouštěla se spousta neznámých, kteří ovšem byli odloučeni od výhodného rozvěšení ve výši; to bylo rezervováno „starým“ a jich protežovaným a žákům. Do rozhodnutí jury, zkoumající zaslané věci, se nevloudil nijak duch liberalismu. Ta zamítala dva druhy „špatných obrazů“. Předně byly ty, které opravdu nestály za nic, naivní ma-
zanice dobrých amateurů. Za druhé byly to obrazy, inspirované myšlenkami nebo způsobem nazírání odlišným od předpisů školy; a šlo-li se ještě jednou „na lov“, bylo to vždycky jen do první kategorie. Ať se nikdo



— MAX
ŠVABINSKÝ.
POZVÁNKA
K ZAHÁJENÍ
VÝSTAVY A.
RODINA. —



— VLADIMÍR ŽUPANSKÝ. —
PLAKÁT VÝSTAVY A. RODINA V PRAZE.

nepozastavuje nad takovouto interpretací tak vznešené a užitečné úlohy, jako je úloha jurorů: nesmí se zapomínati, že duch akademický je živ hlavně z přesvědčení, že je jakési krásno o sobě, pevný ideál, k němuž lze se přiblížiti „pokrokem“, že professorský sbor Školy je majitelem pravidel tohoto ideálu a že dostal od státu úkol jim vyučovati. Velice ctihodní, velice přesvědčení výrobci jako pp. Bouguereau, Gérôme a Lefebvre v to věří. Abychom tuto víru pochopili, vzpo-

meňme si na příhodu, způsobenou Caillebotovým odkazem. Gustav Caillebote, přítel impressionistů, sám delikátní malíř, sebral kolekci děl svých přátel, díla, která většinou spadají do doby, kdy se ještě hledali; stvořili díla závažnější, scelenější, ale už tato sbírka je velmi významná. Odkázal tuto sbírku státu spolu s krásnými obrazy z XVIII. stol. s podmínkou, že tyto půjdou do Louvru, ona do Luxembourg a že přijetí nesmí býti v žádném případě jen částečné.

— VÝSTAVA DĚL
SOCHAŘE RODINA
V PRAZE. —



Je patrný úmysl mrtvého, vynutiti v moderním uměleckém museu místo pro díla školy, kterou obdivoval a která byla přísně vylučována. Ihned se dály kroky, aby byl tento pohoršující odkaz odmítnut; ale Louvre protestoval, stoje na svém podílu, tisk naléhal a z otázky stala se morální porážka akademismu. Bylo viděti, kterak členové Institutu a přede všemi p. Gérôme, jenž bývá velmi bojovně naladěný, se rozčilovali v interwievech a konečně napsali protest, v němž vyhrožovali ředitelství a ministeriu krásných umění hromadnou demissí professorů majíce za to, „že by to bylo pro ně dementi, jehož by nemohli srovnati sdůstojností svého úkolu, kdyby stát vystavoval ve svých museích a pod svým protektorátem díla, která jsou sama o sobě formální kontradikcí principů, jichž vyučování oni převzali za svůj úkol.“ Ministr odpověděl, že úkolem státu jest dáti přístřeší každému projevu, který se svobodně ve Francii vyskytne; jeho povinností je, aby ve státních galleriích byla zastoupena každá škola, která byla tak pozoruhodna, že si vynutila komentáře kritiky a tak vešla ve známost publika — ale při tom že nechává umění, které všeobecným obdivem a oficielními vyznamenáními uznáno za vyšší, ono důležité místo, které mu náleží.

Konec přístě.

ZRRÁVY A POZNÁMKY. —
RODINOVA VÝSTAVA V PRAZE.

V době, kdy do uměleckého svátku a hodu, kterým měla po našem názoru být a měla i zůstat Rodinova výstava, byl nám nasypán pelyněk malicherných a jalových novinářských tahanic a štvanic běžného kalibru, jež tak smutně charakterisují neschopnost naší veřejnosti píti i jen jednu chvíli plnou hrudí klidně a slavně olympický vzduch vysokého umění, neznečistěný politickým smetím a prachem, bude dobře přehlédnouti uměleckou práci, vykonanou členy spolku „Manesa“ při zřizování Rodinovy výstavy, podati její stručnou historii a vyrvati tak z novinářského kalu a vrátiti umění, což jeho jest.

Na půdě, již na úpatí svahu Petřínského v Kinského zahradě poskytly městské rady Pražská a Smíchovská, improvisoval v krátké době necelých čtyř týdnů architekt Jan Kotěra výstavní budovu. Jako tvrz pýchy a snu zvedá se její světlý dům nad hradbou vroubenou alejí vavřínových stromků. Po schodech dostoupíte vchodu, nad nímž jest vržena lunetta K. Špillarova. K střední místnosti, osmistěnu, v němž vládne harmonická skupina „Polibku“, přiléhá jednak menší čtvercovitý prostor, na jehož zdích je rozvěšeno celé kreslířské dílo Rodinovo, pokud



— VÝSTAVA DĚL
SOCHAŘE RODINA
V PRAZE. —

bylo zasláno na Pražskou výstavu, jednak druhý podlouhlý obdélník, o stupeň snížený, který soustřeďuje v zahradním interieuru většinu a vlastní jádro sochařského díla mistrova — úhrnem jest vystaveno 187 prací, soch i kreseb.

Zatím, co se horečně pracovalo na stavbě výstavní budovy a na instalaci děl, posněžil již plakát Županského, který vztýčil skalnatou silhouettu obra Balzaca na pozadí šedého oblaku a temně fialové oblohy, svým cudným, delikátním barevným tónem zdi Prahy i jiných středoevropských měst, docházejí všude významné a čestné pozornosti uměleckých myslí.

Katalog výstavní přinesl kromě seznamu vypočítavajícího vystavené práce Rodinovy a 20 jich reprodukcí články F. X. Šaldy „Geniova mateřština“ a Stanislava Suchardy „Sochař Rodin“ a život mistrův.

Umělecky iniciativný význam Rodinovy výstavy v podání „Manesově“, který byl tak uboze zvráceně a nejapně chápán většinou naší referující kritiky, záleží ve snaze, vyzdvihnouti

moderní plastiku, posud odstrkovanou a zanedbávanou v obvyklých salonech, v rámci náladového umění interieurového a všemi jeho náladovými činitely.

Úkol ten byl v arrangementu „Manesově“ řešen a rozřešen právě jemným a hlubokým pochopením všech charakteristických znaků



a vlastností díla Rodinova: ano v podání „Manesově“ přišly právě tyto veliké a ryze původní rysy jeho umění k platnosti stejně slavné jako intimní, k platnosti plnější, hlubší a bezprostřednější než na veliké výstavě děl mistrových, v Paříži samé na Pont d'Alma před dvěma roky pořádané.

Podsvětně tichým a dřimotným dojmem působí šedě bledé, stlumené světlo, které plní sál. Bledě zelená tráva, temnější vavřínové stromky a šedý tón zdí tvoří půdu, z níž roste, týčí se, vře a kypí bílá massa Rodinových soch. V tomto cudném, delikátním prostředí mluví teprve ton ryzí velikosti, která jest jim vlastní a jež se tu z nich vybavuje cele a nerušeně.

Zde lze teprve jasně cítit, jakými mohutnými a slavnými akordy linie a světla jsou práce Rodinovy. Všecka jeho díla jsou vyluštna ve velikou, jasnou, dominující silhouettu, která podává jich život zhuštěný v největší stupňované esenci a padá do dálky mocně jako ryzí, hrudní tón zvonu. Zde teprve stává se každému patrným, jakým objevitelem a jakým rozmnožitelem jest Rodin v říši plastiky. Úzkou klaviaturu citů a gest, na nichž hráli jeho předchůdci, rozšířil o nové oktávy, o nové širé polohy emoční i výrazové. Vyslovuje se zálibou život ve varu vášně, horečky, opojení a hrůzy, affekty, které akademičtí sochaři

i estetičtí theoretikové vyhrazovali malbě, stavíce úzkostně přehradu mezi ní a plastikou, přehradu, jichž neporušitelnost žárlivě střežili. Tyto malodušné meze a hranice, vztýčené lenivými mozky, pobořil Rodin důkladně: našel ryzí, plně zvučící plastický výraz i pro složité a raffinované stavy moderní duše, právě jako našel nový, nekonvenčně děsivý výraz i pro ty elementární a základní affekty, které měly v sochařství již svoji hotovou tradici i svoji hotovou fraseologii.

Výsledek je život zmnožený a stupňovaný, život tak intenzivní, na jaký, zdálo se, sochařství nestačí a který, soudili theoretikové umění, vylučuje již samou svoji přirozeností, obmezeností svých prostředků. — I o Rodinovi platí slovo Faustovo: im Anfang war die That. Jeho umělecký čin usvědčil ze lži theoretisující spekulaci — čin, kterým se provádí v umění všecken pokrok přes theoretisující abstraktní mozek.

Světla, jež plastikové posud přenechávali výlučně malířům, využívá Rodin ke svým účelům, v sochařství tak novým a neobvyklým. Jím dociluje právě té mohutné suggestivné celosti, té neroztříštěné plnosti dojmu, toho náladového ovzduší, toho kouzelného oparu, který leží jako oblak kolem jeho soch, zastírá všechno malicherné, náhodné a mrtvé a dává mluvit jen esenci života a pohybu.



— VÝSTAVA DĚL
SOCHAŘE RODINA
V PRAZE. —

Zásluha pražské výstavy Rodinovy v úpravě a podání „Manesově“ jest právě v tom, že dovedla vycítili a vysoko vyzvednouti vlastní umělecký čin Rodinův, akcentovati jej a osvětliti jej tak živě a vzrušeně, jak se posud jinde nestalo. —

Mistr sám navštívil Prahu dne 28. května a setrval tu do 31. téhož měsíce, kdy odjel na Moravu a odtud později do Vídně, jsa předmětem nadšených veřejných poct, které, kdyby byly platily poctivě a výlučně jen geniálnímu umělci, mohly znamenati opravdový svátek a počátek skutečné kulturní éry v naší zemi: umění bylo by zasedlo na stolec, který mu náleží a na němž posud roztahuje se jalová frazovitost a hlučící prostřednost.

Žel, že různé vedlejší a pokoutní, ani ne politické, ale jen novinářské a kramářské motivy a *arrière-pensées* převážily a přehlušily vlastní uměleckou a kulturní myšlenku, která dostala se ke slovu jen prostřečně a nedokonale. Quidam.

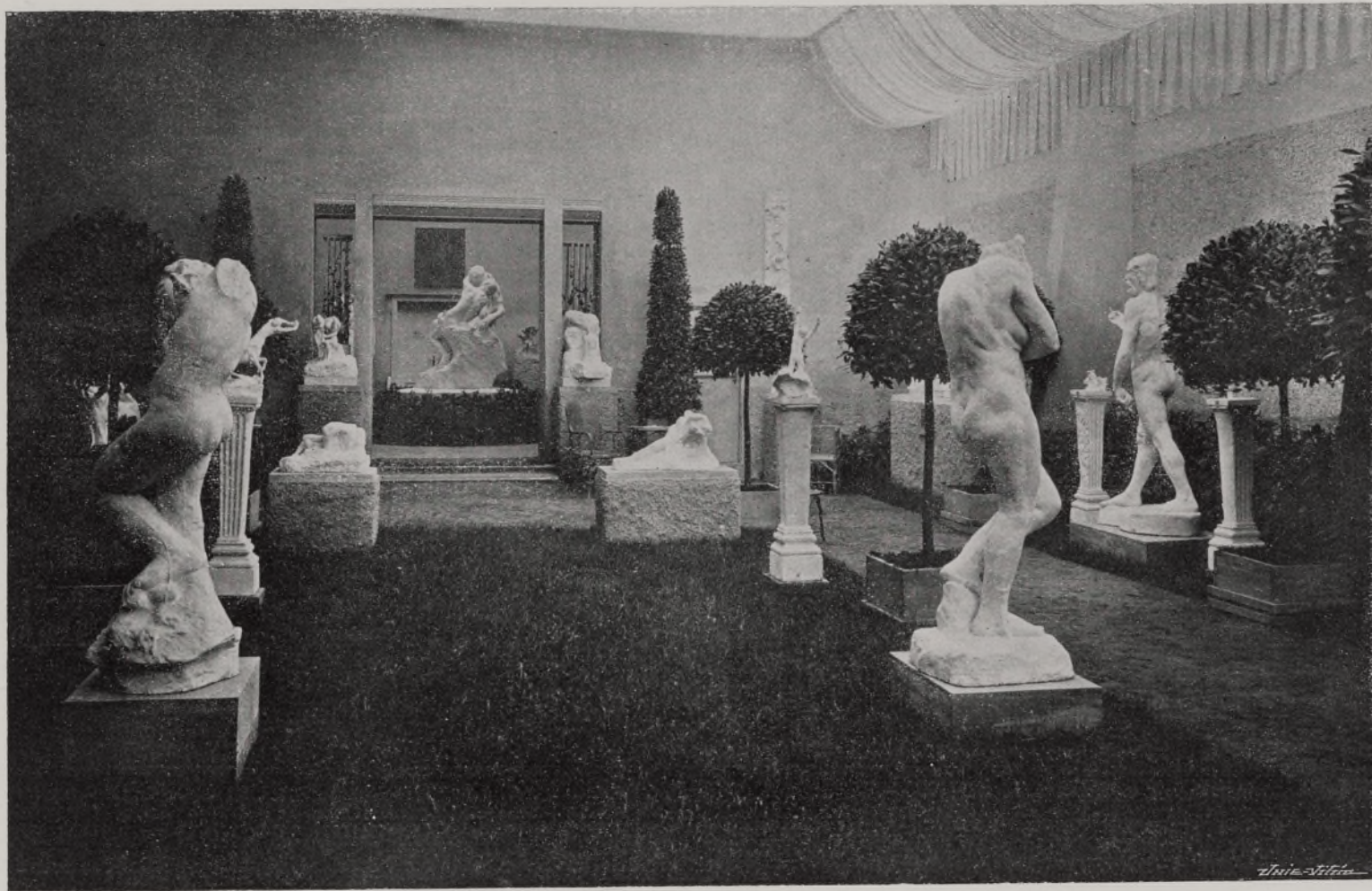
C. K. UMĚLECKO-PRŮMYSLOVÉ MUSEUM ve Vídni vypisuje soutěž na návrh plakety, které používáno má býti kuratoriem jako daru osobám o uvedený ústav zvláště zasloužilým. Plaketa tato provedena má býti v bronzové litině. Přípustny jsou pouze návrhy plastické ve velikosti

nejméně 16×11 cm. a ne větší než 16×20 cm. Soutěže účastniti se mohou umělci neb průmyslníci, kteří jsou rak. státními příslušníky, jakož i ti, kteří v zemích na říšské radě zastoupených trvale jsou usedlí. Ceny uděleny budou tři v obnosu 2500 K, 1500 K, 800 K. Práce vyznamenané přejdou v neobmezený majetek musea i s právem reprodukce, a současně právo zakupovací vyhrazuje si museum u všech došlých návrhů. V porotě zasedá kuratorium rakouského um.-prům. musea ve Vídni a řiditel téhož A. v. Scala. Návrhy opatřené heslem a provázené zapečetěnou obálkou se jménem autora zaslány buďtež do 31. prosince 1902 řiditelství rak. musea ve Vídni. K provedení přijatému návrhu dostane se mimo ceny zvláštního honoráře v obnosu 500 K. —

PÉČE O UMĚNÍ A MÍSTNÍ VLASTENECTVÍ. Mezi kulturními národy trvá od dávné doby zápas na poli umění. Státem bývají často vydávány značné peníze na péči o umění, a horlivě hledíme na pravo i na levo, nezůstává-li naše domácí umění za uměním sousedních národů ve vývoji pozadu.

Toto oprávněné národní sebevědomí však, jež v péči o umění vidí národní čestnou povinnost, zvrhlo se u nás častěji v karrikaturu.

Dnes chce téměř každý spolkový státeček a každé okresní městečko míti své vlastní



— VÝSTAVA DĚL
SOCHAŘE RODINA
V PRAZE. —

státní a městské umění, v umění provozuje se místní vlastenectví.

Tak kupují se v uměleckých spolcích často obrazy od diletantů, poněvadž jsou „městskými dětmi“, třeba byla příležitost, mnohem lepší umělecké práce získati za poměrně příznivějších podmínek. Ve sněmu jsou mluveny rozhořčené řeči o tom, že byl státem jmenován ředitel galerie, který je narozen v jiném spolkovém státě. Vzniká nad tím největší rozhořčení, poněvadž to tak vypadá, jakoby vlastní vévodský neb knížecí státek nerodil žádné tak intelligentní lidi, jakých je pro takový úřad potřebí. Jeden rakouský umělecký spolek šel v místním vlastenectví tak daleko, že kladl při umělecké výstavě podmínku, že všechna zaslaná umělecká díla mají podávati motivy z okolí dotyčného města.

Zvyk, měřiti umění a umělecké tvoření místním vlastenectvím, patří k nejbláznivějším kocourkovinám, jež si lze vymysleti, neboť děje-li se podporování umění jen ze stanoviska místního vlastenectví, pak třeba to nazvati nepodporováním umění, ale podporováním místního vlastenectví na útraty umění.

Poměry řemeslného života bývají nerozvázně povážovány za stejné s poměry života uměleckého. V životě uměleckém však jedná se v přední řadě ne o zisk, ale o samo pěstování umění. Je-li tudíž po právu a řádu, že na řemeslníka, jenž v jistém městě platí daně, též především bývá pamatováno s městskými objednávkami — vždyť blahobyť obyvatelstva podmiňuje blahobyť obce — je na

druhé straně docela nerozumno, méně schopnému umělci dávati přednost schopnějšího jen proto, že onen méně schopný je městským dítětem atd.

Umění nesmí sklesnouti na zaopatrovací ústav pro městské a státní příslušníky, neboť každá podpora umění, která neděje se pro umění samo, musí mu dříve neb později býti na škodu.

Státní peníze, jež na podporu umění jsou vydávány, jsou vývoji umění spíše na škodu než k užitku, není-li jich užito se stanoviska uměleckého, jsou-li rozdávány, jak se to dnes tak často stává, místo nejschopnějším z umělců, umělcům-oblíbencům vysokých osobností, moderním umělcům vládnoucích kruhů. Tak je vývoj umění pomocí státních peněz přímo zdržován.

Podobně se to má v uměleckém životě s místním vlastenectvím. Tím, že umělecké spolky tak mnohých měst místně vlastenecky umění „pěstí“, že dávají přednost „spoluobčanu“ umělci bez ohledu na uměleckou cenu jeho prací před cizím umělcem schopnějším, snižují význam města a p. pro národní umělecký život, neboť tím, že maličerných ohledů umělecky méně cenné práce získávají za vzor, činí dorůstajícímu pokolení vždy obtížnějším, aby získali si umělecké vzdělání době přiměřené a aby z něho samitvořili věci pro národní umělecký život významné.

J. Fr. Hartung v „Die Werkstatt der Kunst“, Mnichov 1902, 5. května.