

O POLEMICKÉ POCTIVOSTI P. V. MRŠTÍKOVĚ. V 8. čísle »Slova« obrátil na mne p. Mrštík, jak se domnívá, moji vlastní zbraň. K tomu by měl plné právo — kdyby jen užil opravdu té zbraně, kterou jsem na něho útočil.

Ale tomu tak není.

1. Dokazoval jsem mu a dokázal špatný, násilný, absurdní styl. P. Mrštík domnívá se, že mi splatí rovnou, vypíše-li z mých polemik řadu příkrých a tvrdých slov jako »pamfletář ze řemesla«, »syneček«, »bojuje klackem a kamením« atd.

Jaký úpadek rozumu, milý pane! Mám Vám, starému a ve světové a domácí literatuře přece vzdělanému literátu, vykládat, že táž slova, která vytýkáte mně, a ještě horší (taková, která se nedají vytisknout a jež vydavatelé nahražují jen tečkami) naleznete po kopách ve Voltaireovi, Diderotovi, Goethovi, Heinem a j. a j. a u nás v Karlu Havlíčkovi? A jsou ti muži výborní stylisté nebo ne? Jsou, neboť ve stylu jedná se jen o to, kde a jak užít každého výrazu, slova, fraze. Jednotlivá slova sama o sobě nejsou ani dobrá, ani zlá, stanou se jimi teprve v kontextu, v souvislosti celku.

A zde hřešíte Vy.

Nevytýkal jsem Vám, že jste užil příkrých a hrubých slov: holomek, břecha, vyhodit ze žaludku, ventil atd. — ale že jste jich užil v nemožné souvislosti, tam, kde dopadnou jako pěst na oko.

Necitoval jsem Vám proto jednotlivá slova a jednotlivá úsloví, ale celé věty, celé odstavce, šest až dvanáct řádků!

Tam, kde pějete hymnu nebo ódu, nebo kde ideálně horujete a blouzníte —

tam těch a podobných slov ovšem užít nesmíte.

To dopadne pak tak, jakobyste, pečete-li cukroví, namíchal do těsta pepře nebo česneku. Jako zase naopak: v salámu nesmíte hledat datle a hrozinky, nýbrž uzeninu a slaninu. Otravuju-li si život šestiměsíční polemikou s někým, nedělám to proto, abych mu mohl říci, že je titán, gigant a genius a že se mu hluboce kořím.

Stydím se, že Vám musím vykládat takto názorně literární abecedu, ale není zbylí: nutíte mne k tomu.

2. P. Mrštík cituje ze mne dále několik figur, metafor, které chce dělat směšnými, ale které jsou účelné a přesné a proto dobré.

Tak napíšu-li v novinářské polemice »vykarambolovat podezření a klep«, je to dobrý, přiléhavý obraz, názorný a přesný. A v polemice na svém místě. Rozumí se, že bych ho nenapsal v lyrické básni. Účelnost, pane Mrštíku, první zákon každého stylu!

Tak napíšu-li v kritice »šutrovat, vycpávat zející, hluboké prázdno« — je to dobře a výstižně napsáno. Čekám-li v knize živné a živé verše a najdu mrtvé a jalové kamení a strusky, řeknu dobře, že tu »šutrováno, šterkováno, vycpáváno« — umělost a mrtvota místo přírody.

»Dutě znějící surogát« nelíbí se také p. Mrštíkovi. Jaká pomoc! Já bych jej napsal dnes zase a znova. Dobrý, správný obraz. Surogát je po česku náhražka, padělek. Padělá-li se stříbrný nebo zlatý peníz nebo jiný hodnotný předmět, pozná se padělek podle toho, že nezní, že zní dutě. Každý školák vidí, že je obraz dobře a přesně tvořen.

»Brát kabát na člověka« — co to je, táže se p. Mrštík. Tisková chyba, pane. Má stát: brát kabát za člověka — pak je to docela jasné. To pochopil už předloni p. Karásek; mohl jste se také o tom poučit z naší polemiky, když jste ji tak důkladně studoval.

3. Ale celou řadu a to hlavních svých triumfů p. Mrštík, bohužel — nečestně zfalšoval.

Prosím:

a) V »Liter. listech« 1897, str. 34 čte se proloženým písmem:

»Zde je vilnost bonbon, který se žvýká... Zde jsme na míle daleko od vši vášně«...

Ale p. Mrštík upravil si text pro svůj účel a cituje:

»Zde je vilný bonbon, který se žvýká,« a směje se dále »vilným bonbonům«.

Můj obraz je jasný a srozumitelný, pan Mrštík, aby se mohl smát, musil jej — sfašovat.

Ale: je to dovoleno v polemice? Je to čestné? Je to poctivé?

b) Tamže se čte:

»v tomto sonetu jsou detaily přímo bankéřské, řekl bych, vilnosti.« Podtržené slovo, které naznačuje obraznost fráze, nehodí se p. Mrštíkovi a proto je prostě ve svém citátu vynechá a neoznačí ani tečkami, že něco vypustil.

Ale: je to poctivé?

c) V »Lit. listech«, 1897, str. 305 napsal jsem:

»Vezměte si Říšu. Jaký nevyslovený, nevykristalisovaný, nejasný, blátivý člověk.« Ta tři podtržená adjektiva vysvětlují smysl, v jakém užívám slova »blátivý«.

A co p. Mrštík? Nehodí se mu k jeho účelu, vypustí je tedy prostě a cituje porušeně: »Říša je blátivý člověk.«

Ale: je to dovoleno v polemice? Je to čestné?

d) Tamže strana 373, 2. sloupec (v polemice):

»Mluvme spolu docela po sousedsku beze všech takových klínkaček« (rozuměj jako »vysoká« slova směr a pod.). Podtržená slova naznačují, že je tu styl úmyslně familiérní, proto nehodí se p. Mrštíkovi a on je — prostě vynechá.

Cituje zase falešně: »Mluvme spolu beze všech klínkaček«.

Ale: je to poctivé? A smí se tak polemizovat?

V PRAZE, 26. února 1902.

F. X. ŠALDA.

PANU V. MRŠTÍKOVÍ K POUČENÍ. Pan Mrštík je roztomilý, kaučukově pružný tovaryš.

Vyšel na nás nejprve v Eliášově prorockém plášti, s pergamenově vážnou tváří a s biblickou výmluvností, ale nepochodil. Jeho nejapné póse vysmál se kde který vkusnější člověk, a my řekli mu při té příležitosti lecos, co si nedá asi za rámeček. Jiný v té situaci šel by do sebe a netlačil se zrovna na fórum. Ale k tomu musil by být — právě někdo jiný než nezmarový p. Mrštík.

Obratem ruky shodil se sebe prorockou garderobu a v žoviálním humoru převlékl se za clowna. V 9. čísle »Slova« představuje se nám už v tomto kostymu. Vtipný, až bůh brání, a což poctivý — ó darmo mluvit!

Pan Hilbert řekl mu, že by dnes napsal svůj článek ještě ostřeji — z toho vysleduje poctivý p. Mrštík, že by ho dnes už vůbec nenapsal.

»Volné Směry« povědí p. Mrštíkovi, jaký zásadní dosah přisuzují tomu článku ještě dnes — což si vyloží pan Mrštík tak, že by jej dnes už vůbec netiskly. Poctivé, což?

V. S. ukázaly, jak nikdo nepoškodil víc Starou Prahu než právě p. Mrštík a brání se jen pouhému stínu domněnky, že by mohly stát vedle něho — což nevádí nikterak panu Mrštíkovi, aby je vítal jako druhy a spojence a nabízel se znova za velitele a vůdce.

V. S. útočí co nejprudčeji na p. Mrštíka a napadají ho na jeho nejvlastnějším poli — což přeloží p. Mrštík svému čtenářstvu tak: V. S. ustupují a utíkají.

Že s takovým člověkem není polemika právě slastí, pochopí každý. Že si tu pana Mrštíka vůbec ještě všímáme, vděčí jen té okolnosti, že se snaží veřejnosti insinuat lživá a překroucená fakta.

Tak táže se pan Mrštík, proč prý netiskly V. S. nestranně i články pro Starou Prahu, polemizující s p. Hilbertem, článek p. Jelínkův a p. Klusáčkův?

Zcela prostě, milý pane. Aby kterýkoli článek mohl býti ve V. S. tištěn, musí do-
stoupit nejprve literární úrovně listu. A té nedostoupil ani článek p. Jelínkův, ani článek p. Klusáčkův; oba nevyhovovaly prostě po formální stránce. P. Mrštík musí být již tak laskav a dovolit, aby redakce rozhodovala sama o tom, co vyhovuje ohledům slušnosti a úcty k listu a co je porušuje. Tak je tomu u všech listů na světě.

Styků mezi klubem za Starou Prahu a Volnými Směry vůbec nebylo, a ostatně nezávázali jsme se nikdy nikomu, že dáváme svůj list k dispozici tomuto sdružení — na to jsme vytýčili V. Směrům jinou, trochu vyšší a trochu smělejší metu, než aby byly spolkovým listem a bulletinem — — — slavného Klubu za Starou Prahu.

*

Pan Mrštík bude vůbec musit, má-li co v uměleckých bojích znamenat, předsedat a učit se o uměleckých otázkách myslit, dříve než o nich začne psát.

Jeho názory o umělecké politice jsou venkoncem bludné, nepokrokové, nelidové. Ve svém článku v posledním »Slově« projevuje p. Mrštík nejvyšší despekt ke všem »hospodským, krupařům a rybářům«, tedy k těm, kteří staví a pro které se staví — tedy k vlastnímu obyvatelstvu, k vlastnímu lidu. Ten prý nemá o umění ponětí, ten musí se umlčet »veřejným míněním«, stisknout jeho »zdi« (jak se vyslovuje p. Mrštík) a za něj budou rozhodovat o rázu měst a stavbě domů odborníci a profesionálové: architekti, výtvarní historikové, estetikové.

Zavést estetickou tyranii, oligarchii odborníků, při níž by lid byl umlčen a znásilněn — to je politicko-umělecká myšlenka p. Mrštíkova. Ale to je myšlenka venkoncem nelidová a nesociální a není-li kde na místě, je to při architektuře a úpravě měst. Žádné jiné umění nesouvisí tak přímo a úzce s veřejností, s národním životem, žádné neroste tak přímo z jeho potřeb, žádné nenaslouchá praktickým podmínkám života tak otevřeně a plně jako architektura.

Nechtěl by nám laskavě povědět p. Mrštík, pro koho se stavěla, staví a zachovávají města? Pro lid — nebo pro odborníky? Pro život — nebo pro estetickou reguli? — Kdo bydlí v domech? A co je platno vystavět nebo zachovat sebe esthetičtější dům — když obyvatelé v něm nemají pohodlí, když nevyhovuje jich potřebám, když nemají z něho radosti?

Pan Mrštík ani nevěda stojí tu na stanovisku staré abstraktní estetiky, dávno už odklizeném pokrokovějšími estetiky života (Ruskinem, Morrisem atd.).

Na štěstí život teče a valí se neodbytně. Na štěstí vždycky stavěl lid ze svých potřeb a pro svoje potřeby. Nebo kdo vystavěl všechnu báječnou gothiku, renaissanci, barok, rokoko i empire? Měšťané — tedy právě ti »krupaři, hospodští a rybáři«. A beze všech

»uměleckých senátů« a beze všech profesionálních znatelů a pachtýřů krásy. Ty zázračné stavby nevznikly pod estetickým terrorem, nevznikly z počínů estetických tribunálů, které chce svolávat p. Mrštík, byly možny jen tak, že každý ten »krupař, hospodský a rybář« byl vychován na umělce, t. j. na člověka pravdivého citu a vkusu.

Život staví, pane Mrštíku, a pro svoje potřeby a nutnosti, a pokud pro ně staví, staví dobře, přiměřeně a krásně. Potřeby života a doby nalézají si samy své umělecké formy. Čeho je třeba, jest jen: poučovat lid, aby tomuto přirozenému procesu nebránil, aby ho nekřížil. Odvracet lid, aby nehověl falešnému luxu a byl poslušen velikých a prostých zákonů života.

Poučovat a umělecky vychovávat lid, toho je třeba — ale ne škrtat jej z říše umění, posmívat se mu, znásilňovat a umlčovat jej. Vnucovat do něho estetiku z vnějška, ukládat mu ji jako odporný a obtížný zákon je stejně marné, jako zhoubné. Všecky takové esthetické represalie dosahují pravého opaku toho, k čemu směřovaly. Každá esthetika, kterou necítí lid jako svou přirozenou a samozřejmou potřebu, je marná a odpadne bez užitku, dříve než se vítr otočí.

A zde je punctum saliens otázky.

Pan Mrštík nestačil a nestačí vůbec myšlenkově na úlohu, které se podjal. Všecko chytil za nepravý konec. Poučovat, přesvědčovat, vychovávat umělecky lid — toho bylo třeba a toho p. Mrštík nedovedl. Práce bylo třeba a ne parádních a prázdných táborových řečí (jako ta na Žofině) a ne novinářského terroru. Kde je z celé té hlučné a dlouhotrvající akce nějaký kus literární práce, knížka, brošura, která by sloužila esthetické a umělecké popularisaci? Nikde! (Neboť není jí p. Mrštíkova novinářská a jarmareční »Bestia triumphans«.)

Opakujeme to: největší hřích p. Mrštíkův byl a je terror.

»Svobodného státu« nezná on první a on první je pro něj nezralý.

Neboť získají-li se i v politice terrorem úspěchy jen zdánlivé a pomíjivé, nezpůsobí se jím v umění nic, méně než nic: jen škoda a zhouba.

Vaše umělecká politika byla celá od počátku postavena na písku, byla od základů pochybena a bezcenná: proto musilo dojít k těm koncům, k nimž dochází,

VOLNÉ SMĚRY.

REDAKCI „SLOVA“ na vysvětlenou poznamenáváme, že p. F. X. Šalda přidružil se k redakci „V. S.“ od počátku toho ročníku jako obětavý rádce v otázkách stylových a čistě literárních, bez vlivu na meritorní vedení listu. Také v afféře p. Mrštíkově mluvil zcela spontanně a jen se svého literárního stanoviska, a redakce „Slova“, která se musí tolik dovolávat svého povýšeného hlediska a brániti nízkým podezříváním ze strannických úmyslů v otázkách divadelních, prozrazuje jenom vlastní nízké smýšlení, mluví-li o nájímání a postranních výpadech a nechce-li chápati, že také v otázkách literárních může lidi vésti vyšší, čistší ohled než sprostý osobní zájem.

V. S.

REDAKCI „SLOVA“ stůj zde odpovědí na její rozpovídaný a konfusní článek pouze toto:

Redakce „Slova“ přikládá si ve sporu o galerii význam a pozornost, jimiž jsme ji nikdy nepoctili. Polemisovali jsme svým článkem v minulém čísle ne se „Slovem“ — ale s memorandem Jednoty výtvarných umělců.

„Slovu“ věnovali jsme při tom právě — poznámku pod čarou.

A tomuto superiornímu stanovisku zůstaneme věrni. Redakce „Slova“ musí nám už dovolit tuto upjatou stručnost — alespoň potud, pokud nedovede přinášet o uměleckých otázkách vážnější projevy, než byl článek v 8. čísle, sepsaný duchem i stylem známé politiky u džbánu. Nikdo nemůže od nás žádat, abychom vážně se obírali listem, který uráží hospodskými vtipy dílo Plečnickovo jen proto — že je Volné Směry přinesly náhodou v témže čísle, v němž pojednávají o galerii. „Vtipy“ à la „neštovicemi posázená villa Plečnickova“ mohou se bavit pánové po desáté sklenici, jsou-li mezi sebou a nedovedou-li duchaplněji — ale žádný slušný, cti své dbalý list je neotiskne.

Zde kleslo „Slovo“ pro nás na úroveň „Nájemníka“ a ztrácí nejen právo jej mentorovat, ale i právo k diskussi s listem rázu „Volných Směrů“.

V Praze, 24. února 1902.

VOLNÉ SMĚRY.

FRIEDRICH NIETZSCHE: ZE „SOUMRAKU BŮŽKŮ“*) K psychologii umělce. — Aby bylo umění, aby byla vůbec estétická činnost a zírání, k tomu je nevyhnutelný fysiologický předpoklad: opojení. Opojení musí nejprve stupňovati dráždivost celého stroje: dříve to nepříjde k umění. Všechny, sebe různěji podmíněné druhy opojení mají sílu k tomu: především opojení vzrušení pohlavního, tato nejstarší a původní forma opojení. Stejně opojení, které přichází v průvodu všech velkých žádostí, všech silných afektů; opojení slavnosti, zápasu, bravurního kousku, vítězství, všeho extrémního pohybu; opojení ukrutnosti; opojení v boření; opojení za určitých meteorologických vlivů, ku příkladu opojení jarem; nebo pod vlivem narkotik; konečně opojení vůle, opojení přeplněné a vzkypělé vůle. — Podstatným v opojení jest cit stupňované síly a plnosti. Z tohoto citu zbýváme se věci, nutíme je, aby z nás braly, znásilňujeme je — tomuto postupu říká se idealisování. Vyprostěme se tu z jednoho předsudku: idealisování nezáleží, jak se má obecně za to, v tom, že se odtahuje nebo odčítá malé, vedlejší. Nesmírné vyhnání hlavních rysů jest naopak rozhodným, takže ostatní rysy tím zmizí.

*

Obohacujeme všecko v tomto stavu z vlastní plnosti: co vidíme, co chceme, vidíme to vzkypělé, sehnané, silné, přetížené silou. Člověk tohoto stavu proměňuje věci, až zrcadlí jeho moc — až jsou reflexemi jeho dokonalosti. Tato nutnost proměňovati do dokonalosti jest — umění. I všecko, čím není, stává se mu přes to rozkoší o sobě; v umění užívá se člověk jako dokonalost. — Jest dovoleno, vymysleti si protivný stav, specifickou protiuměleckost pudů — způsob bytí, který by všecky věci ochuzoval, rozřeďoval, souchoťnářskými činil. A opravdu, dějiny jsou bohaty takovými anti-artisty, takovými vyhladovělci života, kteří nutně musí věci ještě o sobě brátí, je vyssátí, je hubenějšími učiniti. To jest ku příkladu případ pravého křesťana, Pascala ku příkladu: křesťan, který je zároveň umělcem, se nevyskytuje . . . Nebuď nikdo dětinský a nenamítmi mi Raffaela nebo některého jiného homoeopatického křesťana devatenáctého století: Raffael přisvědčoval, Raffael dělal ano, následovně nebyl Raffael křesťanem . . .

*

*) Z oddílu »Streifzüge eines Unzeitgemässen« čísla 8—11.

Co znamená pojmový protiklad, jež jsem první do estetiky zavedl, apollinský a dionysuský, obojí pojato jako druh opojení? — Apollinské opojení udržuje přede vším oko ve vzrušení, takže dostane sílu vise. Malíř, plastik, epik jsou visionáři par excellence. Ve stavu dionysuském je naopak celá soustava afektivá vzrušena a stupňována: takže všechny svoje výrazové prostředky najednou vybijí a sílu podání, nápodoby, transfigurace, proměny, mimiku a herectví všeho druhu zároveň vyhání. Podstatnou jest snadnost metamorfosy, neschopnost nereagovati (— podobně jako u některých hysteriků, kteří také na každý pokyn do každé úlohy vstoupí). Je nemožno dionysuskému člověku, aby některé suggesci nerozuměl, nepřehlíží žádného znamení afektu: proměňuje se neustále. — Hudba, jak jí dnes rozumíme, je rovněž celkové vzrušení a vybití se affektů, ale přece jen pozůstatkem mnohem plnějšího výrazového světa affektivého, pouhým residuem dionysuského histrionismu. Aby hudba jako zvláštní umění byla možná, byla zastavena řada smyslů, především smysl svalový (alespoň relativně: neboť v jistém stupni mluví ještě všechen rytmus k našim svalům): takže člověk nenapodobí již hned tělesně a nepředstavuje všecko, co cítí. Přes to jest to vlastní dionysuský normální stav, každým způsobem prastav; hudba jest jeho specifikací, již se pozvolna dosáhlo na útraty nejbližší spřízněných schopností.

*

Herec, mim, tanečník, hudebník, lyrik jsou ve svých pudech v jádře si příbuzní a o sobě jedno, ale zvolna specialisovaní a od sebe odloučení — až k samému protikladu. Lyrik byl nejdéle sjednocen s hudebníkem, herec s tanečníkem. — Architekt nepředstavuje ani dionysuský ani apollinský stav: zde jest to veliký akt vůle, vůle, která hory přenáší, opojení velikou vůlí, která touží k umění. Nejmnější lidé inspirovali vždy architekty; architekt byl vždy pod suggescí moci. V architektuře má se sezřejmiti pýcha, vítězství nad tíhou, vůle k moci; architektura jest jistého druhu výmluvnost moci ve formách, hned přemlouvající, ano i lichotící, hned pouze rozkazující. Nejvyšší cit moci a bezpečnosti dochází v tom výrazu, co má veliký styl. Moc, jež nepotřebuje už žádného důkazu; která zavrhuje, líbiti se; která z těžka odpovídá; která necítí kolem sebe svědka; která žije bez vědomí o tom, že jest proti ní odpor; která v sobě spočívá, fatalisticky, zákon mezi zákony; to mluví jako veliký styl o sobě.





Dieu-Edite

H. SCHWAIGER.
BIDA.



WILHELM LEIBL. Na jarní výstavě mnichovského „Kunstvereinu“ r. 1875 zarážely tři obrazy ošklivých selek z Dachau blahosklonnou pozornost laskavého obecenstva a učené kritiky. Mladý pan Wilhelm Leibl, o němž si zasvěcení znalci šeptali, že v Paříži příliš miloval Courbeta, osmělil se mezi vtipné genry a duchaplně malované anekdoty z historie a z kalendářů pověsiti několik docela nemalebých typů hornobavorských selek a sedláků, vržených širokými tahy impressionistického štětce v smělych barevných skvrnách na plátno.

Selské a hospodské interieury, v nichž zachytil tyto hrudovité obličejce a neobyčejně měkce malované masité ruce, byly tak málo stylisovány! Temně sladěné kroje řešící s tvrdohlavou novostí problém černé barvy, byly tak nezajímavé pro romantické ethnografy! Všední den s drobnými svými starostmi čišel z pronikavě chycených gest a skrytě podložených hovorů těchto každodenních sedláků, jimž chyběla úplně sladká roztomilost uhlazených a historicky uvědomělých Tyroláků Defreggerových.

Obecenstvo, jež právě se radovalo z Roseggerova příjemně didaktického povídání o moudrých a probudilých sedlácích z Alp, a nechalo nerozřezány druhé „Lidi Seldwylské“, kupovalo za drahé peníze Defreggerovy pointované anekdoty, strojilo své kloučky jako Speckbachery a Hofery, tančilo na maskarádách rádo s defreggerovskou „diandl“ — a Leiblovi, na němž vidělo dle hlubokých slov tehdejšího moudrého kritika „odstrašující důkaz, kam může vésti bezmezná touha po novém za každou cenu“, projevovalo svou odsuzující nepřízeň. Leibl vzal dva obrázky domů, a největší své dílo z exposice, ony selky zaujaté za nedělního odpoledne

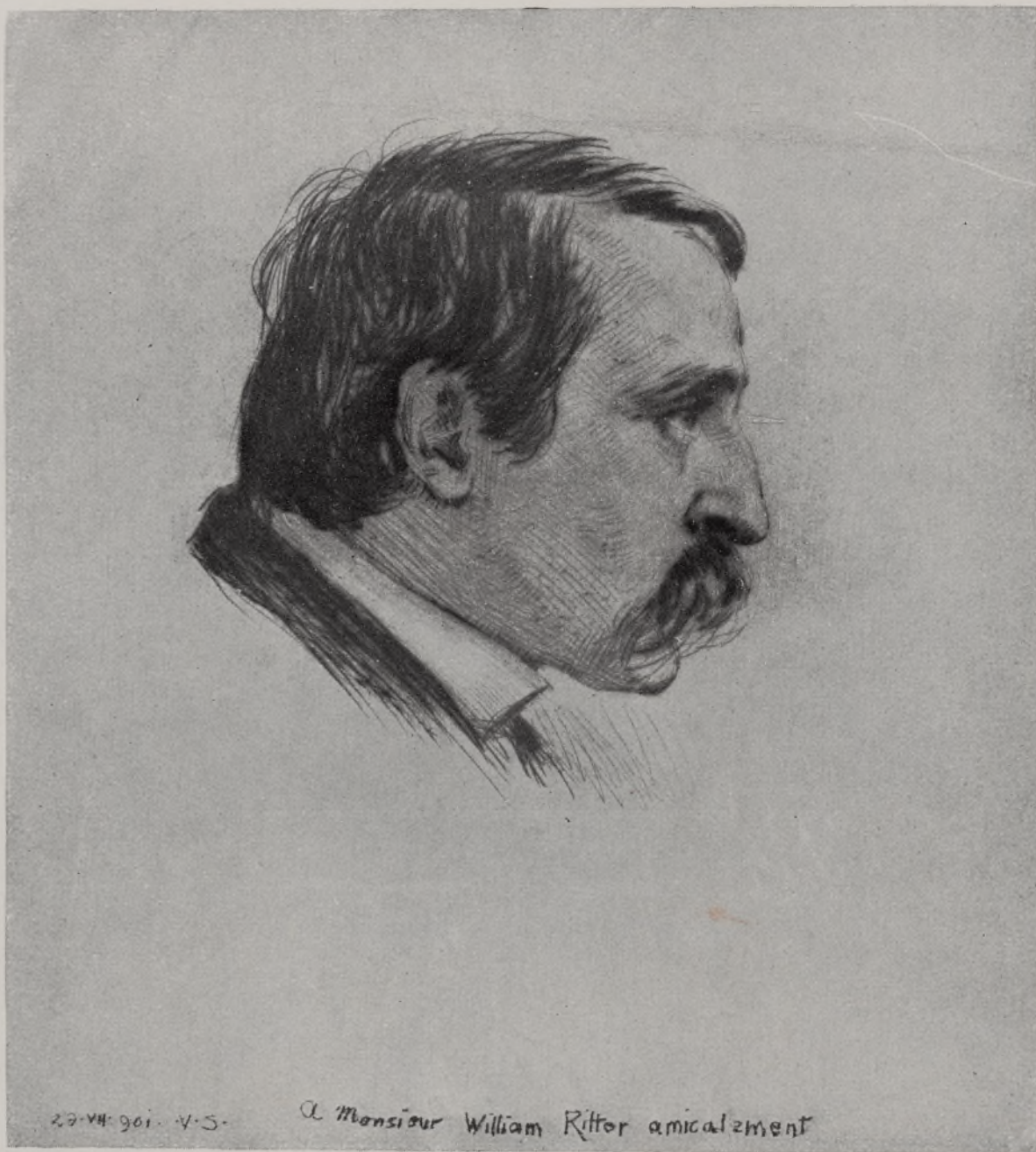
při skleničce rosolky hovorem o zajímavém dopise — totéž dílo, jemuž dnes cizinci v berlínské Národní galerii obdivují se jako německému Milletovi — nechal viseti ve Fleischmannově uměleckém závodě. Když je po čase Munkaczy vyměnil za jedno ze svých „krásných“ děl, divili se znalci, a Leibl se jen trpce usmíval.

Třicetiletý Kolínský rodák měl tehdy za sebou skvělou a pohnutou činnost jemného portraitisty, jenž se v něm probudil již v chlapectví, kdy průpravou pro jemnou mechaniku studoval hrubé zámečnictví. Prošel již mnichovskou akademií pod elegantním a lehkoduchým Vídeňákem von Rambergem, i hořečným tvůrcem chladných historických kuliss Pilotym, i školou Gustava Courbeta, který r. 1869 vystavoval v Mnichově vedle svých „Štěrkařů“ i svou hřmotnou a temperamentní osobnost a jenž vylákal uchváceného Leibla na rok do Paříže, podívat se přímo ve tvář současné reality a obdivovat se v Louvru Velasquezovi.

Tehdy r. 1875 žil již Leibl mimo Mnichov; rád si odepřel „zlatou renaissanci umění“, již v Mnichově vytrvale malovanými i básněnými frasemi a nádhernými posami udržovali Heyse a Lenbach a pro niž zřídil hrabě Schack svoji krásnou galerii. Leibl usadil se uprostřed hornobavorských sedláků v malých lesních vsích Grasslfing, Schöndorf, Berbling, a posléze v miniaturním lázeňském a maloměstském hnízdě Aibling, jemuž dnes říkají v hledané analogii německé Fontainebleau. Tam žil svalnatý a zavalitý obr, energické, krásně



H. SCHWAIGER.
STUDIE. ———



modelované hlavy s pronikavým, uchvacujícím pohledem, jako prostý sedlák s přítelem Sperlem, robustním naturalistou, jehož vervy plné, široce malované obrazy jsou nezapomenutelný návštěvníkům Gurlittova salonu v Berlíně. Leibl, jenž raději pracoval na obraze dlouhá léta, než by „vytloukal všechny obrazové jarmarky“, jak sám řekl, a jemuž bylo teprve skizzou, co jiní pokládali za přepilovaný obraz, maloval s energií dělníka a vážností učenice. Pozdě odpůldne bloudil tento přesný a náruživý střelec s psem lesy, neb hrál si u kováře perlíkem jako doma štětcem, večer sedával se svými sedláky a pytláky v hospodě, pil, politisoval, a věren tradicím uctívaného a milovaného učitele a duchovního bratra, Franse Halse, chví-

lemi se s nimi radostně popral. V devadesátých letech přišel jeho čas i v Německu, když ve Francii a Americe dávno byl oceněn, a v prosinci 1900 zemřel předešed o několik měsíců svého velkého antipoda v umění Arnolda Böcklina, s nímž bude dlouho charakteristickou silou antithese jmenován.

Wilhelm Leibl, jenž několika podobiznami posledních let přibližujícími se nápadně technice mladistvých obrazů zlomyslně désavouuje úsilí některých ikonografů, rozčtvrtiti jeho umění na několik časově a technicky uzavřených period, zdá se býti rozpoltěn mezi portraitistu a malíře selských skupin. Portraitista Leibl, jenž brzy široce traktuje celou osobnost chvatně nakladenými tahy štětce a brzy maluje s detailní oddaností a zálibou psychologii rukou, tíhne jasně a určitě k vystižení individuálního; Leibl, malíř selských skupin, jež jsou bez stylisované pointy, hledá s vrozenou břítkostí právě typické, opovrhuje při tom suverenně vším nahodilým.

Portraitista Leibl, jenž s dvaadvaceti léty vystihl rozechvělou delikatessu sochaře Schreimüllera a elegantní nonchalanci malíře Schuha, neméně pronikavě než v posledním roce svého života vybrané kouzlo paní Rossner-Heine „d'une femme de trente ans“, sladující barevné půvaby toaletty s pletí v podivuhodnou harmonii, ovládá nevyrovnatelně umění, zachytiti nervosní vzrušenost a rozčilenou pohnutost moderních lidí. Byl impressionistou v portraitu, dříve než v Paříži o impressionismu slyšel: kdo viděl Leiblovy podobizny vzniklé před seznámením se s Courbetem, nevěří professorsky zbarvené doktríně o domínujícím vlivu Courbetově. Loni v létě visel u Gurlitta jeho „Herec odříkávající úlohu“, datovaný z doby předpařížské, obraz plný duševního pohnutí a vznícení se zřetelnou příklonou k tragice: tak studují dnes v „Deutsches Theater“ Hamleta herci, kteří v pausách čítají

romány Hermanna Banga a v prázdných večerech dávají se vzrušovati chansonami Yvettinými. Leiblův „Malíř Sattler s doggou“ (známý z berlínské Secesse), delikátní portret širší komposice nesený v měkkých hnědých odstínech, zastřen jest marností a krásou věcí minulých, jež Sattler oživuje, aby napověděl marnost věcí přítomných; Leiblovo poprsí malíře Trübnera hořečně rozpálených očí a trapně mlčelivých rtů jest jemná analyza bolesti celé malířské generace, kterou způsobuje jí kontrast linie a barvy.

Dva nejlepší portrety Leiblovy patří vznikem Paříži: „Pařížanka“ a „Cocotte“, radostně přijatá Courbetem (přijetí to zůstalo Leiblovi největším vyznamenáním života). „Cocotte“ jest jediný snad obraz samotáře a lovce z Aiblingu, jež lze nazvati roztomilým: smyslný půvab jest rozestřen na měkce modelované a sladce hravé tváři této malé královny Paříže před Sedanem; lehká gracie prolíná ručky radostné bytůstky, jejíž oči právě tak nepokojně pohrávají divákem, jako levý ukazováček a prstenníček drobnou hliněnou dýmkou. Leibl tu našel nové kouzlo: ženské teplé pleti, jejíž jasný lesk zvýšil černou toilettou a tmavým pozadím. Po „Cocottě“ maloval „Pařížanku“, uvadlou a umdlenou ženu zahořklého výrazu s růžencem v ruce, jako by malířskou parafrasi Goncourtovy slečny de Varandeuil.



R. BÉM. —
PODOBIZNA.



Impressionistní způsob techniky tomuto obrazu příznačný a měkkému podání „Cocotty“ tak vzdálený vrací se po dvaceti letech v portraitech vesnických krás hornobavorských. V Schöndorfu a Berblingu jsou jen sedláci a selky, v Aiblingu již měšťanská šlechta: Aibling jest Seldwyla. Leibl maloval jednoho Seldwylana t. zv. „Maloměšťáka“ s nesmírným humorem, jak sedí důležitě a důkladně u okna s pečlivě nacpanou dýmkou a vyleštěnými brýlemi; oknem mu připomíná kus Seldwyly, jak významnou osobností jest v tomto významném světě. Viděl bych v tomto milém obraze přechod od Leibla, individualistního portraitisty, k Leiblovi, malíři typů.

Oba stojí osamoceni ve své době v Německu; portraitista Leibl, milující nervosní rozechvění bytostí plně vzdaných dnešku, jest naprosto cizí nejvýše slavenému mistru podobizen své doby, Lenbachovi, jenž si současné individuality stylisuje v renaissanční, uznaně malebné bytosti, jako činili v literatuře jeho druhové Heyse a Lingg; vzpomínáme-li vůbec někoho před portraity Leiblovými, jest to jen Velasquez, jež Leibl studoval, věren tradici francouzských malířů druhého císařství. Reprodukce Velasquezových podobizen visely v atelieru

v Aiblingu a vedle nich — Frans Hals. Selské typy Leiblových skupin let sedmdesátých, vržené pravidelně do nemalebného, šedivého kouta pod malým okénkem, v hospodské zátiší neb k plotně vesnické kuchyně, bez arrangement, bez anekdotické duchaplnosti, ty masité a sebevědomé selky a koketné kypící mladistvé ženy, rozpačití nápadníci a nedočkavá, nezralá děvčátka, okoralé babičky a ramenatí tvrdí sedláci, zamračení myslivci a kostnatí výměnkáři — připomínají nejen svět, ale i energický styl demokratického malíře antwerpských ulic a rvavých krčem.

„Dachauer Bäuerinnen“ z r. 1875 zahajují řadu velkých vesnických obrazů, po dvou létech následují „Politikové na vsi“. Těchto pět ostře řezaných typických postav seskupených kol bílého círu novin pod svítivé tabulky nepatrného okna variuje na svých rozoraných, tvrdých tvářích dojem zvědavosti a zájmu s radostným bohatstvím individuálních detailů a s plastickou téměř sytostí. Tuto plastiku postavy a duševního dojmu potencoval Leibl brzy v „Ženách v kostele“, dnes příliš populárním obraze, jenž nese požehnání i kletbu všech děl definitivních. Příliš vyrovnaná hladkost plynoucí z tříleté práce nepřetržitě sladující a urovnávající dílo nikoliv příliš rozměrné přibližuje tyto tři modlící se ženy, z nichž každá má jiného Boha a jiné vzývání, překvapujícím způsobem Holbeinovým typům a vzdaluje je diváku milujícímu díla Leiblova, jež jsou „jen realistická“, jak bylo řečeno.

Dobré německé obecenstvo shledalo, že tu konečně „neruší nic“ a že Leibl může být milostivě přijat i do Nové Pinakotheky i Národní Galerie. Německé listy konečně počaly chváliti díla, jež před deseti léty ocenila již „Gazette des beaux arts“. Leibl, jenž ještě r. 1877 chtěl rozliti zlatou medaili Pařížskou, aby si mohl koupiti chleba, byl draze placen. Ale sám v duchu vzdaloval se od techniky, jež přinesla mu přízeň obcenstva, a říkal si své staré realistické heslo „Stört doch manches auch in der Natur, nun so mag es auch im Bilde stören.“ Tehdy mezi léty 1882—1886 vznikli „Pytláci“, v jichž čtyřech takřka medaillovitě podaných hlavách vrací se Leibl k starší své širší a méně hladké technice, od Holbeina zpět k sobě. Chtěl plně ukázati celou svou stylovou osobitost v díle velkého rázu, a ukázal jen mistrovství v charakteristice výrazu a malbě rukou, síla komposice zůstala snem a přáním. Když dílem, jemuž sám nevěřil, i jeho pařížští nejlepší přátelé zůstali chladni, věděl, že nenamaluje již vlastního Díla, k němuž ostatní byla jen experimenty. Vrátil se resignovaně k detailu a podobizně.

V tomto mužném pádu, jehož hloubka dá se měřiti jen výší, kam Leibl spěl, jest smutná krása jeho osudu. Tento silný a svěží syn hroudy a země, již našel v pleti svých postav, tento malíř hornatého kraje, jenž odkryl linie skalních útesů v ostrých profilech jeho mužů a brázdy těžce jdoucího pluhu na tváři jeho žen, stržen byl silou země k detailu všedního dne a malého světa ve chvíli, kdy chtěl širokou, osobitou komposicí podati tento svět ve vyšší sloze. Jeho dílo, poněkud suché, jsou jen zoraná pole a sytá prst, ale kolik poctivé a tiché krásy našel v tomto kraji malých bolů a pozemského radování!

A. NOVÁK.



BOH. KAFKA.
BELFEGOR.
SKIZZA. —

A. HUDEČEK.
DVA MOTIVY
Z OKOŘE. —





K. ŠPILLAR.
SKIZZA. —

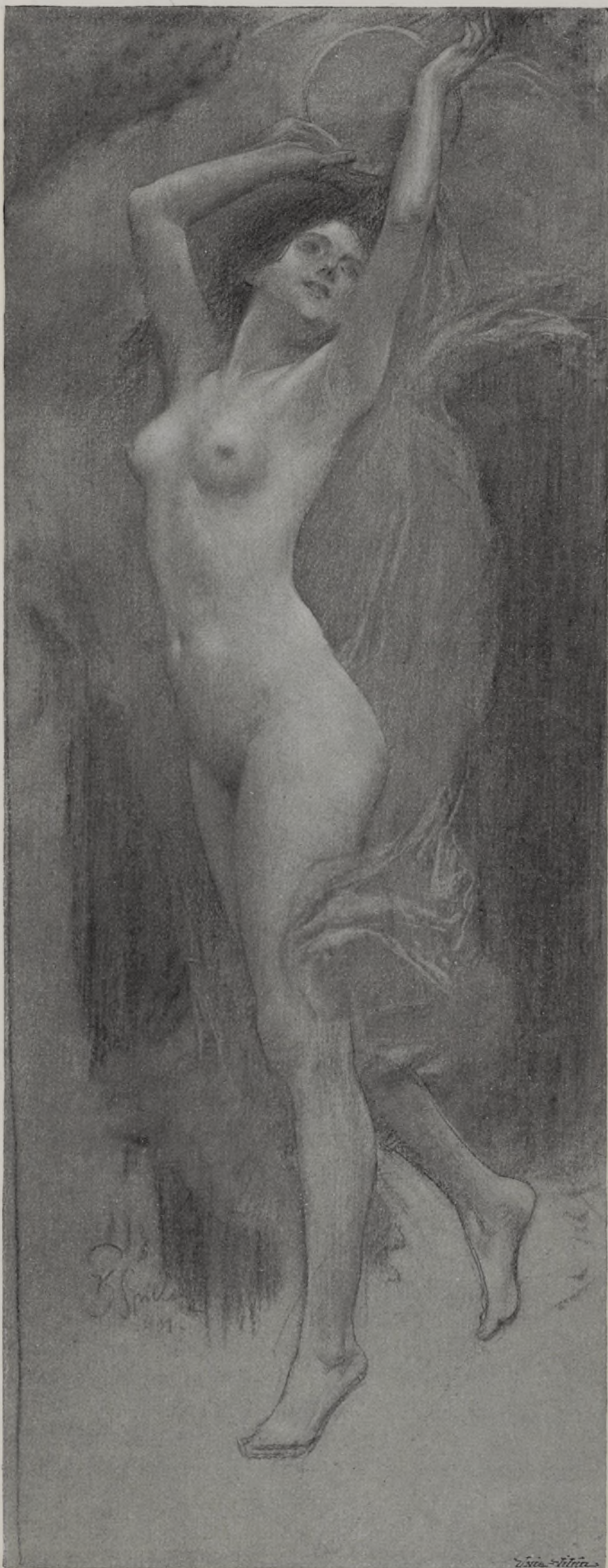
SADDA YACCO. —

Vpád japonského divadla do Evropy vzbudil úžas. Úžas, jenž vyzněl v neomezené opovržení a v neomezený obdiv. Byly referáty, jež říkaly japonským umělcům komedianti a kejklíři, a jiní stavěli jich umění vysoko nad herectví evropské. Dojem byl tedy silný a byl nový, nehodil se do evropských formulek.

Ale nezasáhl evropské mimické umění tak, jako japonské malířství působilo na naše evropské výtvarníky; byl jen jedním z těch symptomů stoupajícího zájmu o žlutou raču. Ale zájem ten je vedlejší umělci a literátovi, jenž hledá především jaké je to umění, ne odkud přichází.

Naším mikrokosmem prolétlo pozdě a to ještě v cizích sferách, zasvitlo jako ohňostroj, jenž zahoří barvami a světly a shasne dříve, než můžete říci o něm střízlivý, uvážený soud, studiem podepřený a ohledáním zjištěný. Zbyl jen dojem — náhlý, prudce vžehnutý do duše, a jen o tom dojmu možno mluvit, vzpomínat na to sršící, barevné, násilně v duši rozsvícené světlo, jež spálilo smetí všedních dojmů a rozžhavilo matné představy o pravém hereckém umění, jež vyvolává čtení Shakespeara a antických kusů, tak že jste uzřeli schladlé ty hvězdy na okamžik skutečné a zářivé před svým duševním zrakem.

O tom, jak vypadá japonské divadlo tam v zemi bílých kopretin, obdivuhodného laku, útlých, usměvavých žen, třešňového květu a pestrého hedvábí, nezůstavily ty dvě hry, sehrané na zdejším německém jevišti, nijakého dojmu. Jak uboze působí ty ošumělé prospekty popleskané klihovými barvami s příčnými přeleželými pruhy, na jevišti, na němž jindy šumí lesy, manevrují lodi, skvějí se salony a rozvírají se hluboké perspektivy do kraje? Jak prázdný je dojem těch několika komparsních postav, jež jen naznačují spíš než představují průvod jednajících osob, když oko je zvyklé na pestře oděné stohlavé massy vojska, lidu, sboru? Jak zoufale ubohá a falešná zdá se ta drnkavá kytara, z níž občas schvalně nerythmicky kápne několik nesmělých tonů jako doprovod slova! Jak bezvýznamné, nepodajné, planě vyznívající zdá se cizí slovo, ten spád zvuku plynoucího spíš jako skřeky ptáků, šveholení a hvizd, místo ladných kantilen našich pěvců. A jak málo křiklavé jsou ty šaty, zbraně, masky mužů, jak málo odpovídá něžně zabarvené hedvábí na podivně modních šatech žen naší pozlátkové představě o živé blýskavici cetek a řvavých vzorcích padělaného hedvábí na japonských oděvech našich šibřinek a maškarád! Ten barevně stlumený obraz na jevišti, rychle a nenásilně střídající pečlivě vypočtené



K. ŠPILLAR.
STUDIE. —

posy a skupiny, osvětlované žlutavě bílým světlem papírových svítilen, je tak cizí před tím tichým, pozorným obecnstvem, jež sběhne se na dvě hodiny do hlediště pro silné, shuštěné dojmy, jimž se věnuje s toutéž chladnou a soustředěnou pozorností, kterou věnuje v jiných, přesně rozměřených denních dobách denní práci, obchodu, sportu, zábavě.

Jak jinak asi vyjímají se ty chvatně měnivé, živé obrazy, provázené rychlým, svištivým a chrčícím přívalem slov mužů, a líbezně šveholícími, tikavými hlásky žen, v rozlehlých divadlech japonských před tisícíhlavým publikem, jež od rána do večera setrvává v rodinných skupinách na prostřených rohožích a kobercích, pokouje z filigranských dýmčiček, připravuje si jídla, přechází kol loží, podobných klecím, obdivuje průvody herců, jež přicházejí a odcházejí hledištěm na scenu, ohmatává jich vyšívané vzácné oděvy a prohlíží z blízka dokonalé nalíčení tváří. V tom šumu a ruchu, jímž pronikají hlasy prodavačů a zvonivé trilky ženského smíchu, v tom tabákovém dýmu, v němž kalí se světlo svítilen, plyne na jevišti nekonečná řada výjevů. Komparsy mají potřebí kejklířských, mrštných pohybů, aby upoutaly pozornost, komické sceny oplývají groteskními posunky, hádky, souboje, přepadení konají se takovým nadbytkem živých gest, že je nechápeme v tichu našeho hlediště. Objeví-li se však hrdinka, jejíž pestrý šat nemá potřebí křiklavých barev, aby na sebe upozornil v úmyslné šedi mužských kostymů, podeprou trhavé tony osamělé kytary něžný, lahodně lkavý a líbezný hlásek její, aby nezanikl v tom neklidu hlediště. A černě zakuklení sluhové, jichž postavy mizí v stínu jeviště, osvětlují mléčným světlem bílých lampionů její gesta a rysy tváře, aby soustředili pozornost na vzácné její umění. Děj se rozvíjí, zesiluje, nadchází tragická scena, jejíž velikost nepřipouští, aby nápadnými pohyby, mrštností těl a třeskem zbrani si zjednávala pozornost. Do šumu lidských hlasů, do klapotu vík lakovaných krabic s jídlem, do ustavičného tlukotu dýmčiček o bambusové popelníčky, zalehne znivý, žalostný zvuk gongu, jako hlasatel, předcházející vel-

kému, smutnému aktu, jemuž mimovolně ustupují tichnoucí davy lidu.

Neměli bychom snad potřeby těchto primitivních pomůcek, vyznívajících do prázdna a ticha našeho hlediště, ale v tom zurčivém, svištivém a šveholivém spádu hrdelních a retních hlásek, v nichž nerozeznáváme ani slova, ani rytmus, jsou tyto osamělé tony, vystupující z hloubi prázdného orchestru, jako akcenty a dělicí znaménka děje, jenž rozvíjí se jasně a neskonale půvabně živými, souladnými a stylisovanými gesty.

Výraz tváře, gesto, pósa a skupina jsou podstatou japonské hry, slovo je jen doprovod. A v tom je ten nápadný, napoprvé tak zarážející rozdíl japonského a evropského umění scény. Velké, opravdové herecké umění nezná než slovo a gesto. Slovo produševněné akcentem a rytmem, gesto v souladu s výrazem tváře a posou těla, a obojí harmonicky souhlasné v umělém stylu, jehož duší je básníkovo dílo. To ostatní jsou přívěsky k doplnění celku a zlákaní davu, pomůcky, jimiž každý herec pomáhá svému umění k vyvolání nálady. V evropském umění, ve skvělých periodách dramatu, převládá slovo, jeho obsah je duší hry, již se podřizuje gesto. U Řeků vyprávělo děje a líčilo tragické konflikty. Mohutný, čistý verš plným sesíleným zvukem nesl se pod širým nebem z malé scény, již pozadí skytal výhled do skutečného domácího kraje, k tisícíhlavému obecenstvu, rozsazenému daleko na kamenných sedadlech amfiteatru. Mimika omezila se na pathetické pohyby postav v řasnatém šatě, kothurnem zdvižených, na stuhlé tragické rysy plátěné masky a na rytmické pohyby choru, jehož nádherná výstroj byla tributem, spláceným duši davu. Velké toto umění pohrdalo illusí detailu, umělého světla a upraveného prostředí, omezilo se na vyjadřování velkých citů, vášní a konfliktů dokonalým slovem a pathetickým gestem.

Shakespeare, jehož genius vyvrcholil v stělesnění postav až do nejvnitřnějších záchvěvů duše, pohrdal rovněž imitací prostředí, dovedl slovem říci vše, aby obraz duše jím zachycené byl dokonalý, užil však scény případnější k vystižení těchto jemných odstínů. V nevelkých dvorech hostinců, v uzavřených divadlech, kde umělé světlo soustřeďuje pozornost na ohraničené jeviště, kde neztrácí se ani nejslabší záchvěv lidského hlasu a nejnepatrnější pohyb tváře, uvedl své postavy na práznou, šedou scenu, na níž by mnohohlasý dav, pestrý rej barev, prospekty, komparsy byly jen na překážku. Ponocní, vrátní,

opilci, kuplířky baví svými vtipy přízemek, v němž chechtá se dav námořníků, dělníků a vojáků, slovní hříčky, dvojsmyslné narážky a nekonečné stylistické kudrlinky krátí čas nastrojeným šlechticům v prosceniu a dámám v pokojích, otevřených na galerii, když právě se neodehrávají na scéně ony velké výjevy, jež zjednaly Shakespeareovi jeho slávu a byly s to, aby stejně nadchly i rozplakaly šlechtice i lodníky, ženy i starce a modní hejsky. Ony výjevy, v nichž mluvené slovo, provázené gestem, je jediným prostředkem, jímž působí básník i herec.

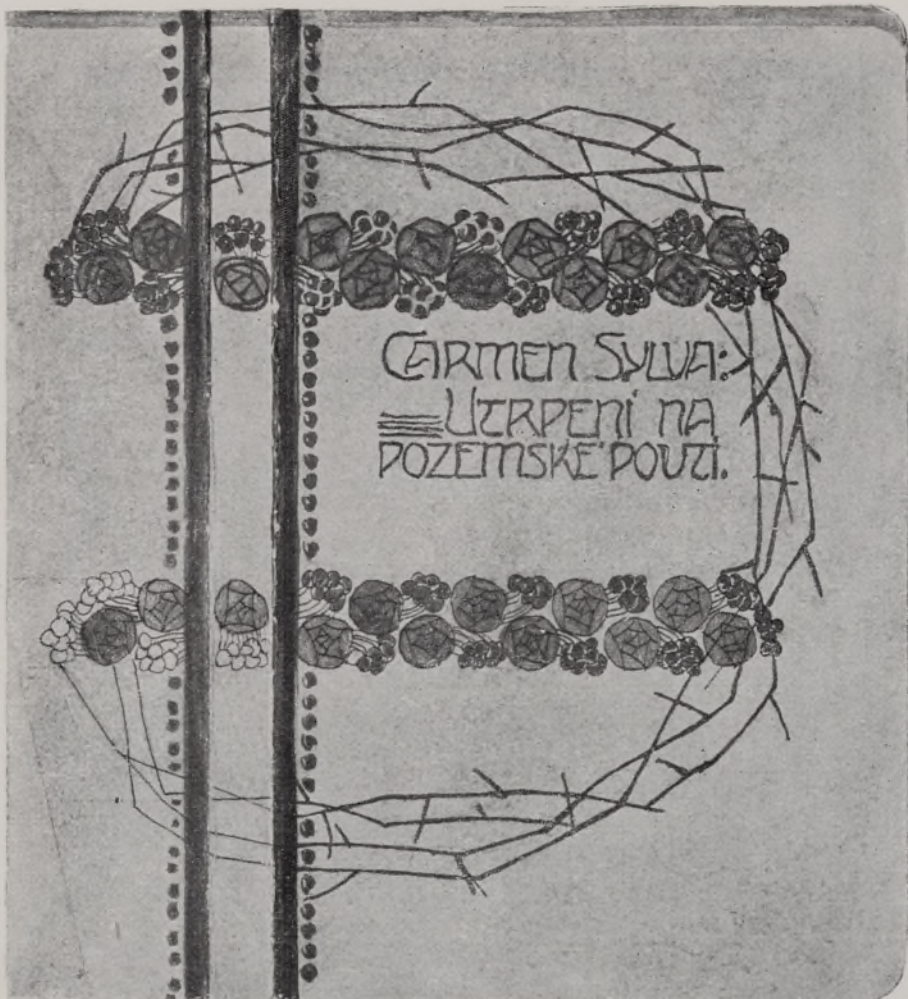
Je tak lhostejno, v jakém pokoji — a zda vůbec v pokoji — pozoruje lékař s komornou lady Macbethovou, myjící si ve snu krvácené ruce, je lhostejný kroj, v němž oblečen je Merkutio, velebící královnu Mab i Romeo na Julinčině balkoně.

Je lhostejno, kolik soustolovníků zasedá ku kvasu s krvácejícím stínem Banqua, kolik mrtvol leží na bojišti, na němž setkají se naposled hrdinný Percy a veselý Jindřich, — básník nestojí ani o to, aby předvedl divákovi zubožené vojsko Falstaffovo, jehož schátralost lépe vystihne Falstaffův monolog, než skutečný zástup odporných rozedranců na jevišti. Slovo básníkovo a hercův akcent, provázený gestem a výrazem tváře, nahradí divákovi skutečnost tak, že uvěří Macbethovi, vystupujícímu na scenu, že právě zavraždil svého krále, že uvěří Julince její náhlou vášeň k Romeovi, a Shylockovi, že je hotov obětovat zisk své vzteklé pomstě.

A jako Řekové a Shakespeare, tak také klassické drama Francie nedbalo výpravy scénické, oblékalo své Tamerlany, Achilly i Heleny do soudobého kroje, a dál až za přípustné meze brousilo slovo, verš, rytmus, ladilo gesta a výrazy tváří v harmonický soulad se slovem, a slovo nepozbylo své vlády jako nositel myšlének básnickových.

V japonském dramatu ustoupilo gestu, stalo se jen doplňkem, vysvětlením mimicky vystižených postav se všemi jich vášněmi a city. Japonská mimická hra neupomíná na pantominu. Nevypravuje děj posuňkem, nerozumívá se pohybem místo slova s divákem. Není to posunková řeč, je to stylisovaný pohyb mluvících osob, jenž rozvil se umělečtěji než slovo, stal se místo slova nositelem autorových myšlének — proč? Evropským divákům zdálo se, že příčinou je řeč monotóní, málo odstíněná, neschopná obsáhlé škály tónů a velké stupnice akcentů — tak se aspoň zdá cizinci. Ale když vyslechnete líbezná, měkce plynoucí, hluboce lkající, něžně

— F. ANÝŽ.
— SKIZZA NA
VAZBU KNIHY.



úvahou si uvědomíte, — spojená s vyjádřením prudkých vzruchů duševních, vyznívajících v tragickou scenu, musí býti tak obrovská proti mimické přípravě evropských herců, že stěží je lze navzájem srovnávat. Její divoké umírání, když ubila svoji sokyni, nebo její cesta k smrtelnému loži, jež sama si zvolila, jsou výkony tak úchvatné a umělecké po mimické stránce, že její hlas, v první scéně udýchaně chrčící a v druhé nářikavě dokonávající lahodnými tony flétny je jen průvodem k tomu nádhernému rozvíti gest a výrazů tváře, v nichž vystupuje duše tak živě ve svých vášních a strastech, jako v nejkrásnějších verších Shakespearových.

Děj kusu je tak vedlejší při této hře útlouckého, plasticky se pohybujícího těla, při té mluvě drobné, svěží tváře a něžných očí, — a přece, ač nepozorován téměř, neznatelně skytá příležitost k rozvíti celé stupnice citů a vášní, od veselé nálady na procházce, k nepokoji, jež vzbuzuje žárlivost soupeřů, k nucenému klidu, jenž je má smířiti, k úzkosti a láskyplným výbuchům, když dojde k souboji. A v druhém oddíle je to místo lásky žárlivost, která rychle vzklíčí, je tlumena a násilně zdržována nucenými úskoky a přetvářkami, jimiž zrazená milenka chce si získati přístup za milencem a jeho nevěstou, stupňuje se zdržováním, až vybuchne v hroznou katastrofu a končí ve smrti smířlivým akkordem. Sotva několik hrstí vět provází mimiku, která vyjadřuje tuto stupnici citů, znamenitě psychologicky založenou. K této řadě gest a pís, jež postupují jednotným rythem, pojí se jako účinný kontrast v prvním i druhém aktu pohnutější, rytmicky zrychlené skupiny. V prvním aktu je to souboj soupeřů, jenž je nejen mistrným dílem šermířského umění, ale zároveň bleskurychle se měnícím plastickým obrazem, jemuž figury dvou žen a v pozadí figury dvou osob z průvodu dodávají přesně určený, barvitý rámeček. Tak jako zde zuřivý boj je kontrastem k lásce rekyně, tak v druhém aktu kejklířské tance mnichů a jich výsměch jsou kontrastem k chystané tragické katastrofě. To vše, tento úžasný styl, vycítujete hned při prvním dojmu, aniž byste dovedli v tom postřehnouti mechanickou nějakou, které není. Není to schema, ale je to styl, styl tak dokonalý, tak hluboce v duši básníka i herce založený, tak podrobně do detailů vypracovaný, že ve vzpomínce najdete jej i v barvě oděvů i v květech padajících se stromů, že najdete umělecké zdůvodnění pro každý pohyb, pro každou scenu, každou figuru a každý zvuk.

Vše je účelné, a umělecky účelné v tom barevném obraze, jenž se tiše sune před vaším zrakem, provázen zdánlivě monotonními zvuky, jenž je pln rychlých gest, náhle se

vyznívající a teskně nářikající zvuky, jimiž Sadda Yacco provází úchvatnou svoji hru, nemůžete souhlasiti. A pak, zda není docela přirozeno, že tam, kde herectví dostoupí neobyčejné výše, mimický výkon, jenž je uměním hercovým, podrobí si slovo, umění básníkovo, zvláště u národa, jenž je neobyčejně vnímavý pro zrakové dojmy.

Japonské gesto je úžasně výrazné, a probíhá nekonečnou škálou od smrtelných akrobatických přemetů nesilných, hubených těl, až k výrazné hře leskle černých, kosých očí. Těžko si představit, jakého ovládání těla je potřebí k těm něžným, rozmilým pohybům, jimiž Sadda Yacco vyjadřuje účast na rozmluvě, podivení, smutek, vděčnost. Co duševní síly je potřebí, aby všechna ta hnutí uvědomnělá a vypracovaná do nejmenších posunů hlavy a pohybů prstů nevyzněla místo v souladnou posu v strnulé pohyby automatu. Práce, — již naprosto nepozorujete, a kterou teprve později

měnicích skupin, náhlých proměn tváří, a přece nikdy v nejmenším neotřásá nervy, neruší pozornost, nebolí v duši. Boje na život a na smrt, umírání, vraždění, samovraždy nevybočují z uměleckých mezí tak, aby schválně životností urážely umělecký smysl. I sceny, jež by v rámci skutečnosti, nestylisovány, působily tak děsně na duši, že by zničily každý umělecký dojem, rozchvívají vaše nitro zvláštním, smutným, avšak klidným půvabem. Když mladá, počestná žena, jejíž nápadník hrozí, že zavraždí jejího muže, posílá muže na procházku poslouchat tlukot slavičí, sama dává vrahovi svítilnou znamení a uléhá pak v bambusové besídce na smrtelné své lože, čekajíc na vraha, vzpomínáte mimoděk, že takovým dojmem asi působila by scena Othellova s Desdemonou — hrána s takovým zdrželivým uměním.

Tato příbuznost s evropským uměním, jež vám mimoděk napadá přes základní různosti, je příbuznost, již se vyznačují všechna velká umění.

Japonské umění mimické ukazuje na dlouhý, zvolný vývoj, na trvalou kulturu, postupně vytvářející nepřetržitou tradici, které v Evropě nemáme. Nemůžeme z té drobné ukázky, jež se kmitla Prahou, souditi, jaké je japonské drama, ani jaký je stav mimického umění u těch žlutých kosoookých barbarů, jimž od několika desítek letí skytá Evropa dobrodiní civilisace. Ale i ta malá ukázka měla by nás přimět, abychom uvažovali o umělecké výši našeho dramatu, naší scény, a o principech, na nichž stojí naše dramatické, scenické a mimické umění.

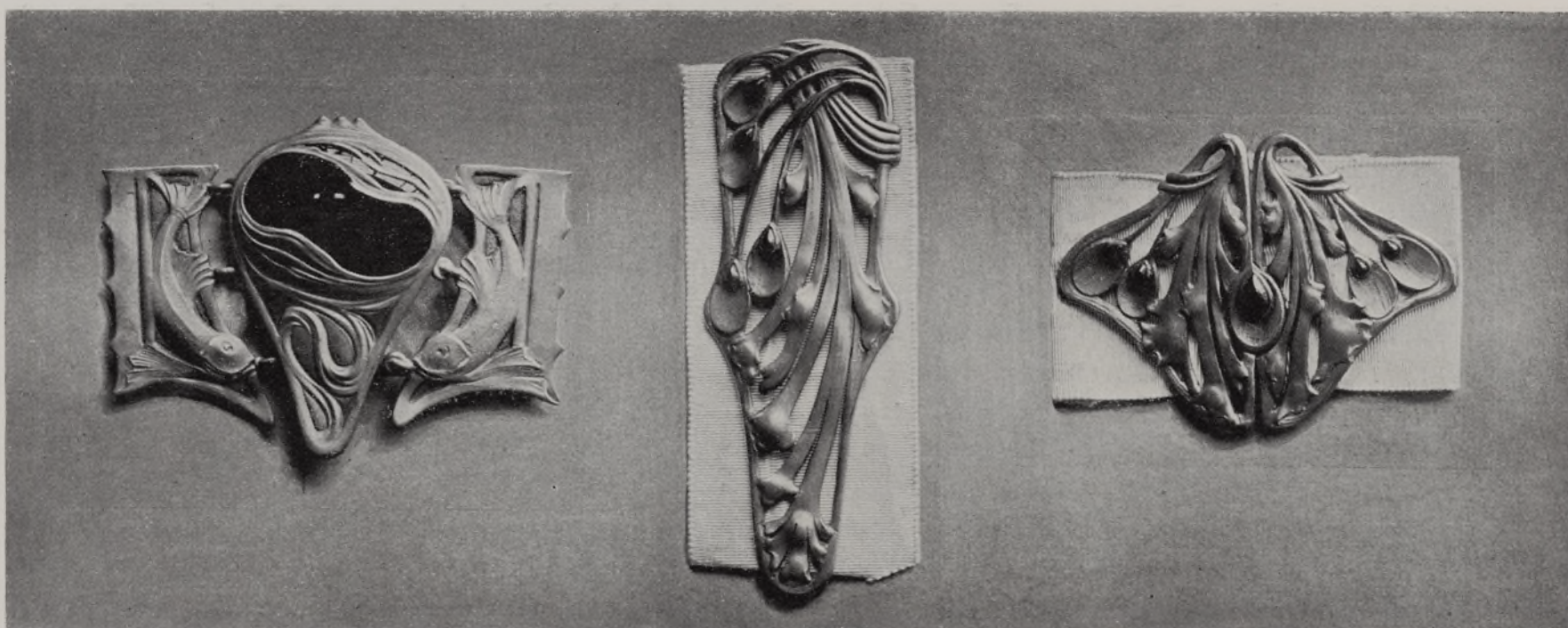
V. T.



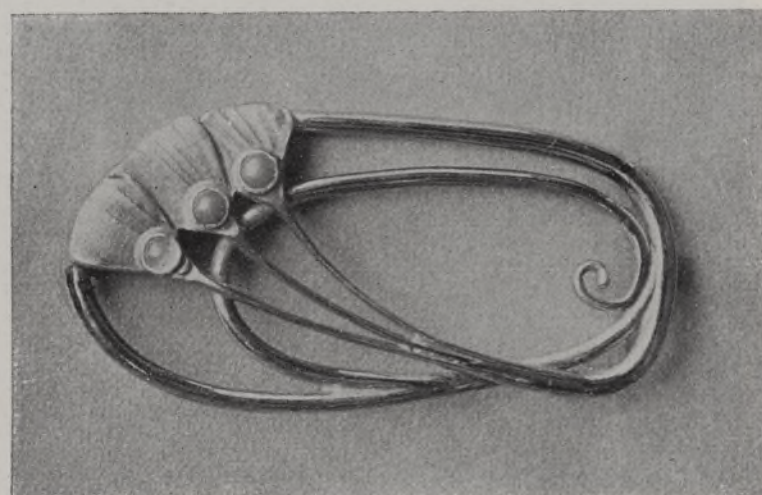
F. ANÝŽ.
DESKY.

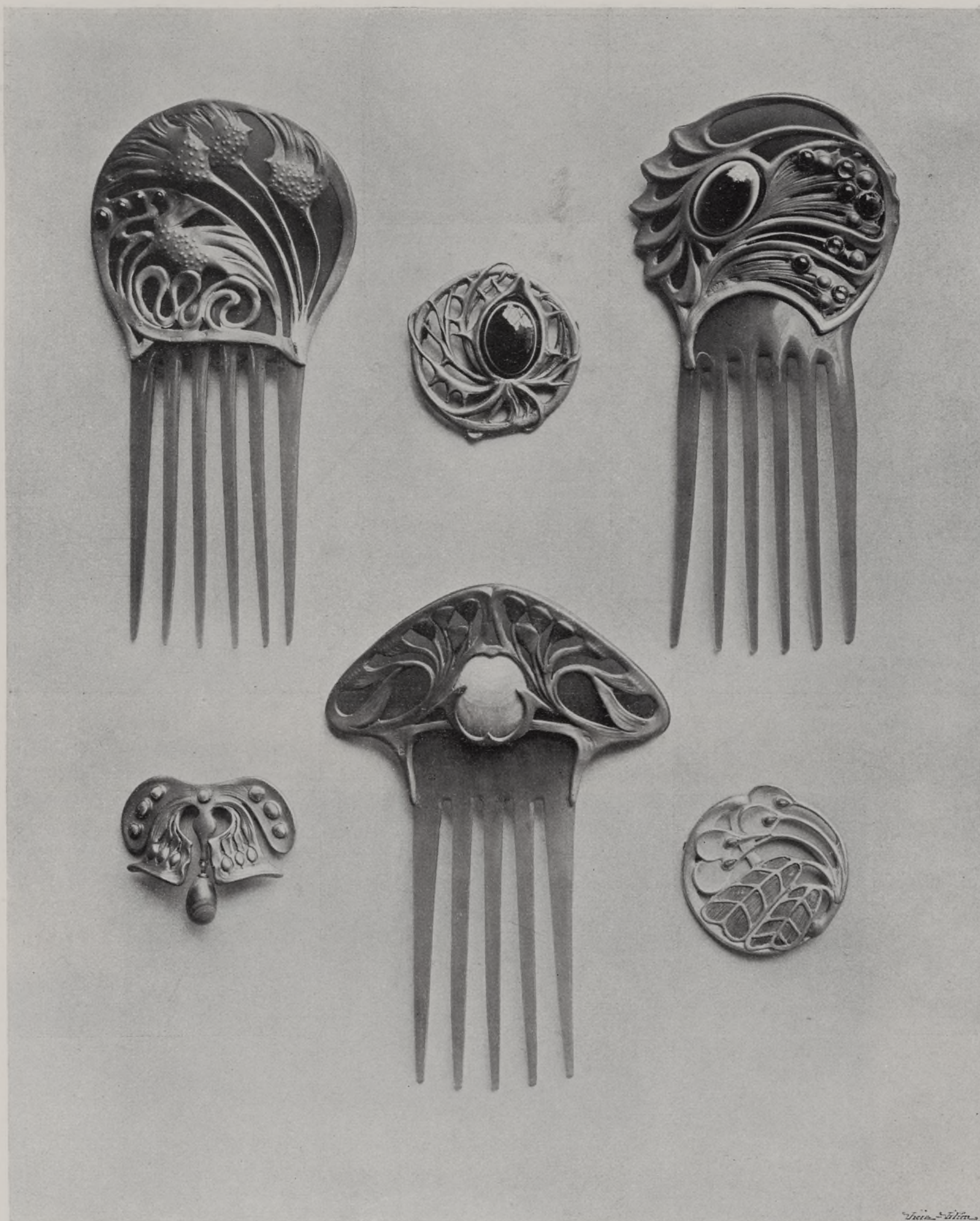


B. ŠIMONOVSKÝ.
SVÍCNY. ———



J. L. NĚMEC.
ŠPERKY. —





J. L. NĚMEC.
ŠPERKY. —



J. L. NĚMEC. ———
PŘÍBOR NA LIKÉR.
(SKLO, STŘÍBRO A INTARSIE.)

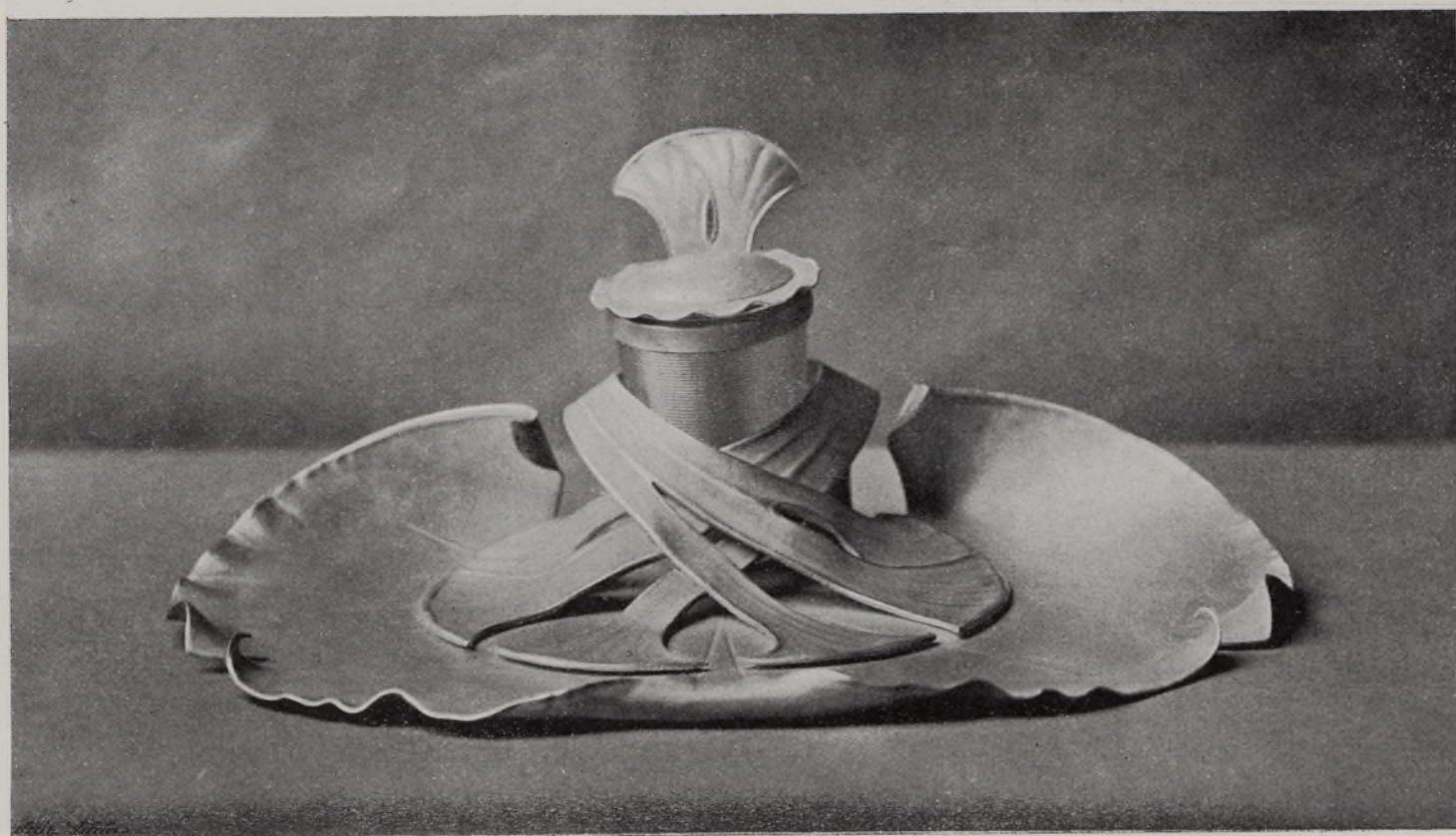
ČASOVA KAPITOLA O UMĚLECKO-PRŮmyslovém museu obchodní a živnostenské komory v Praze. — Nedávno prošla novinami zpráva, že obec pražská věnovala umělecko-průmyslovému museu pražskému subvenci 1000 korun, kromě ní pak peněžité příspěvky poskytují ještě Vinohrady, Karlín a několik jiných měst a korporací, subvence státu a země. Přirozeně vznikla ve mně zvědavost, jakým asi způsobem užívá svých příjmů toto museum; že příjmy tyto jsou značné, soudil jsem již z toho, že si postavilo nákladnou budovu. Zaopatřil jsem si tedy výroční zprávu a snažil se z ní poučiti se o tom.

Kdo zná běžné poměry našich uměleckých průmyslníků, zvláště umělecky činných, domníval by se, že není zájmu o umělecký průmysl a že se umělecká snaha na tomto poli nikterak nepodporuje, a ejhle: ve výroční zprávě musea za r. 1900 (pozdější dosud, myslím, nevyšla) čte se zřetelně, že jen samo um.-prům. museum pražské vydalo za tento rok hezkou sumičku 54.174.60 K „na podporu uměleckého průmyslu“. Avšak jak ve skutečnosti se peněz těch, které zdánlivě věnují se na podporu um. průmyslu, zužitkovává, viděti z následujícího: služné, remunerace a výlohy cestovní činí 24.820 K (není mi však znám ani jediný případ, že by byl umělecký průmyslník dostal od musea podpory na cesty); režie má položku 8.389 K; předmětů pro sbírky zakoupeno za 11.053 K; kněh pro musejní knihovnu za 6.726 K; na ceny za práce um. průmyslové věnována marnotratná přímo suma — 700 K a 918 K

stály prý výstavy. Rozpomínám se jakéže výstavy se vlastně pořádaly, ale nevím o jiných, než o — — — vánoční a — výstavě konkurenčních prací; na tu se zvláště dobře pamatuji; kdo miluje samotu, mohl si tam zajít, bez bázně, že bude z ní vyrušován. Kromě hlídače, který dřímá, ani človíčka. Výsledek její byl také velikolepý — prodala se právě jedna kožená tobolka, kterou koupil prý jakýsi Angličan. Ale vraťme se od marných gloss k výroční zprávě a jejím cifrám.

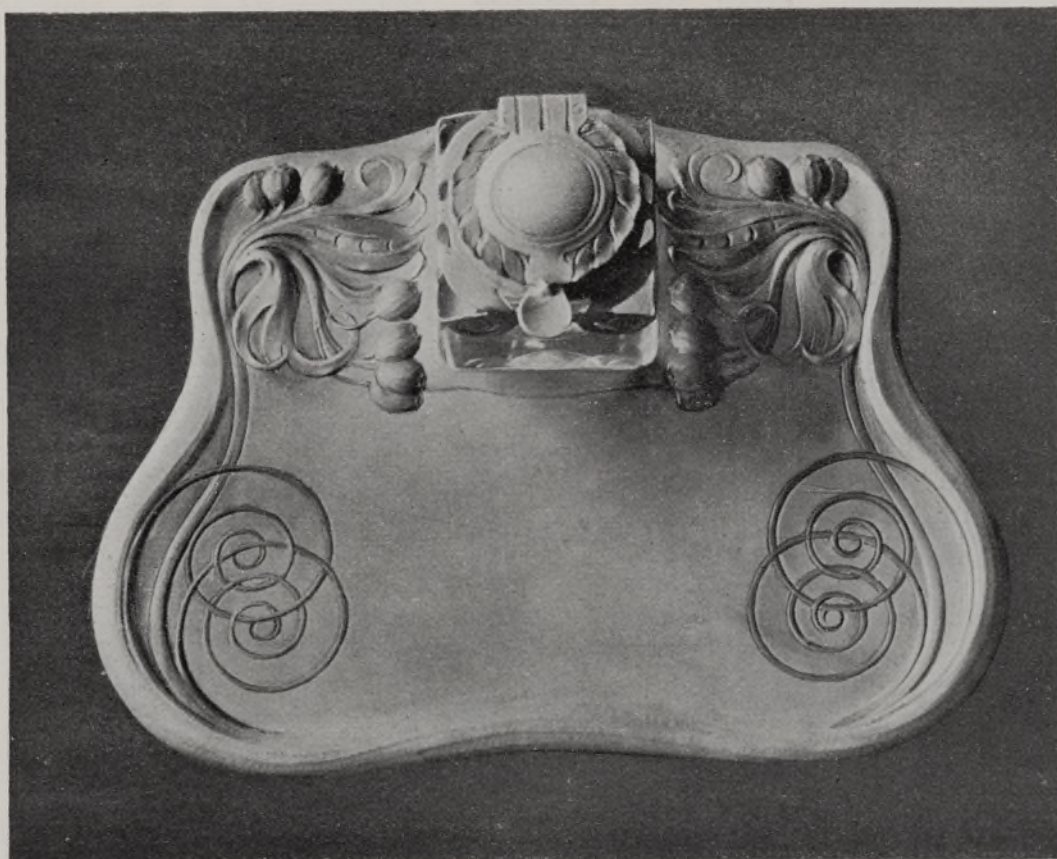
Jedenáct tisíc K bylo vydáno tedy za 202 předměty pro sbírky. Ale za jaké předměty? Jak ze seznamu jich patrně, ani jeden předmět moderní u nás zhotovený. Dost mě už překvapuje, že zakoupilo se 92 moderních medailí francouzských a 3 ještě jiné předměty také moderní. To jsou také pokud vím, snad, první předměty žijících umělců, které byly pro sbírky tohoto musea zakoupeny — nehledě ke 3—5 kouskům, jež správa musea zakoupila kdysi z konkurenčních prací. Jest tomu ostatně již také hezky dávno, neboť dnes už um.-prům. museu ani nenapadne zakoupiti některý předmět z konkurence, kterou samo vypisuje pro své sbírky!

Ze 54.174 K ročního vydání užilo se tedy přímo na podporu moderního dnešního našeho uměleckého průmyslu celých 700 K na ceny a 918 K na pořádání výstav, tedy dohromady *necelá* — 3⁰/₀!! Ostatní podpora jde na účely vedlejší a o podpoře mod. průmyslu lze tu mluvit jen nepřímě. Cením ovšem také význam knihovny musejní a sbírek musejních pro povznesení um. průmyslu, ale daleko ne v té míře jak to činí správa pražského



P. NOVÁČEK.
KALAMÁŘ. —
— TEPANÉ
STŘÍBRO. —

F. ANÝŽ.
KALAMÁŘ.
— TEPANÉ
STŘÍBRO. —

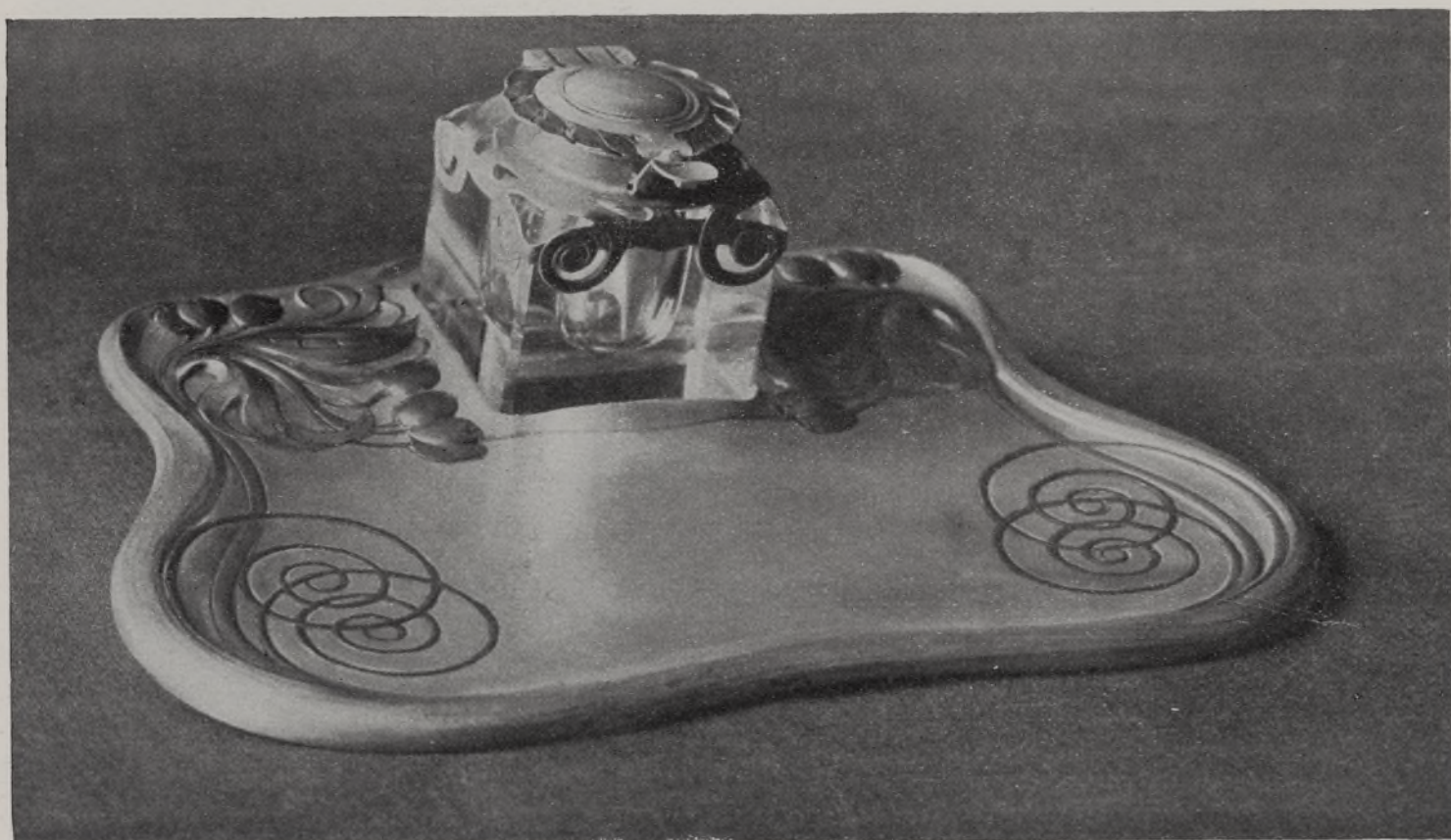


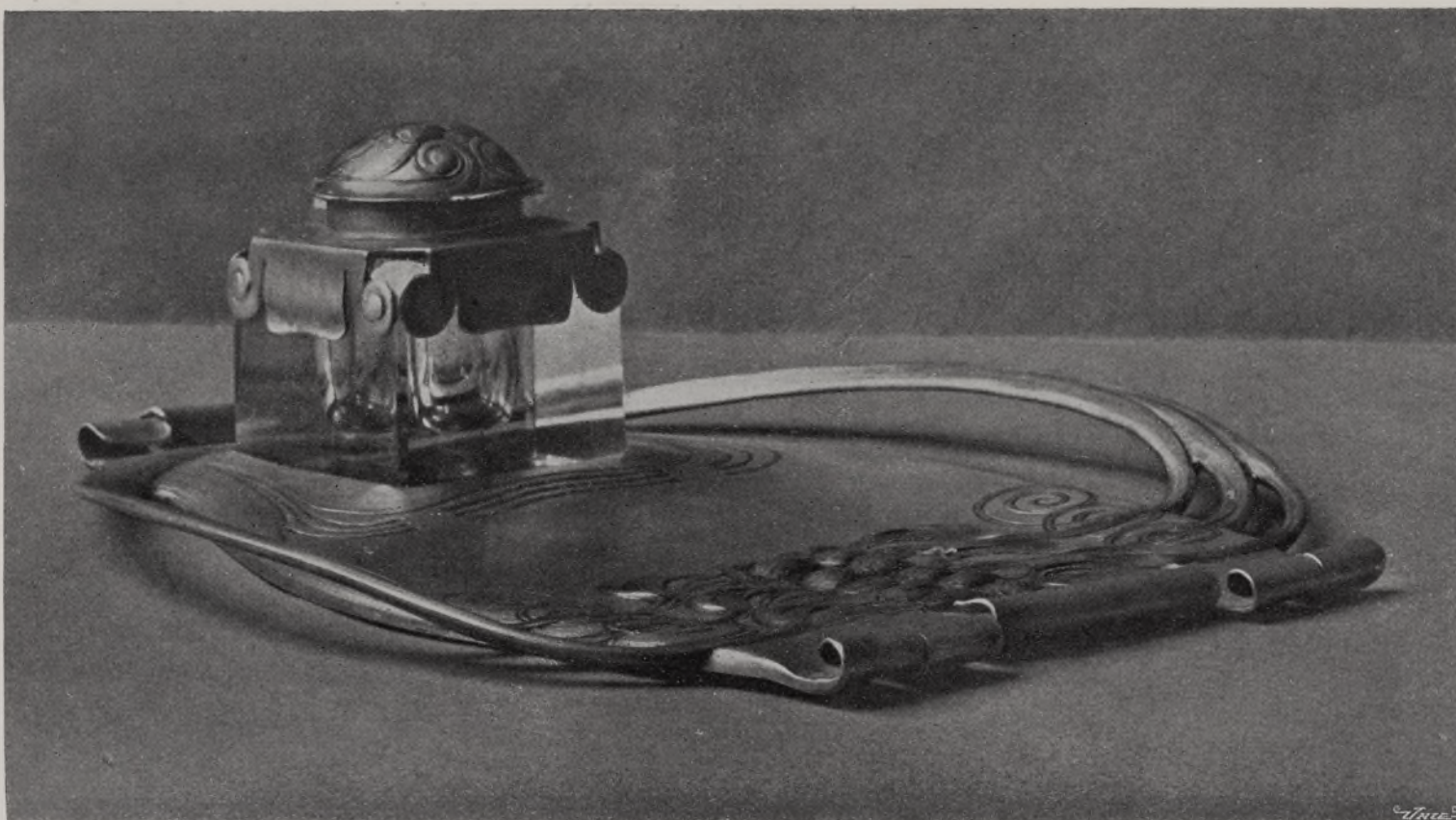
musea. Ta přílišnou podporou těchto mrtvých odvětví poškozuje vývin uměleckého průmyslu moderního. Či domnívají se pánové, že se pozvedne um. průmysl v Čechách, budeme-li mít co největší sbírky starého um. průmyslu a co nejrozsáhlejší knihovny? Jsem přesvědčen, že, i kdybychom získali sbírky třeba takové, jaké má pařížský Louvre, našemu modernímu um. průmyslu se tím nepomůže nic. Má-li se um. průmysl u nás rozvinouti, musí býti nejprve někdo, kdo ho kupuje. Jaká taká produkce by zde již byla, ale odbytu prodeje

posud takřka není, tak že výrobkové jsou nuceni pro nedostatek uměleckých zakázek k uhájení života odváděti se více méně řemeslu. Ne, že by se u nás nekupovaly předměty uměleckého průmyslu — kupuje naše šlechta, boháči i širší obecnost dost — ale cizí výrobky, buď přímo z ciziny, nebo prostřednictvím našich obchodů, které prodávají z velké části — a v drobném kovovém um. průmyslu skoro výhradně — cizí zboží.

Soudím však, že právě tomuto nezdravému stavu mělo by umělecko-průmyslové museum čelit, že v tom by měl býti jeho vlastní cíl a úkol — jak z hořejšího viděti, má

k tomu dosti prostředků. Nemohla by v Praze býti zařízena stálá výstava spojená s prodejem zboží umělecko-průmyslového? Ovšem měla-li by míti smysl, musila by se pro ni najmout jiná místnost než je ta, v níž se pořádají vánoční výstavy musea — někde v živé ulici nebo na náměstí, ve středu města. Režie takové prodejní místnosti by nebyla veliká, a zajisté, že by ji naši umělci průmyslníci po případě z části hradili. V trudných počátcích, jimiž náš umělecký průmysl prochází, je zapotřebí, aby veřejná korporace jako

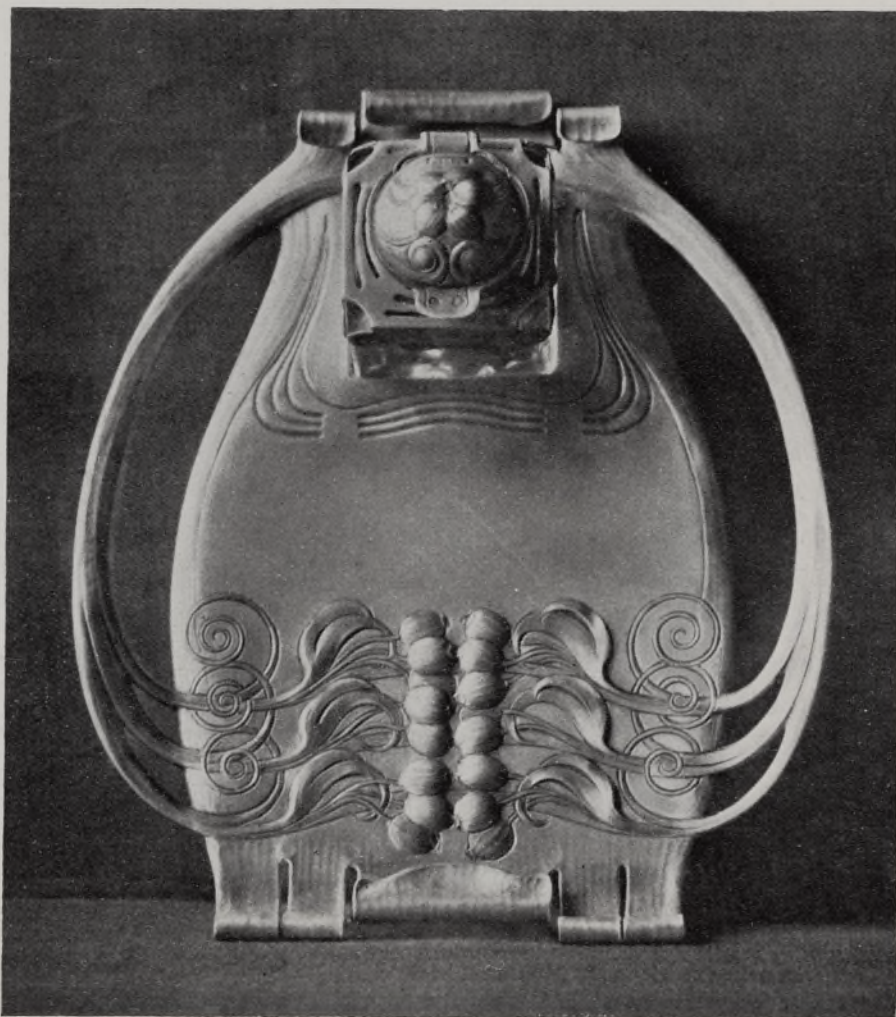




F. ANÝŽ.
KALAMÁŘ.
— TEPANÉ
STŘÍBRO. —

umělecko-průmyslové museum chopila se tu iniciativy protože výrobcům a právě těm, kteří mají opravdu vážné umělecké snahy, scházejí obyčejně k podobnému podniku prostředky. Je potřebí jen trochu obchodního ducha — a ten by přece uměl.-prům. museum obchodní a živnostenské komory mohlo mít, a pak opravdového zájmu o nový, moderní umělecký průmysl — o průmysl v první řadě domácí.

Ale v tom právě hlavní hřích, který se objevuje při vší činnosti um.-prům. musea pražského: že zřejmě propaguje všude staré slohy a ignoruje, pokud možno, snahy moderní nebo staví se k nim nevražlivě. Umělecko-průmyslové museum provozuje tu zkrátka ve svém oboru tutéž zhoubnou, směšnou a obmezenou pštroší politiku, jakou hřeší, bohužel, v jiných oborech u nás nejedna veřejná instituce, určená k podpoře uměleckého nebo literárního života a rozvoje. Schází mu úplné pochopení pro umělecké potřeby a bolesti doby, před nimi zacpává si oči a sluch. Veliké a krásné hnutí moderního průmyslu uměleckého, které provanulo celou Evropu jako plodná a zúrodnující jarní bouře, přešlo hluše a bez užitku pro naše mandariny rozhodující v umělecko-prům. museu. Místo aby se věnovalo nesnadným a naléhavým úkolům uměleckého dneška, žádajícím delikátního vycítění a pochopení, odvrátilo se museum v pohodlné tuposti ku včerejšku. Tak, jak je vedeno, nemá skoro významu pro rozvoj a rozkvět moderního uměleckého průmyslu, je skoro výlučnou retrospektivou a v tomto směru více škodí než prospívá, poněvadž bezděky tím pod-



poruje mdlý eklekticismus a epigonskou kopii starých uměleckých stylů. Nepodceňujeme nijak staré umění — je krásné, dokonalé ve svém způsobu — ale právě proto také mrtvé a uzavřené, poněvadž hotové. Proto nerozkvete umělecký průmysl, bude-li mdle a unaveně kopírovati, co už bylo vysloveno tak plně, silně a definitivně. K jeho rozkvětu je naopak třeba samostatné tvorby z nových potřeb doby, nových myšlenek výtvarných, řešení nových úkolů, jak klade je nový moderní život.

Kde však má se poučiti obecenstvo, že vedle starého velikolepého, ale uzavřeného už uměleckého průmyslu raší a kvete „malé“ umění dneška, každodenní potřeby, sloužící svojí době a inspirující se z ní, když museum je vedeno plánem čiré historické retrospektivy? Nevtlouká se tím bezděčně v obecenstvo nechuf (bez tak už dosti silná) k novému samostatnému řešení umělecko-průmyslových potřeb dne? Nepodporuje se tím lenivé a bezmyšlenkovité přežvykování starých vzorů a děl? Není takové museum nemístným? Nestává se bezděčně překážkou uměleckého růstu, odvahy, pokroku? Nezvrhá se v bezděčnou tvrz prázdného a bezobsažného staromilství, jalového konservatismu a senilní impotence?

Jak obecenstvo, tak producenti uměleckého průmyslu trpí u nás zřejmě nedostatkem charakteristických, výrazných v z o r ů m o d e r n í c h, které by je poučovaly a jich ctižádost a síly napínaly k metám stále vyšším. Zde je třeba začít s nápravou a opatření nejprve do musea vrcholná díla současného evropského uměleckého průmyslu, bráti se směrem, kterým v cizině — ať jmenujeme jen nejbližší: ve Vídni, Hamburce a j. — dávno nás už předešli. Dokonce i v průmyslových museích našich venkovských měst je názor na dnešní současnou produkci nepoměrně správnější a zdravější než je tomu u musea obchodní komory pražské. (Dnešní uměl. prům. museum pražské je vlastně skorem pouhou filiálkou městského musea pražského.)

Měli jsme příležitost sledovat činnost těchto skrovně dotovaných museí menších, uvádíme jen Králové Hradecké a Chrudimské, o Libereckém v německé správě se nedovíte, a jak tam horečně se pracuje, jak tam sbírky obohacují se pracemi moderními, cennými, cizími i domácími. — Je to opravdu smutné, že

v tomto odboru česká města venkova královskou Prahu tak hanebně nechala za sebou.

Dokladů dalších netřeba, o pravdivosti má každý příležitost se přesvědčiti.

Cenil bych význam takové sbírky, s dobrým rozhledem sestavené, pro povzbuzení tvořivosti v uměl. průmyslu, třeba by kolekce ta obnášela jen dvacetinu velikých sbírek starého um. průmyslu, daleko výše než tyto. Předně by obecenstvo při návštěvě sbírky takové vidělo, že i dnes a nejen „za starých časů“, se tvoří živě, bohatě a krásně na poli umělecko-průmyslovém a po druhé peníze, za předměty ty vydané, byly by autorům podporou k novému snažení. Kdyby jen polovička sumy, která se věnuje nyní na zakupování předmětů pro sbírky musejní, věnovala se na předměty moderní (pokud možno naše), povznesla by se zajisté výroba um. průmyslu u nás v několika letech měrou netušenou.

Uvažme konečně a pochopme, že, nevyplácí-li se kde pštroší politika, je to v první řadě v umění. Či chceme i tu prospat a kupování nejlepších děl současných odkázat našim potomkům, kteří mají za padesát let (kdy bude už pozdě) dohnat, co my jsme dnes tupě a lenošně prospali?

Pak ještě o něčem bych se rád zmínil. V umění t. zv. „vysokém“ vypisují se přece jaká taká stipendia a podpory k povzbuzení a ulehčení začátků — v uměleckém průmyslu nic. Nerad se dotýkám podpor a stipendií. Je to však nutné. Je přece jen pravda, které nelze zamluvit, že většina našinců, skutečně činných a skutečnými uměleckými snahami vedených, podpor nevyhnutelně potřebuje, ano z části na ně je odkázána.

Proto vyžaduje prospěch uměleckého průmyslu a s ním i prospěch celého národního celku intenzivnější, promyšlené podpory lidí skutečně nadaných, které zdržuje a dusí přecasto jen hmotný nedostatek.

Tolik chtěl jsem říci při příležitosti, kdy naše města a veřejné korporace poskytují dosti značné obnosy um. prům. museu. Zajisté nechtějí tím podporovati plané sbírkaře, kteří sbírají umělecký průmysl jako poštovní známky — ale chtějí rozkvět živé a zdravé produkce umělecko-průmyslové, a ten není možný, pokud se neprovede radikální náprava ve směrech, které jsem zde — veden starostí o věc — upřímně vytknul. — Prozatím o věci. Nezdravé poměry v museu donutí nás snad mluvit i o osobách.

X. Y.



F. ANÝŽ.



J. BENEŠ.

INTARSOVANÉ SKŘÍNKY
NA SKVOSTY.

ZPRÁVY A POZNÁMKY. — VÝSTAVA RODINOVA. ÚZKÉ POMĚRY

našeho umění a dále snaha měřiti je stále produkcí bohatě nadaných národů jiných byly příčinou, že po dobu tří let připouštěna byla do Volných Směrů rubrika o umění cizím — v reprodukcích. Neprošlo to ovšem hladce, celá ta záležitost přinesla spolku i časopisu mnoho výtek a podezřívání, v němž zrádco-vání internacionalismem hrálo hlavní úlohu.

Na započaté cestě jde dnes spolek Manes dále. Snaží se toto cizí umění Praze předvésti přímo v originále. Pracovalo se tiše, bez okázalé reklamy, za to ale tím intenzivněji. Dnes, kdy výsledek práce, žádoucí cíl je jistý, přicházíme tímto s veřejností sdělit kroky, které byly podniknuty.

V době světové výstavy Pařížské odebrali se zástupci spolku, malíři Hofbauer a Jiránek, opatření legitimací časopisu našeho do Paříže, aby tam pro úkoly naše hledali podpory.

Časopis Volné Směry, který u nás dodnes nemůže nabýti takového zabezpečení, aby o jeho existenci nemusily stále býti obavy, svým obsahem a svojí úpravou byl oběma našim zástupcům nejlepším doporučením. On zjednal jim všude přístup a nejvřelejší přijetí. A první, který s neobyčejnou ochotou vyšel vstříc, byl největší plastik Francie, mistr Rodin.

Nadšeně dal časopisu všechny práce k dispozici, autoři francouzských textů ochotně dovolili překlady statí, a tak bylo Volným Směrům umožněno, vydati nádherné dvojité číslo Rodinovo v ročníku minulém.

Událost tato a zvláště okolnost, že číslo toto dodnes jest nejúplnějším a nejobsáhlejším obrazem činnosti Rodinovy, zabezpečilo nám mistrovy sympathie v míře největší. V této době vstoupil k Rodinovi do atelieru člen spolku, sochař Mařatka, který s nevšední ochotou byl nám sprostředkovatelem všech dalších našich kroků a kterému vděčíme mnoho za služby pro nás tak nadšeně konané.

Přední morální úspěch čísla Rodinova však byl ten, že Rodin, zpraven Mařatkou o poměrech našich, projevil sám ochotu účastniti se výstav, spolkem Manes pořádaných. Chopili jsme se této vzácné příležitosti a požádali Rodina o kolektivní výstavu v Praze.

Slíbil okamžitě našemu přání vyhovět. — Spolek najal k účelu tomu místnosti v paláci

Nádherného a vyžádal si kolekci plastik a kreseb, které okamžitě do Prahy byly zaslány.

V době, kdy zásilka tato došla do Prahy, slaveny v Paříži okázale slavnosti V. Huga, při kteréž příležitosti došlo k manifestačnímu přijetí české delegace. Působením pp. Mařatky a Muchy došlo ku přijetí české delegace Rodinem v atelieru jeho pařížském i meudonském.

Všechny tyto okolnosti byly příčinou, že Rodin odhodlal se pro Prahu připraviti výstavu v daleko větším rozměru, než v jakém dosud v jiných střediscích uměleckých ji pořádal. A výsledek toho bude expozice čítající 86 plastik a 76 rámu s kresbami, kolekce to tak obsáhlá, že podá plný obraz o činnosti tohoto velikána francouzského umění.

Své sympathie pak nám chce projevití svojí návštěvou v Praze, kterou jednak spolku Manes, jednak české delegaci v Paříži byl přislíbil.

Naprostý nedostatek vhodných výstavních místností v Praze byl s počátku kamenem úrazu celého podniku. Laskavostí městské rady Pražské a Smíchovské bylo však spolku Manes zapůjčeno místo u vchodu do zahrady Kinského, aby tam mohl zřízen býti provisorní pavilon pro tuto výstavu.

Vzhledem k důležitosti celé akce a hlubokému její kulturnímu významu, jaký pro Prahu má, obrátil se spolek Manes o morální podporu k radě města Prahy, Spolku českých žurnalistů, všem uměleckým korporacím českým, jakož i jednotlivým členům české delegace. Dá se proto očekávati, že významná tato událost umělecká nezůstane bez vážného vlivu a přinese osvěžení do našich poměrů uměleckých.

SPOLEK „MANES“ V LETOŠNÍM ROCE uspořádá řadu výstav po českém a moravském venkově. Prvá výstava tohoto druhu otevřena byla o svátcích velikonočních péči průmyslového musea pro sev. vých. Čechy v Hradci Králové, v slavnostním sále vyšší obchodní školy. Výstavy účastnilo se 20 členů 115 pracemi.

SUMMÁRNOU A KONEČNOU ODPOVĚď na rozbředlé polemiky p. Mrštíkovy, které přináší „Slovo“, uveřejníme v příštím čísle Volných Směrů.