

OBSAH:

- I. Umění v organismu společenském. Jeho význam hospodářský. Zábava. Umění zdokonaluje vnímavost člověka a tím jeho kulturní způsobilost všemi směry. Vliv jeho na mravnost. Str. 9
- II. Původ umění z práce sloužící potřebám životním. Umění a řemeslo. Zbraně a nástroje; nádoby; úbor těla; obydlí. Hrob a pomník. Drobná řemesla a monumentální stavitelství. Rozmanitost účelů žádá rozmanitost tvarů; příkladem vývoj budov chrámových. Str. 26
- III. Další rozmanitost tvarů plyne z povahy materiálu a ze způsobu jeho spracování. Účelností a mechanismem práce vznikají též prvky krásna, namnoze i bezděčně; na nich teprve vyvíjí se a tříbí krasocit. Str. 43
- IV. Sloh, technický a historický. Sdílnost. Znamení, písmo a obraz; malířství a sochařství. Básnictví; prvky jeho v řeči, v názoru světovém, ve skutečném životě. Epos, drama. Hudba; zpěv a nástroje. Hravost. Tanec. Str. . 56
- V. Pravda v umění obrazném; realismus a idealismus. Pokrok v umění; co ho způsobuje a jak postupuje. Nepřetržitost dějinného vývoje. Zápas nového umění se starým. Str. 72
- VI. Výchova obecného smyslu a vkusu uměleckého. Vrozena je pouze povšechná způsobilost smyslu a mysli, dalšího vývoje schopná a potřebná. Výchova v rodině, ve škole, v životě veřejném. Umění pro lid; nemá se ani snižovati jeho úroveň ani zužovati jeho obor. Lid má právo na umění nejlepší. Str. 91

SBÍRKA PŘEDNÁŠEK A ROZPRAV.
(VÝBOR LIDOVÝCH PŘEDNÁŠEK ČESKÉ UNIVERSITY.)

REDIGUJE PROF. DR. FRANT. DRTINA.

————— SERIE V. číslo 1. —————

PROF. DR. OT. HOSTINSKÝ:

UMĚNÍ
A SPOLEČNOST.

(KURS ŠESTIPŘEDNÁŠKOVÝ.)



V PRAZE.
NAKLADATEL J. OTTO.
1907.

PROF. DR. OT. HOSTINSKÝ:

UMĚNÍ
A SPOLEČNOST.

1780

II



V PRAZE.
NAKLADATEL J. OTTO.
1907.

Při následujících rozpravách, proslovených v lednu a únoru 1900 v III. řadě lidových přednášek české university, tanul mi na myslí úkol podatí docela povšechný, průpravný úvod k jakýmkoliv dalším výkladům o umění a jeho dějinách, jež by se později vyskytly v pořadu naší extense. Obsah poslední přednášky, jednající o umělecké výchově a umění pro lid, pravě tenkrát byl tak časový, že ještě téhož a pak následujícího roku mohl býti opakován na několika místech; avšak v Kutné Hoře a v Slaném do popředí postavena Umělecká výchova, v Mladé Boleslavi a v Kolíně zase Umění pro lid. Přednáška „O socialisaci umění“ při zahájení první české výstavy pro uměleckou výchovu, pořádané učitelskou jednotou Komenský v Náchodě (20. července 1902), projednala však hlavní myšlenky obou těchto temat šíře a podrobněji, než se stalo v Pražské extensi. Když pak přálo si Dědictví Komenského, abych tuto Náchodskou přednášku uveřejnil tiskem jakožto 1. číslo Přednášek a rozprav pedagogických (1902), učinil

jsem to s radostí, ale zároveň s výslovnou výhradou, že po případě jindy vydám celý kurs *Umění a společnost* v původní jeho formě. Na to nyní došlo, a čtenáře snad neujde, že jsem při úpravě pro tisk tuto původní formu hleděl zachovati i v tom smyslu, abych s výkladů svých nesetřel ráz mluveného slova.

O. H.

I.

Chceme-li na umění pohlédnouti se stanoviska, s něhož by se nám jevily jeho přerozmanité styky s ústrojím a životem lidské společnosti, jest nezbytné, položit si hned při vstupu otázku, která se nám přímo vnucuje zejména při lidových přednáškách universitních, zahrnujících v sobě pestrou řadu ze všech oborů vědeckých. Otázku totiž: »Zaslужuje umění, aby se mu vedle přírody a dějin, vedle tělesného zdraví, hmotného blahobytu a společenského zřízení věnovala stejná pozornost a vykazovalo rovnocenné místo?«

Jsou lidé, kteří nemají sice zrovna nechut k umění, přece však je pokládají za zbytečnost, a to za zbytečnost celkem dosti nákladnou, tedy za luxus, jenž jiným, naléhavějším a opravdovějším zájmům ustupovati musí. Dejme tomu na okamžik — ale jen na okamžik — že umění skutečně jest luxus; bude tím rozhodnuto již v jeho neprospěch? Vždyť i předměty luxu mívají význam hospodářský. Zlato zajisté namnoze spatřujeme ve službách marnivé okázalosti a přepychu, diamanty málem výhradně, a přece na př. pro hospodářství jižní Afriky má dobývání jich důležitost nesmírnou, ba je dokonce i životní otázkou některých krajů, a nebyti zlatých dolů transvaalských, nebylo by došlo k hrozné válce proti oběma burským republikám.

Smíme také o umění říci, že má svůj *význam hospodářský*? Nemusíme jít daleko; nejbližší okolí stačí nám na poučení. Arci při tom na mysl máme umění v nejširším slova smyslu, bez kritického výběru, který rozlišuje umění dobré od špatného, ušlechtilé od mělkého, vzácné od všedního. Začneme uměním dramatickým. Národní divadlo naše zaměstnává přes 400 osob, během jednoho roku bývá navštěvováno alespoň 600.000 diváky, roční náklad jeho převyšuje dnes zajisté již značnou sumu jednoho milionu korun. A to je pouze jeden, třeba největší umělecký ústav toho druhu; v Praze jsou však i jiná ještě divadla, česká a německá, stálá a občasná, k nimž zde ovšem připojiti musíme i chantany. Dále sluší na paměti míti všechny podniky koncertní, od nejvybranějších hudebních produkcí v Rudolfině až k četným malým kapelám hospodským, tak že jen provozování divadelní a hudební, ať jsou již jakéhokoli druhu, umělecká, ochotnická nebo šumařská, představují v jediné Praze obrát několika milionů korun.*)

*) Statistická zpráva za r. 1898 (Genossenschaft deutscher Komponisten) počítá, že v Německu nejméně 150.000 osob žije se hudbou; z těch přes 32.000 zaměstnáno je v rozmanitých podnicích divadelních a koncertních, v čemž ostatně ani choristé, ani baletní sbory, ani technický personál nejsou započtení, a dvojnásobně snad množství v 7606 závodech hudebních (nakladatelstvích, tiskárnách, obchodech a továrnách na hudební nástroje). — O 56 divadlech Londýnských nedávno proběhla novinami zpráva, že roční náklad jejich páčí se na 24 milionů korun. — Velká opera Pařížská sama má roční příjem 4 milionů franků, a to 3 miliony ze vstupného, 1 mil. ze subvence státní; zaměstnáno je při ní asi 1500 osob.

K tomu počítejme žurnalistiku, nakladatelství a knihkupectví, pokud na činnosti jejich má podíl umění, t. j. beletrii, pak obchody s díly uměleckými a hudebninami, všechna odvětví umění reproduktivního, výrobu hudebních nástrojů a zejména všechno to, co náleží uměleckému průmyslu v dílnách i v obchodech. Nad to vzpomeňme si, že umělci sami přinášejí na výstavy množství děl někdy dost vysoko ceněných a z velké části prodějných, vzpomeňme si na uměleckou úpravu a výzdobu staveb veřejných i soukromých — a připustíme zajisté, že výroba kteréhokoliv odvětví průmyslového, která by se peněžní cenou svou rovnala produkci umělecké, byla by hodna vším právem nejen slušného povšimnutí, ale také vydatné ochrany a podpory se strany všech povolání činitelů.

A to skutečně se děje, ač snad daleko ne tou měrou, kterou by to umění zasluhovalo. Jsou školy a sbírky umělecké, při podnicích stavebních a jiných vypisují se ceny, které zajistiti mají umělecký zdar jejich, a co nezmohou neb opominou stát, země a obec, to dohání, alespoň dle možnosti, řada spolků a ústavů soukromých. V rozpočtu království Českého na r. 1900 nalézáme na př. 601.594 K výslovně účelům uměleckým věnovaných, k čemuž arci přičísti sluší z jiných rubrik především ještě částku peněz na uměleckou výzdobu Pantheonu Českého musea a na malírnu Národního divadla, dohromady 137.000 K, dále pak z nákladů na jiné stavby a z podpor poskytovaných ruchu živnostenskému, školám a sbírkám, alespoň 400.000 K, jež prospěti mají přímo činnosti umělecké, zejména

výrobě umělecko-průmyslové, takže nechybíme, páčíme-li celkem sumu peněz věnovaných umění ve všech jeho odvětvích značně výše, než na milion korun, t. j. asi na 25% všech výdajů vůbec. A to je ovšem rozpočet zemský, jenž z příčin dostatečně známých na poli tomto příliš štědrým býti ani nemůže. Říšský rozpočet na r. 1900 kromě celého téměř milionu připadajícího ústavům a podnikům, které přímo slouží umění v nejužším slova toho smyslu, stanoví půl osma milionu na školství průmyslové, přes půl milionu pro účely archeologické, nehledě ani k rozmanitým a četným stavebním podnikům, pokud při nich také umělecké stránky se dbá. Ale v těchto právě uvedených cifrách nejsou zahrnuty ony velké náklady, jež panovník sám ze svých prostředků soukromých obětuje na vídeňská dvorní divadla, na dvorní musea, na monumentální stavby, pomníky a p. v.

Samo sebou se rozumí, že v jiných státech, které jsou bohatší než Rakousko, činiti se může pro umění ještě více. Rozumní státníkové nepokládají peníze jemu obětované za dary neproduktivní. Je na př. známo, že Francie za veliký národní blahobyť svůj děkuje z nemalé části svému umění a uměleckému průmyslu, jimiž po dlouhou dobu takorůzka neobmezeně ovládala světový trh, a to zase díky nejen vrozenému vkusu lidu svého, nýbrž i soustavnému, pečlivému pěstování oborného školství, sbírek atd. A Itálie zase za ohromný hmotný zisk, který jí přináší státisíce cestujících cizinců rok co rok, povínována je v první řadě své velkolepé minulosti umělecké. Těch, kdož do Itálie cestují pouze pro mírné podnebí její, bývá jen menší

část, a historický význam Itálie, pro celou naši kulturu tak důležitý, vábí k sobě a poutá především nádherným uměleckým rouchem, jímž ho přioděla století a tisíciletí. Nebo chceme míti poučný příklad v malém? Bayreuth je menší město německé, které před otevřením Wagnerova divadla nemělo ani 20.000 obyvatelů — a díla jednoho velkého mistra shromažďují tam nyní tisíce a tisíce lidí ze všech končin světa, takže za krátkou letní sezónu vybírá se třeba půl milionu marek vstupného, jiný zisk, který z takového návalu cizinců má celé město, ani nepočítaje.

To však neděje se snad jen v době novější, v pokročilé společnosti moderní: před tisíciletími již vynakládány na umění, na jeho podporu a jeho zdar veliké sumy, a to nezdědka s plným, jasným vědomím o prospěšnosti takového podnikání. Nemohu si odepřít, abych nepoukázal aspoň k jednomu zajímavému příkladu, a to z dějin řeckých. V druhé polovici V. století před Kristem, tedy značně více než před dvěma tisíci lety, v demokratické republice athénské zjednal si Perikles státnickou obratností a řečnickým uměním takový osobní vliv, že byl takorůzka neomezeným vládcem. Athéňané dostávali miliony daní od spojenců svých za to, že je chránili svým vlastním vždy pohotovým loďstvem a vojskem. Co v spolkové pokladně zbývalo, obraceli Perikleovým přičiněním v první řadě na uměleckou výzdobu svého města nádhernými stavbami a pomníky. Sama skvostná brána na hrad athénský, na Akropoli, vedoucí, t. zv. Propyleje, stála asi 10 milionů korun; zlata pak na roucho a výzbroj obrovské sochy bohyně Athény

pro chrám Parthenon svěřeno bylo slavnému mistru Feidiovi asi za 200.000 korun. A jak hájil se Perikles proti těm, kdož mu vytýkali, že z přebytků spolkové pokladny „město se pozlacuje a jako marnivá žena šperkuje, kteráž drahocenné kameny a klenoty a chrámy za tisíce talentů na sebe věší“? Životopisec jeho, Plutarch, zachoval nám vlastní slova Perikleovy odpovědi: „Dlužno“, prý, „ano město potřebami válečnými s dostatek zaopatřeno jest, aby na ty věci nadbytku svého vynaložilo, z kterýchž, jsou-li dokonány, věčná sláva, pokud se však konají, ihned zámožnost pochází, poněvadž takto vznikají všeliké práce a rozmanité potřeby, kteréž veškerou umělost vzbuzující a každou rukou pohybující skoro celému městu výdělek dávají, a toto tedy samo sebou se zdobí a žíví.“ A neměl snad Perikles marnotratnické choutky v krvi své — víme naopak, že sám byl dobrým hospodářem. V téže době ostatně i na divadlo obětovány v Athénách veliké peníze; ba dle mínění starých dějepisců dokonce nádherná výprava všech her jen Sofokleových — napsal jich ovšem mnoho, alespoň přičítá se mu více než 100 — pohltila prý větší náklad, nežli celá (sedmadvacetiletá) válka peloponéská.

Nepouštějme se do kriticování: některá z cifer zde uvedených mohla by se snad někomu zdátí zbytečně veliká, ale za to nejednu jinou shledali bychom zase nedostatečnou — celkem však podávají uvedená právě fakta nepopíratelný důkaz alespoň toho, že umění *také* po stránce hospodářské zasluhuje vážného povšimnutí, že tudíž rozumné a důsledné pěstování jeho i s tohoto hlediska pro-

spěchu čistě hmotného jeví se nám jako investice nikoliv neužitečná.

Ale tím vším stavělo by se umění teprve na roveň kterémukoliv odvětví průmyslovému; je-li zde, musí se pěstovati, podporovati a chrániti, není-li ho, může se po případě nahraditi odvětvím jiným, z něhož by plynul stejný obrat peněz. Má-li však umění opravdu tu váhu, kterou na ně klade vzdělaný svět, jenž přední jeho zástupce řadí k největším mužům, myslitelům, státníkům, vynálezům, jakožto dobrodincům lidstva, musí hodnota jeho zakládati se ještě na něčem jiném, na něčem, co je potřebným, ba nezbytným činí veškeré společnosti lidské.

Nejnižší úkol, jenž se přisuzuje umění, jest jeho *zábavnost*. Někdy praví se sice k jeho obhájení, že slouží zábavě, ale dosti často také se zlehčuje přidáním jednoho slůvka: že slouží *jen* zábavě — a v případě tom arci leckdo si myslí, že tudíž přece jen je zbytečné nebo alespoň nepotřebné. Přesvědčíme se brzo, že umění není pouhou kratochvílí, ač do jisté, ovšem nestejně míry každé umělecké dílo má nás i formou svou bavit a upoutati, aby kniha mohla býti dočtena, divadelní hra nebo hudba do konce vyslechnuta, malba, socha nebo stavba bedlivě pozorována. Umění má také jiné účely, četné a rozmanité, namnoze i nejvyšší. Zde zatím uvažujme o tom, čím je člověku zábava, jíž umění našich alespoň dnů z nemalé části skutečně je zasvěceno.

Zábava není pouhá zbytečnost zahálkou a přepychem vynalezená, nýbrž jest naopak potřeba

naší organisace tělesné i duševní, jest nezbytný doplněk práce, tak že příležitost, při nejmenším dostatečný čas k zotavení se nejen odpočinkem ale i zábavou patří dokonce i k programním požadavkům pracujících tříd. Po námáhách svého povolání osvěžuje se člověk jednak naprostým klidem, úplným odpočíváním těla i ducha, jež poskytuje především spánek, jednak činností jinou, která bez přílišného přepínání sil zaměstnává ty stránky ústrojí tělesného a duševního, které prací zemdleny nebyly. Tak i po leckteré hmotné práci okřívá člověk tělocvikem, plováním nebo rozličnými hrami sportovními, tedy zase činností tělesnou, ale jiného druhu, jiné povahy, než byla práce. A úředník, jenž ve svém povolání duševně se namáhá, zotavuje se třeba opět duševním zaměstnáním, ale na docela jiném poli: vezme do ruky vážnou knihu, nebo zabývá se sám hudbou nebo kterýmkoli jiným uměním. A zvláště milé bývá prací unavenému vycházkou do přírody nebo nenuceným hovorem »přijítí na jiné myšlenky«, jak se rádo říká. Každý hledá si tedy zábavy dle své povahy a dle svého povolání; ale zajisté nikterak není lhostejno, jak a čím se lidé baví, a společnost má pochopitelný zájem na tom, aby se bavili způsobem přiměřeným jejich úrovni vzdělanostní, tedy způsobem, jenž nikterak neublíží, nýbrž jen prospívá.

I jest na bíledni, že k nejušlechtlejším zábavám patří požitky uměleckého díla, po případě i ochotnická činnost umělecká. Zde nejlépe ukazuje se důležitý onen požadavek osvěžující zábavy po stránce duševní: »přijítí na jiné myšlenky«. Čísti román nebo sledovati děj hry divadelní, naslouchati dobré

hudbě nebo prohlížení obrazárny — to také zaměstnává ducha, po případě i unavuje, ale každého, nechť jeho práce životní je hmotná nebo duševní, naplňuje to novými myšlenkami, novými dojmy, jež dopomáhají mu k zapominání na starosti a svízele vezdejší a tím celou jeho bytost uvádějí do rovnováhy, do klidu. A nalézáme-li v uměleckém díle třeba i ohlasy toho, co ve skutečnosti nás tísní a tíží, pak doplňují naši jednostrannou zkušenost, potvrzují nebo opravují naše názory, ukazují nám záhady, o něž běží, s jiného, snad vyššího stanoviska, podávají nám důkazy, že netrpíme my sami, nýbrž trpí také jiní, a ti dokonce ještě mnohem více než my... a tak i tím alespoň nepřímou se připravuje ona rovnováha duševní, onen klid nazírání.

Ale umění činí ještě více: otvírá nám v dílech svých celý nový svět, nevyčerpatelně bohatý, v němž místo našly nejhlubší myšlenky, nejušlechtlejší city a snahy, které lidstvo kdy mělo. Do umění vkládají národové to, co je jim nejmilejšího a nejsvětějšího, své ideály náboženské, mravní, společenské, a pokud dovedli je podati čistě po lidsku, t. j. každému člověku srozumitelně, zachovávají je pro všechnu budoucnost. Obecenstvo dnešních divadel může poznati z představení Sofokleovy tragedie »Antigony«, jak smýšleli a cítili Řekové V. století př. Kr. v nejvážnějších a nejzáhadnějších okamžicích života, a neodepře své sympatie odvážné dívce, která v krutém sporu mezi láskou sesterskou a poslušností občanskou, tedy mezi mravností a zákonitostí staví se na stranu

oné, ač ví, že tím obětuje život svůj. Není pochybnosti, každý mohl by se poučiti ze spisů historických o tom, že staří Řekové ve svém mravním cítění bývali nám druhdy bližší, nežli by se zdálo vzhledem k velké té různosti názorů a forem životních jejich a našich. Ale kolik lidí by se vůbec odhodlalo sáhnouti ke knihám takovým bez nějaké zvláštní příležitosti? Ze sta navštěvovatelů divadla sotva jeden. A oč důrazněji a životněji, tudíž i přesvědčivěji poučuje nás dílo básnické, srovnáme-li je s výkladem historickým? Že pak při závislosti naší vzdělanosti rozumové a umělecké na starém věku nemůže nám moderním lidem býti lhostejno, jak pohlížíme i na ethickou stránku kultury té, je tuším pochopitelné.

Tak umění lépe než cokoliv jiného udržuje naše *styky s minulostí a s jinými národy*, kterýchžto styků nezbytně jest zapotřebí k jednotě a k pokroku vzdělanosti lidské. Vždyť umění, které dnes vidíme kolem sebe, není dílem jednoho národa a jednoho věku, nýbrž vznikalo, rostlo a stále pokračuje společnou tisíciletou prací mnohých národů tvořících onu velkou skupinu kulturní, která sídla svá má v přední Asii, severní Africe a celé Evropě, a k níž patříme také my; je tudíž přirozeno, že již myšlenkovým obsahem svým přispívá k tomu, aby cokoliv cenného, ušlechtilého se vyskytlo v životě lidstva, zachováno bylo pokolením příštím, která a pokud z toho mohou těžiti ve svůj prospěch.

Dále pak umění lidstvu přináší také jiný ještě zisk svou formou. Srovnějme primitivní umění, jak nám je ukazují pokusy dětí, kmenů nevzdělaných

nebo dob předhistorických s tím, co dnes známe jakožto vrcholy tvoření uměleckého. Pokrok jeví se na mnohých stranách; ale zajisté i v tom, že umění dnes je celkem složitější, bohatší, rozmanitější, někdy rafinovanější a strojenější, někdy zase jemnější, ba v podrobnosti své i malichernější, než bývalo v počátcích svých. Tolik je jisto: umění čím dál tím větší nároky činí i na tvůrce i na vnímatele, a tyto nároky týkají se celého našeho ústrojí smyslového a duševního. Míti požitek z moderní skladby orkestrální, což zajisté znamená především vyznati se v té směsici tonů přerozmanitých svou výškou, silou, délkou, barvou a vyskytujících se v nevyčerpitelných kombinacích harmonických a rhythmických, vyžaduje zajisté zcela jinak vytríbený sluch, než byl ten, který stačil v dobách pouhého jednohlasého zpěvu s nejskrovnějším průvodem nástrojovým. Pochopiti a oceniti velký obraz historický, na němž hemží se množství lidských postav, ať v klidných liniích Raffaelových, ať v překotném ruchu Rubensově, předpokládá zrak mnohem lépe vyškolený, než prostinké obrysy kreseb pravěkých. A moderní psychologický román, jak nesmírně napíná čtenářovu pozornost, chápavost a paměť, srovnáme-li jej s oněmi dávnými bájemi, pověstmi, pohádkami, jež spatřujeme na samém prahu básnictví epického.

K objasnění toho dovolme si malou fantasií, při níž však plně šetřiti chceme skutečnosti umělecko-historické. Kdyby Athéňan z druhé polovice V. století př. Kr., tedy nejbližší svědek klasické doby umění řeckého, dnes mohl se octnouti mezi námi, zajisté leccčím byl by zaražen a pomaten,

snad dokonce odpuzen, co bychom mu ukazovali a předváděli jako největší chloubu svého umění nynějších i minulých dob. Přes všechn svůj vytríbený vkus a jemnocit neměl by pro to smyslu, poněvadž by mu nadobro scházela potřebná vnitřní pozornost. Ještě nejlépe vyznal by se v oboru výtvarném, zejména v architektuře: zde všude skoro narážel by na zřejmé stopy umělecké kultury svého národa, ač někdy, jako na dílech slóhu barokního, dosti povážlivě přetvořené. Za to arci Svatovítský chrám byl by mu novým, neznámým světem, zjevem téměř pohádkovým; zdálo by se mu, že nadbytečná směsice nezvyklých tvarů zakrývá, protíná nebo láme ony prosté harmonické linie konstruktivní, bez jejichž jasného vytknutí řecké oko nedovedlo si představit krásnou stavbu. Gothika byla by mu právě tak cizí, jako umělá polyfonie Palestrinových zpěvu nebo Dvořákova symfonického orchestru, kdežto naše renesanční koncertní síň mluvila by k němu řečí zcela srozumitelnou, téměř mateřskou. A kdybychom ho dále zavedli do divadla, žasnul by nad složitostí našich dramatických prostředků: již v mluveném dramatu zaráželo by ho množství rychle se střídajících proměn, na př. v Shakespearových hrách, právě tak, jakoby ho mátl velký počet jednajících osob v Rostandově »Cyranu de Bergerac« nebo v Jiráskově »Žižkovi«, a tím ovšem sledování děje nemálo by se mu stěžovalo, poněvadž na divadle jeho doby změna scény během jednoho kusu byla přece jen výjimkou, a na jevišti nikdy současně neobjevovalo se více mluvících osob, než tři. Při zpěvohře by sice náš Hellén účastenství hudby v zásadě vítal — řecké drama bylo vlastně

zpěvohrou s mluveným dialogem — ale polyfonie orkestrálního průvodu a ještě více snad polyfonie našich ensemblů zpěvných působila by na něho chaotickými dojmy, v nichž by se jen s namáháním dovedl tu i tam vyznati již při »Prodané nevěstě«, neřku-li při »Meistersingřích«, při »Libuši«, při »Šárce«. A to všechno zakusili bychom, kdyby hostem našim byl ne tupý polovzdělanec, nýbrž řecký vrstevník Perikleův, tedy příslušník národa, jemuž právem přičítáme velikou bystrost zraku i sluchu, jemný smysl a takt umělecký a vůbec vzácný dar pozorovací ve všech oborech, a svědek právě nejvyššího rozkvětu onoho svého národního umění, jemuž i my dnes ještě, po více než dvou tisíciletích, upřímně se obdivujeme! —

Umění zajisté není jediným prostředkem, jímž zdokonalujeme výkonnost smyslů a bystříme všelikou činnost duševní; ale přispívá k tomu měrou, jak se mi zdá, dosud nedoceněnou. Díla velkých mistrů vzácně nadaných nutí lidstvo níže stojící zvykati a nenáhle vyhovovati oněm nárokům, jež divákovi a posluchači kladou nové, nebývalé jejich formy umělecké, a tak stávají se mu školou přesného, hbitého vnímání každým směrem. Nezapomínejme pak, že jistá částka oné cvikem tím nabyté zvýšené schopnosti přenáší se děděním na pokolení další, tak že tato novým cvikem opět o stupeň výše dostatí se mohou; a přidejme k tomu, že každý pokrok v užívání smyslů a v nazírání na zjevy kteréhokoliv druhu, třeba získán byl na poli uměleckém, osvědčuje se pak blahodárně i všude jinde, zejména při užitečné práci řemeslné. Proto není to přepínání, řekne-li se, že vývoj umění s tohoto hlediska

jeví se nám jako mocná páka při *stálém sebezdokonalování lidské přirozenosti*. Jestliže pak vyskytnou se mezi umělci každého národa jednak zvláště vynikající talenty a jednak i zástupy těch, kteří mají smysl a lásku pro umění a zároveň touhu po něm, nastává zajisté celému organismu společenskému povinnost podporovati tyto schopnosti a snahy každým směrem. Vždyť svědomitá péče o zdárný rozvoj a ochranu jakéhokoliv nadání náleží mezi příklady netoliko kulturní, nýbrž přímo i mravní: hřivna člověku od přírody svěřená nesmí ležeti ladem, nechť běží o jednotlivce nebo o celý národ.

Ptáme-li se po účinku umění na *mravnost*, nezbyvá nám bohužel, než s největší opatrností zkoumati ony optimistické názory, které tak často pronášejí se k chvále umění dobře míněné. Po střízlivé úvaze řekneme si pak bez obalu: přímým působením umění nestává se celkem lidstvo mravně lepším. Tím nechci ani dost málo zlehčovati takové nepopíratelné případy, v nichž umění je s to ušlechťovati i mravní stránku člověka, ač ani zde nemohu potlačití mínění, že dobrý příklad a vážné slovo rodičů, učitelů atd. na většinu lidí mívá větší a hlavně trvalejší vliv, než sebe dojemnější umělecký obraz života, ať malovaný, ať básněný; ale na to nesmíme nikdy zapomínati, že to, co na jedné straně uměním dokáže se příznivého, na straně druhé zase odčínuje se účinkem zhoubným, o němž přece rovněž pochybovati nelze. Odhadovati pak, zdali zisk nebo ztráta na mravnosti je koncem konců větší, je přímo nemožné; zde rozhodovaly by jen statistické cifry, a o těch ovšem na tomto poli není řeči.

Je tudíž pochopitelné, že mezi velkými a největšími duchy nalézají se i horliví, kteří, přihlížeje především k slabým a povážlivým stránkám jeho, umění tak, jak jest, odsuzují a jen to v něm připouštějí a schvalují, co slouží vyšším ideám mravním, společenským, náboženským atd. Již *Platon* vytýkal umění, že lichotí smyslům, podněcuje všeliké choutky a vášně, šíří nedůstojné ponětí o bozích, ba přímo učí špatnostem, tak že vážným lidem se protiví, slabé pak a proměnlivé povahy ještě více popouzí; proto vyobcoval ze svého ideálního státu valnou většinu umělců a připouštěl původně pouze hymny na bohy, chvalozpěvy na výtečné lidi a vůbec jen to, co by prospěti mohlo mravnímu vychování. Později učinil ústupek ten, že připustil umění dramatické, ale svobodným občanům nedovoloval hráti divadlo; ostatně i všechno připuštěné umění mělo býti podrobeno nejprísnější cenzuře. Podobně za našich časů *Tolstoj* horlí proti nynějšímu umění, protože se zpronevěřilo svému vznešenému úkolu, aby cíty, jež nám sděluje, sloužilo ideálům náboženským a tím ovšem i mravnosti a blaženosti lidstva. A jen návratem k tomuto jedině správnému stanovisku může budoucí umění opět nabýti někdejší své důstojnosti a hodnoty. Co však dnes kolem sebe vidíme, s výjimkami nadmíru vzácnými slouží jen požitku, kráse totiž, která s dobrem se nikterak nekryje, nýbrž spíše mu odporuje, je to vlastně lícoměrný padělek pravého umění, hovící hrstce zámožných nevěrců, tudíž — dle *Tolstého* — věc nelidová, neúčinná, ba přímo škodlivá, a proto zavržení hodná.

Tyto o sobě zajisté velmi šlechetné zásady však, i když všechno z nich odstraníme, co snad vzniklo z nedorozumění anebo jeví se přepínáním, v praxi důsledně provéstij nelze. Jeť proud, jímž povstává umělecké dílo v duši svého tvůrce, jímž pak vniká do žádostivé duše obecnstva, tak živelně silný, tak neodolatelný, že nedá se zkrotiti a spoutati nějakým příkazem sebe vznešenějším, sebe důvodnějším. Společnosti a řádům jejím nezbyvá než obmeziti se tím, aby bránila zlu od případu k případu a dle možnosti čelila alespoň přímému zneužití umění směrem protimravním.

Ostatně umění, jako každý jiný prostředek mravně výchovný, nemusí působiti vždy jen předváděním zářivých vzorů nebo odstrašujících příkladů, tedy *přímo* na jednotlivce, jenž sám snad výchovy takové potřebuje, a k němuž se třeba nad to obrací i bezprostřední domluvou nebo napomenutím; můžeť ono hleděti také dále a sáhnouti hloub, a tím *nepřímo* posloužit nejvyšším zájmům lidstva. Jsou otázky a úkoly, jejichž nenáhlé zdárné řešení je podmíněno obecným vědomím o nezbytnosti řešení toho. Ale kolik lidí má příležitost poznati z vlastní zkušenosti, a při tom přece zase věcně a střízlivě, na př. ukrutnost války anebo krušný život hornický? A kolik lidí bylo by ochotno studovati otázky ty z odborných spisů a ze statistiky? Avšak Tolstého román »Vojna a mír« nejinak než Vereščaginovy malby nesčetným zástupům čtenářů a diváků předvedly všechny hrůzy války tak živě a tak dojemně, že odpor proti válce a touha po míru bezděčně zaujaly kruhy nejširší — a tím nejlépe připravena

půda všem jinakým snahám mírumilovným. A Zolův román »Germinal« již tím, že s úchvatnou převděčivostí vylíčil život v uhelných dolech, seznámil statisíce lidí po celém světě s poměry, jež ukazují k jednomu z nejvážnějších a nejpálčivějších úkolů oprav sociálních. Psáti romány a malovati obrazy s takovými tendencemi samo sice ještě není řešením otázek vzpomenutých, ale bez odporu je to práce průkopnická, již nesmíme podceňovati. V této věci tedy, pokud se totiž týká rychlého, ale zároveň i trvalého šíření velkých, nových myšlenek, citů, snah, a to způsobem nejen nejpřístupnějším, nýbrž i nejvýmluvnějším a nejdůraznějším, umění jest přímo nenahraditelné.

Všechny tyto a jim podobné vážné úvahy o umění vedou k jednomu konci: k poznání, že není zjevem pomíjejícím, významným jen pro okamžik. Zanechává trvalé stopy v duchu lidském, je *plodem*, ale také *činitelem* lidské kultury a tudíž i spolehlivým jejím *měřítkem*. Proto každý národ je povinen, nejenom zapůjčovati si od jiných národů požitky umělecké, nýbrž také vlastní svou tvořivostí spláceti jim zase zápůjčky ty. Vždyť vůbec k všelidské práci kulturní má každý národ přispívati tím podílem, který odpovídá jeho počtu, jeho povaze a poměrům životním. Toť vyšší povinnost mezinárodní; a jestliže národ povinnosti té v některém oboru dostáti nemůže, jestliže — abych užil výrazů běžných na poli hospodářském — bilance mezi dovozem a vývozem je pasivní, neslouží mu to ke cti a zmenšuje to váhu jeho i politickou. To platí také o umění, a právě o něm

měrou nejplnější. Je tedy pěstování umění požadavkem v nejlepším slova toho smyslu národním. Jako v jednotlivém uměleckém díle uplatňuje se osobnost umělce, tak v uměleckém ruchu celého národa chce se projevit osobitá povaha národní. Ale požadavku tomu nevyhovuje se pouze podporou a pomocí, ochranou a volností, jichž se dopřává umělcům samotným, nýbrž i péčí o to, aby jejich výtvoři byly pokud možná přístupny nejširším vrstvám národním, t. j. lidu; neboť jen vzájemným působením obou těchto činitelů, umělců totiž a obecnosti nejširšího, může umění dospět k nejvyšším metám svým.

II.

Dnes možno sice říci, že umění z veliké, ne-li z větší části slouží především estetickému požitku, tedy, chceme-li užití slova toho, zábavě; proto však nebudeme ještě umění to odsuzovati jako Tolstoj, ač přiznáme, že stalo se za našich dnů namnoze nejen doplňkem práce, což je vítáno, ba i nutno, nýbrž v jistém smyslu i opakem jejím, jakousi pře-pychovou kratochvílí nebo dle slov přísných karatelů přímo zahálkou. Ale nebylo tak vždy, ba původně měly se věci právě naopak. Mezi prameny, z nichž tryskalo kdysi umění, vynikající místo — a v oboru výtvarném bez odporu místo první — měla *práce*, skutečná, užitečná práce, která věsti měla k ukojení nějaké naléhavé potřeby, a to přímo, cestou nejkratší.

Potřeby, které již v dobách pravěkých podněcovaly činnost uměleckou a také později nepřestávaly býti pružinou jejích pokroků a jejího rozkvětu, jsou ovšem velmi rozmanité, hmotné i duchové, týkají se všeho, co člověku může prospěti, po čem se snaží a touží. I souvisí proto umění s veškerým kulturním životem lidským, přizpůsobujíc se jeho požadavkům a útvarům a tím přijímajíc také zvláštní jeho povahu, jeho ráz v každé době, u každého národa.

Abychom zatím pochopili význam účelné *hmotné práce* na poli výtvarnickém, připomeňme si již nyní některé věci, o nichž později nám bude jednati poněkud zevrubněji. Hned na samém prahu života kulturního pořizuje si člověk kamenné a dřevěné, později též kovové zbraně a nástroje, vyrábí hliněné nádoby, plete, tká a šije si roucha, dělá si rozličné ozdoby a šperky, staví chyše za obydlí živým a nasypává mohyly nad hroby mrtvých... Všechno to je předmětem hmotné práce, t. j. přetvářením jakékoliv hmoty přírodní k danému určitému účelu, řekneme tedy: předmětem práce řemeslné, po případě modernějším slovem průmyslové. A další dějinný vývoj této práce vede konečně k vrcholům umění stavitelského, k monumentální architektuře.

Zde octli jsme se na místě, kde — dříve než rozhlédneme se po některých poučných příkladech z dějin umění — věnovati musíme pozornost *poměru mezi uměním a řemeslem*. Při tom mějme na paměti, že obor t. zv. uměleckého řemesla nebo průmyslu je velmi široký: každý užitečný výrobek

ruky lidské může nabýti úhlednosti a úpravnosti, která mu propůjčuje jakési umělecké hodnoty, třeba měrou velice nestejnou, někdy ovšem dosti skrovnou. V zásadě bývá to sice uznáváno obecně, ale vznikají zde zároveň povážlivé předsudky, jejichž rozšířenost a vlivnost volá po bedlivé kritice.

Často rozeznává se umění vyšší a nižší, velké a drobné; k onomu počítá se stavitelství se sochařstvím a malířstvím, k tomuto pak ostatní odvětví výtvarná, zejména řemesla všeho druhu. Někdy rozlišování takové dobře nám slouží, usnadňuje přehled rozsáhlé říše výtvarnické a je tudíž prakticky ospravedlněno. Avšak hranice ta nesmí se ani stanoviti nesprávně, t. j. libovolně, ani pokládati za zásadní rozdíl co do hodnoty umělecké.

Staví-li se na př. umělecké řemeslo do nižší vrstvy a architektura jakožto umění v pravém prý smyslu slova do vyšší, nelze to opřítí běžným tvrzením, že „umění za první a hlavní účel má krásu, ta však při řemesle stojí teprve v řadě druhé, poněvadž jeho prvním a hlavním účelem není krásu, nýbrž praktická upotřebitelnost a užitečnost, tedy účelnost.“ Rozeznává se tak dvojí umění: vyšší umění krásné a nižší umění užitečné nebo účelné. To však je naprosto nesprávné, ač nevyovídá-li se z oboru t. zv. krásných umění důsledně také architektura, nýbrž řadí-li se naopak k nim a staví-li se proti řemeslu a nad ně. My však nemůžeme stavitelství odlučovati od sochařství a malířství, jimž ono vykazuje místo a okolí, často i obsah a směr, jakožto umění nižší od vyššího, a na druhé straně zase stejně nesnadné je nám odtrhnouti umě-

lecké řemeslo od architektury, jejíž nepostradatelným spolupracovníkem jest.

Selhává totiž ono dělidlo — jednak krásu, jednak účel — nadobro. Vždyť chrám, palác, divadlo, hrobka, i když jsou nejkrásnější, nejnádhernější, stavějí se přece vždy pro skutečnou potřebu, aby v chrámu konala se bohoslužba, v paláci se bydlilo, v divadle se hrálo, do hrobky se pohřbívalo. Je tedy při stavbách monumentálních požadavek, aby byly účelné, právě tak nezbytný, jako při židli nebo sklenici, při skříni nebo zácloně, a při těchto, jakmile mluvíme vůbec o řemesle uměleckém, zase požadavek krásy rovněž uznáme za neprominutelný. Ba mohli bychom spíše věc obrátiti: opravdu monumentální stavbu sotva kdy provádíme *jen* pro krásu její, s vyloučením jakéhokoliv praktického užití, ale výrobky řemeslné dosti často slouží *jen* za ozdobu našim příbytkům, aniž bychom jich skutečně užívali, a namnoze hned původně, při výrobě, jsou k tomu určeny („dekorativní“ mísy a talíře, poháry a vázy a j. p.), aby nás uspokojily svou krásou, ne svou upotřebitelností.

Tedy není snad vůbec ani žádné hranice mezi uměním a uměleckým řemeslem? S uměleckého stanoviska skutečně rozdílu zásadního a hodnotního není. Počítáme-li řezbářskou i zámečnickou práci na portálu, mříže na balkonech a v oknech, čalouny na stěnách atd. k monumentální stavbě palácové — a počítati k ní je musíme, poněvadž bez nich byl by palác zajisté neúplný, nehotový — zabíráme do vyššího uměleckého oboru jakožto podstatné části díla architektonického, výtvořily těchto řemeslníků, kteří vyrábějí i ostatní, přenosné vnitřní

zařízení paláce, všechnen jeho nábytek a všechnu jeho výzdobu, bez nichž také byla by stavba nehotová, poněvadž, vzhledem k nárokům budovatelů, neobydlitelná. A není věru nejmenší příčiny, proč bychom stejnorodé výrobky téže ruky řemeslnické počítali jednou k vyššímu, podruhé k nižšímu umění dle toho, jsou-li k zdivu připevněné anebo pohyblivé, velké nebo malé, po právníku řečeno nemovité nebo movité. Skutečně umělecký, t. j. estetický rozdíl zde nenajdeme, jestliže nechceme se vzdátí jedině správného nazírání na dílo stavitelské: že teprve pak je opravdu dovršeno, když se může odevzdati svému účelu, že tedy úplně vnitřní zařízení holé stavby činí s ní jeden nerozlučný celek umělecký.

Jsou-li jednak řemeslníci spolupracovníky architektoými, on pak jejich vůdcem, a těží-li jednak umění monumentální samo zase z práce řemeslné, vzniká vzájemnost mezi uměním a řemeslem, která se nám jeví v prvních začátcích umění nejinak než všude tam, kde zříme nějaký vrchol jeho, v starém Řecku na př. právě tak jako v italské renesanci. Přihlédněmež nejprve k samotným prvotním umění výtvarného, abychom tuto vzájemnost poznali na zjevech nejjednodušších. Shledáme zajisté, že *všechny techniky umělecké vyvíjely se původně z účelné práce.*

Zbraně a nástroje, jichž lidé potřebovali již na nejnižších stupních vzdělanosti své, dle našich názorů jsou ovšem velmi prosté, zdají se býti málo umělecké. A přece již spracováním kamene na hroty šípové, mlaty, kladiva, nože atd. v pokročilejší době kamenné ukazuje nám pravěký člověk

nejen zručnost a vytrvalost při broušení a hlazení předmětů těch, někdy z velice tvrdého materiálu, na př. obsidianu, a to, jak samo sebou se rozumí, bez pomoci kovů zhotovených, nýbrž i jakýsi vkus, jenž arci namnoze má pravou příčinu svou zase v tom, že symetrický, pravidelný, hladký předmět svému účelu lépe vyhovuje, než nepravidelný a drsný. Vedle kamene jsou to pak hlavně dřevo, zvířecí roh a kost, z nichž se primitivní zbraně a nástroje robí, vedle *brusičství* je to tedy především *řezbářství*, které hned na úsvitě lidské kultury spatřujeme, a že tato technika již záhy vedla nejen k všeliké, třeba skromné výzdobě ornamentální, nýbrž i k počátkům umění obrazného, toho dokladem jsou podivuhodné řezby a rytby představující zejména honebná zvířata, které nalezeny byly v jeskyních pravěkým člověkem ještě v době mamutů obývaných.

Jaký je vztah mezi přirozenými *nádobami*, jež člověku poskytuje sama příroda přerozmanitými dutinami z říše živočišné i bylinné, tedy lasturami, skořepinami vaječnými, plody tykvovými a ořechovými a p. v., zde uvažovati nemůžeme, ač je to otázka o sobě velmi zajímavá. Ale tolik je jasno hned na první pohled, že užití hlíny k pořízení podobných předmětů k nabírání vody nebo k uschování jakýchkoliv potravin sloužících bylo kulturním pokrokem nad míru významným. Vzniklo z toho netoliko umění *hrnčářské* čili *keramické*, které svou zvláštní estetickou hodnotu přes všechnu různost užívaných hmot (od prosté hlíny až k porcelánu a sklu) zachovalo si až po naše dny, nýbrž také dvojí odvětví umění obrazného: za prvé *plastika* v užším

slova toho smyslu, t. j. tvoření podob tělesných z měkké, poddajné hlíny, které zajisté nikomu nebylo tak blízké, jako hrnčíři — prastará pověst řecká také hrnčíři Dibutadovi přičítá vynález reliéfu — a za druhé pak zvláštní obor *malířství*, jenž se zrodil jednak z keramického ornamentu, jednak z ochranného nátěru nádob a v nejedné době historické nabyl značného významu uměleckého, tak že na př. ne-li jedinou, přece alespoň hlavní náhradou za památky velkého, monumentálního malířství starořeckého, téměř beze stopy zmizel, jsou nám dnes malby řeckých váz.

Ale oheň rodinného krbu, pro něž a při němž se zboží hrnčířské vyrábělo, přivedl člověka ještě k jiným důležitým technikám. Zde totiž zajisté nabylo zkušeností, že z některých nerostů pálením možno dobývatí různých kovů, a objev ten vedl ho pak ke *kovářství* a *slévačství*. Jaký význam mají kovy pro kulturu lidskou vůbec a pro uměleckou zvláště, netřeba mi zde vykládati; jen k tomu chci poukázat, že stavitelství sice ode dávna již, zejména na svých dílech monumentálních, rádo zdobilo se drobnými uměleckými součástkami kovovými, ale teprve za časů novějších, během století XIX., dospělo i k velkým, samostatným konstrukcím železným, které uplatňují svůj zvláštní umělecký ráz vedle staveb dřevěných, kamenných a cihlových, třeba se snad nikdy nestanou úplnou náhradou za ně.

Péče o *oděv* a o *úbor těla* vůbec, v němž zahrnuty jsou ovšem i šperky, okrasy a odznaky všeho druhu, diktována byla několikerými potřebami; chrániti tělo před sluncem i mrazem, před deštěm i větrem, zakrývati ze studu některé jeho

části, označovati rod svůj a svou hodnost, na odívání své bohatství a své trofeje, atd. Ale i to, co na první pohled zdá se býti pouhou ozdobou, tedy projevem čistě krasocitným, nebývá beze vztahů k účelům docela určitým, jako na př. malování těla zdá se míti původ svůj v snaze chrániti kůži proti hmyzu zvláště ve vlhkých krajích dotěravému (moskitům), nebo i proti vlivům počasí, podobně pak tetovování kůže, vyrazení nebo komolení zubů atd. zase v snaze prokázati neohroženost a trpělivost osobní snášením nemalé bolesti tělesné, nehledě — při obojím — k tomu, že jsou to zároveň odznaky.

Hlavní technika však, která při úboru těla je zúčastněna a na něm nejrozmanitějšími směry se vyvíjí k obdivuhodnému bohatství tvarů, jest *umění textilní* v nejšířším slova toho smyslu, od nejhrubšího pletení k nejjemnějšímu tkaní, od prostého vázání a síťování k nejdrobnějšímu krajkářství, od jednoduchého šití k nejemnějšímu výšivkám. Hlavním zástupcem skupiny té je ovšem vlastní *tkalcovství*. Tkalcovský stav vedle hrnčířského kola právem zajisté řadí se k nejpřednějším, nejblahodárnějším technickým vynálezům, za něž děkovati sluší pravěku; jsou to zvláště význačné stupně ve vývoji hmotné kultury a zároveň doklady znamenitého důmyslu lidského. A čím lidskému tělu je šat, tím primitivní osadě a primitivní chyši je *plot* a *stěna*; také ty patří sem, do umění textilního, plot — jak slovo samo již ukazuje — arci jakožto projev pletařství velmi jednoduchého, stěna pak s celým nádherným vývojem od hrubé rohože až k nejskvostnějším tkaným čalounům a gobelinům

A tyto poslední konečně připomínají nám, že ple-tení, tkaní, vyšívání slouží po případě také umění obraznému, otvírajíce cestu k *malířství* zase s nové strany: vždyť staří vyšívání přímo nazývali „malováním jehlou“ (latinsky: *acu pingere*).

Mocnou vzpruhou práce řemeslné a umělecké byla ovšem potřeba *obydlí*, hlásící se již na nejnižších stupních civilisace. Původně bydlil člověk ovšem v skrýších přirozených, v jeskyních, v hustém křoví, pod košatými stromy, ba i na stromech samotných. Bylo-li pak zapotřebí přírodě napomáhati, nemohl a nepotřeboval býti materiál jiný po ruce, než ten, jež poskytovaly skrýše přirozené: jednak kámen a hlína, jednak kmeny, větve a listí stromů. Docela již umělé t. j. výhradně rukou lidskou pořízené chyše nejprostšího útvaru spatřujeme v jamách do země vykopaných a listnatými větvemi pokrytých; zde spojeny jsou první zárodky obou technik stavitelských, které se ostatně již od samých začátků svých vyvíjely buď jednostranně, každá pro sebe, nebo v nejrozmanitějších kombinacích. Je to na jedné straně *tesářství*, k němuž se přirozeně druží *truhlářství* a *řezbářství*, tedy vůbec řemeslné spracování dřeva, na straně druhé pak *zednictví* s *kamenictvím* jakožto spracování hmot nerostných, kamene a hlíny, při čemž styky s hrnčářstvím — v cihlářství — zajisté každému jsou patrné. Abychom měli před sebou zástupce obou směrů na vrcholu jejich zvláštního vývoje, vzpomeňme si jednak na naše selské dřevěné stavby, jednak na smělé klenbové konstrukce gothických dómů. A jako všude, tak i zde nalézáme přístup k umění obraznému; od řezbářské výzdoby právě

tak jako od kamenické vede přímá cesta k *sochařství*.

Arci ani tesařství ani zednictví neomezuje se stavbou obydlí samotných a budov k němu patřících; ono pořizuje též *mosty* a *lodi*, toto však netoliko jednotlivým stavením podezdívkou, ale i celým jich skupinám, ba celým městům *náspem* nebo dokonalejším *tarasem* zjednáva bezpečnou půdu, opevňuje *břehy*, staví *hráze* a proráží *průplavy*.

Vidíme, jak práce směřující k ukojení nejnezbytnějších *hmotných potřeb* vedla člověka ke všem *uměleckým technikám výtvarným*, jimiž pak monumentální stavitelství vládne. Tím však není ještě vyčerpán kruh základních *tvarů* tohoto umění. Jsouť hlavně dva takovéto samostatné tvary, jež vznikly zase z potřeb vyšší *kultury duchové*, do jisté míry též náboženské: *mohyla* chránící nasypanou zemí, nakupenými balvany nebo zdívkou pohřbené mrtvé tělo a *pomník*, jenž vztyčenou trvalou hmotou označuje památné místo nebo připomíná památnou událost příštím pokolením. O významu mohyly a pomníku výmluvně svědčí dějiny umění, zejména starověké. Každý ví, že největší památky umění stavitelského celého světa, egyptské pyramidy, jsou vlastně obrovské zděné mohyly egyptských králů; nejrozsáhlejší z těchto mohyl ctihodným stářím, imponantní prostotou tvaru i podivuhodnou stavební technikou stejně vynikajících, hrob to krále Chufu, pokrývá výměru bez mála půl páta hektaru (skoro 8 jiter) a chová v sobě přes dva miliony krychlových metrů zdiva. A rovněž v nilském údolí povstaly pomníky z největších celist-

vých balvanů utvořené, obelisky to, dosahující (při chrámě karnackém) výše přes 33 m. K žádoucímu bližšímu označení pomníku — a ovšem i mnohého jiného předmětu — bylo zapotřebí obecně srozumitelných *znamení*, jež dále vyvíjela se jedním směrem k *písmu*, druhým pak k *obrazu*. O tom zevrubněji budeme jednatí později, v jiné souvislosti; zde jen k tomu ukazují, jak těsně malířství a zejména sochařství souvisí s účelem pomníku jakožto tvaru podstatou architektonického, při čemž maně vzpomeneme si na sochy a reliéfy našich moderních pomníků, které zdají se dnes leckomu býti hlavní věcí, kdežto původně měly úlohu jen určující a vysvětlující, nejinak než nápis.

Úvahami dosavadními poznali jsme, že vývoj řemesel vedl nenáhle ke všemu, čeho vůbec stavitelství k výtvorům svým i nejnádhernejším potřebuje. A stopy tohoto původu a vývoje můžeme sledovati i na takových stavbách, které na první pohled celé dějiny techniky stavební mají daleko za sebou — ba právě na těch snad nejlépe. Sól — třeba dosti obyčejného domu — připomíná nám taras, imitace pak kvádrů na něm ukazuje ke konstrukci kamenické právě tak, jako kterákoliv skutečná klenba v sklepech nebo nad okny a dveřmi; sloupy, pilastry, římsy a štítové trojhrany představují nám většinou tvary původně tesařské, i když provedeny jsou z kamene, z omítky nebo ze sádry; vnitřní výzdoba svými na zeď malovanými plošnými vzorky — třeba sebe jednoduššími — a svými obrubami přivádí nám na mysl výrobky tkalcovského stavu a také jinak upomíná dekorace archi-

tektonická dosti často na okrasy a šperky, jimiž člověk krášlí své tělo; a jestliže keramika nemá ovšem takový vliv na vzezření stavby jako umění textilní, přece ne jeden ozdobný motiv přímo i k ní poukazuje, a především někdejší sídlo i dílo práce hrnčířské (kamnářské), ohniště čili krb, alespoň symbolicky značí nám posud středisko života rodinného. *Gottfried Semper*, velký umělec, myslitel a organisátor, nazval taras či násep, sloupy s krovem, stěnu či ohradu a konečně krb „*čtyřmi živly stavitelskými*“ v malé brožurce stejného nadpisu, která na samém začátku druhé polovice XIX. století nemála přispěla k zahájení pronikavé reformy, ať nedím revoluce, v novodobém nazírání na umění výtvarné.

Některé příklady poučí nás nyní o tom, že účelnost nejen dala vzniknouti uvedeným právě technikám uměleckým a jejich základním tvarům, nýbrž rozhodovala také o těch přerozmanitých *proměnách tvarů* těch, s nimiž seznamují nás dějiny stavitelství. Je zajisté pochopitelné, že pozměňuje-li se jakkoliv účel nějaké věci, musí se novému požadavku přizpůsobiti také její tvar. Džbán, který se vždy nosí jen v jedné ruce, tedy jednouchý, jinak vypadá než nádoba stejného jinak účelu, která však má býti způsobilá k tomu, aby se oběma rukama, tedy za dvě ucha, vyzdvihla a pak na hlavě nosila (balancovala). Židle pro jídelnu určená snadno se rozezná od křesla k odpočinku, snad i k pozdřimnutí sloužící a oboje zase od stoličky při klavíru nebo v písárně. A nejinak je to i se stavbami. Hlavní účel příbytku na př. je sice všude týž, poskytovati totiž stinné a ochranné přístřeší i dostatečné místo a

světlo pro zaměstnání domácí; ale jak rozličně se tyto požadavky, jejich míra a jejich vzájemný poměr rozlišují a mění dle podnebí, dle kulturní výše, dle blahobytu, dle společenských názorů a mravů a dle mnohých jiných ještě činitelů! Vždyť vývoj lidského obydlí od prosté chyše k nádhernému paláci zahrnuje v sobě téměř celou kulturní historii.

Pohleďme, abychom měli ukázkou ve velkém slohu, zcela patrnou a přístupnou, tudíž nejpoučnější a nejpřesvědčivější, na různé útvary a úpravy monumentálních *budov chrámových*. Že hlavní motivy stavební braly se především z obydlí soukromého nebo ze zveličeného variantu jeho, z paláce královského, rozumí se samo sebou; neboť byly to zajisté nejbližší vzory pro „stánek“, „příbytek“, „dům“ nejvyšší bytosti, kterou si člověk beztoho vždy, a zejména za starých časů, představoval hodně po lidsku. Ale právě tak rozumí se samo sebou, že z motivů těch sestrojen byl vždy celek takový, jenž účelností svou dovedl vyhověti jednak zvláštním požadavkům bohoslužby, jednak panujícím rádem společenským.

V starém *Egyptě* nejokázalejší část bohoslužby tvořila procesí jdoucí od chrámu k chrámu, při nichž sám král konával nejdůležitější obřad, a ovšem dbáno též obvyklého třídění zúčastněné obce. Proto jednostranný přístup k chrámu po dlážděné přímé dráze poutnické vymáhal sice bohatou výzdobu průčelí, ale za to ostatním stranám zevnějšku chrámového bral všechen význam; uvnitř pak velkého nádvoří bylo místo pro zástupy lidové, jež do dalších místností přístupu neměly, v oddělené

skvostné sloupové síni (hypostylu) místo pro kněží a zasvěcené hodnostáře vojenské a dvorské, konečně v tajuplné nejsvětější svatyni, do níž ona přímá dráha poutnická ústila, místo pouze pro krále a nejvyššího kněze.

Chrámy *řecký*, přístupný každému bez rozdílu, ba poskytující nedotknutelné útočiště všem pronásledovaným, měl určení zase docela jiné. Sám sice sloužil bohu, zobrazenému obyčejně sochou, za příbytek, v němž se také konaly soukromé modlitby a menší oběti (úlitby), po případě ukládaly zbožné dárky chrámu věnované a výjimečně konala i slavnostní shromáždění, ale vlastní, oficiální bohoslužba sváteční skládala se ze zpěvů sborových, z průvodů a tanců, které právě tak jako velké (zápalné) oběti mohly býti jen pod širým nebem, v posvátném okrese nebo háji chrámovém. Proto vnitřek budovy přes všechnu svou náheru nepotřeboval býti příliš prostranný, zevnějšek však, jenž bohoslužebným výkonům jmenovaným poskytovat měl důstojné pozadí, stal se předmětem neméně péče umělecké.

Bohoslužba *starokřesťanská* vyvíjela se a v hlavních rysech také ustálila v dobách, kdy křesťanství bylo ne-li krutě pronásledováno, tedy nanejvýš jen trpěno, nikoli však na roveň stavěno se státním náboženstvím pohanským a tudíž s obřady svými na veřejnost nevystupovalo, nýbrž do uzavřených místností, z počátku do soukromých domů je odkazovalo. Některé z těchto obřadů (proměna chleba a vína) měly býti přístupny jen zasvěcencům pravověrným, jiné zase (kázání) naopak měly získati nové vyznavače mezi nevěřícími, což vyžadovalo dvojí

místnosti: v nejstarších stavbách, t. zv. basilikách, tomu odpovídaly jednak vlastní svatyně, jednak její nádvoří (atrium), po případě i předsíň (narthex), do nichž se uchýlití mohli nezasvěcení, pokud bylo třeba. V zemích východních mimo to bylo zvykem také v kostele oddělovati od sebe obě pohlaví, ženám proto vykázano zvláštní místo, obyčejně ve vyšším patře lodí pobočných. Chrám samotný podstatou svou podobal se ovšem obvyklým tehdy velikým tří- nebo pětilodním sálům; mimo to měl jediný oltář nad hrobem mučedníka, jehož památce byl zasvěcen, za oltářem pak výklenek pro představenstvo obce a kolem něho zvláštní prostranství pro zpěváky (kúr).

V dalším průběhu *středověku*, když vznikal *románský* sloh, který později nenáhle přetvořil se v *gotiku*, staly se s touto úpravou starokřesťanského chrámu rozličné pronikavé změny, jejichž důvody snadno poznáme v příslušných změnách potřeb a účelů jak bohoslužebných, tak společenských. Jakmile křesťanství nabylo nejen plných práv na veřejnosti, nýbrž i dokonalého vítězství nad pohanstvím, přestávala svrchu dotčená potřeba atria, chrám mohl státi přímo v ulici nebo na náměstí, a tak nenáhle k původní architektuře výhradně na vnitřek omezené přistoupila i výzdoba zevnějšku, jež za krátko v románském i v gotickém slohu vedla k nebyvalé nádheře monumentální. Že stavba zvonice, které se později s ostatní stavbou organicky spojily jako věže, taktéž souvisí s právním postavením křesťanství, samo sebou je zřejmé. Když pak kultus svatých a tím i jejich ostatků mocně se vzcháhal, rostl počet oltářů tak

značně, že konečně měl zjevný vliv i na půdorys chrámu: k čelnějším oltářům patřily zvláštní výklenky čili apsidy, které se během časů proměnily v úplnou řadu kaplí, gotické dómy kolkolem obstupujících. A z podobných příčin hrobka svatého pod hlavním oltářem rozšířila se v době románské na kryptu nejen duchovním, ale i lidu přístupnou, ba někdy na prostranný podzemní chrám s četnými hroby a oltáři. Stoupající význam biskupských sídel a rychlý vzrůst klášterů rozhojnil zároveň počet kněží a zpěváků tou měrou, že dosavadní místo pro ně určené již nestačilo, a proto hlavní loď i za příčnou lodí pokračovala, čímž celá stavba nabyla tvaru kříže. Budiž dodáno, že ještě později, když církevní hudba mimo varhany a zpěv přibírala si i orchestr, umístěn celý tento hudební sbor na rozšířené, původně jen pro varhany určené kruchtě, která v době barokní spolu s uměleckou úpravou varhan samotných vnitřek kostela obohatila o novou, někdy velmi působivou část.

Poukázal jsem stručně jen a jakoby namátkou k některým stránkám v dějinném vývoji staveb chrámových, k těm hlavně, které nejvíce bijí do očí a které, ať ze skutečných staveb, ať z vyobrazení pouhých, nejspíše mohou býti známé tomu, kdo alespoň poněkud o dějiny umění se zajímá; doufám však, že stačí na doklad toho, co jsem řekl o vlivu, jež rozličně se měnící úkoly mají na celkový útvar, na rozvrh a úpravu uměleckého díla stavitelského. A k stejným výsledkům došli bychom také zajisté, kdybychom podobně probírali kterýkoliv jiný druh budov, třeba světských.

Zvláště zajímavý byl by na př. pohled na vývoj stavby divadelní v těsné souvislosti se všemi potřebami a zvláštnostmi současného dramatického umění; viděli bychom, jak a proč původní divadlo starořecké mění se v římské, abych tak řekl: zpěvoherní v činoherní, jak topografická úprava jeviště středověkých mysterií podmíněna je biblickými a světodějnými látkami, jak v renesanci jeví se snaha s antickými dramaty vzkříšiti též antickou scénu, která však brzo ustoupila divadlu baroknímu, t. j. jednak v první řadě opernímu, jednak po výtce dvornímu, jak konečně tento poslední typus zachoval se až do našich dnů, a teprve za posledních desetiletí činí se pokusy o nový útvar, jenž by odpovídal moderním názorům jak uměleckým tak společenským.

Ze všech úvah těch, k nimž mohli bychom přidati mnoho podobných i na jiných polích uměleckých — získali bychom kromě hledaných námi svědectví o onom významu účelnosti pro díla umělecká ještě jiné cenné poučení, nebo vlastně, přesně řečeno, potvrzení něčeho, o čem zavádili jsme již dříve několika slovy. Právě *účelnost* i monumentálním uměním vládnoucí je toho příčinou, že zřejmé stopy její v památkách stavitelských uvádějí nám na mysl nejen myšlenky a zásady čistě umělecké, nýbrž zároveň i ta zřízení společenská, ty názory náboženské a vědecké, ty obyčeje a mravy občanské, jimž umění mělo vyhověti. Ona tedy je to v první řadě, co činí díla monumentálního umění výmluvnými hlasateli nejen dovednosti a vkusu jejich tvůrců a způsobu hmotného života národů a věků, ale i *nejvyšších ideálních cílů a tužeb lidstva všech dob a všech končin.*

III.

Běží-li nám o to, abychom si vysvětlili i ono nepřehledné bohatství tvarů, jimž nás výtvarné umění, především arci stavitelství a sdružené s ním umělecké řemeslo, obklopuje na všech stranách dnes, i to, o němž nám vypravují dějiny, bez odporu shledáváme ve velké rozmanitosti a měnivosti účelů, jimž umění to slouží, hlavní pramen. Ale není to pramen jediný; nesmíme tudíž jednostranně přestati na něm. Ba, možno to říci beze všeho upřílišování a nadsazování, umění bylo by — arci srovnáme-li je se skutečným jeho bohatstvím minulým a přítomným — dosti chudé, kdyby o jeho dílech nerozhodovalo pranic jiného než jediná účelnost. Měli bychom sice dosti rozmanité tvary všude tam, kde rozmanité jsou i úkoly, ale ve všech případech, v nichž vyhověti by slušelo témuž nezměnnému účelu, musil by býti i umělecký výtvar bez větší změny a odchylky stejný. Vznikala by takovýmto způsobem nudná jednotvárnost, ne-li umrtvující šablona, pokud by se jednalo o umělecká díla téhož druhu. Jako současně stavěné budovy chrámové nebo divadelní rovnaly by se jedna druhé — až snad na nestejně rozměry — tak vypadaly by navlas stejně i všechny židle, všechna křesla, všechny džbány, všechny sklenice na vodu nebo všechny kávové koflíky atd. Představme si tuto neutěšenou chudobu — můžeme-li. Nikdy nebyla a nikdy také nebude. Jest na bíledni, že mimo účel jsou ještě jiní závažní činitelé, kteří na tvar umě-

leckého díla působí tak, že to, co žádá na něm účel, dovedou pozměňovati nesčetnými odchylkami.

Počneme tím, co je účelu nejbližší: *uměleckými prostředky*, jimiž se účelu dosáhnouti má. Neoctneme se takto vlastně u jiného předmětu svých úvah, ale budeme jej viděti s jiné poněkud strany — a to právě se strany po výtce umělecké, t. j. technické. K prostředkům těmto patří jednak *hmota* čili *materiál*, jehož se užívá, jednak *způsob jeho spracování*. Souvislost s účelností jest patrná; dle účelu volí se i materiál i způsob práce, ale zhusta možno voliti mezi několikerými hmotami stejně, ač snad vždy s jiné stránky výhodnými a rovněž tak i mezi různými druhy výroby. Zde otvírá se tvořícímu umělci široké pole obměn, jež pak dále připouštějí zase hojně kombinací.

Abychom předem tuto věc objasnili příkladem nejprostším, obraťme se ke krasopisu. Budiž úkolem našim napsati prosté ležaté *o* beze všech příkras, nebo, chceme-li, nulu. Nehleďme ani k tomu, jaké rozdíly u vzezření písmene toho způsobí nám papír, na němž píšeme, hladký nebo drsný, dobře klížený nebo prolínavý, aneb dokonce jiná hmota, do níž bychom písmo musili na př. vrýti, jako do kamene nebo do kovu; ale pozorujme, jak na témže papíře pokus náš velmi nestejně dopadne dle toho, píšeme-li ostře zahrocenou tužkou, křidou, uhlem, štětcem nebo pérem, a při péru zase, užíváme-li řídkého inkoustu nebo husté barvy nějaké. Konečně vezměme ocelové péro a obvyklý inkoust a píšme: jednou zcela lehce, beze všeho tlaku, tak že vyjde nám navestkrz čára vlasová; podruhé při-

tlačme jako při obyčejném psaní, a výsledek bude tvar se stínovou čarou pouze jednou, jestliže jsme jej provedli jedním tahem, a sice dle směru tahu toho bude stín buď na pravé neb na levé polovici písmene; užíjeme-li dvou tahů, vždy nahoře začínající, budou stínové čáry dvě, jako u ležatého písmena tiskacího; držíme-li pak péro směrem o 90° odchýlným (asi rovnoběžně se řádkou), bude stínová čára nahoře, po případě také dole; vezmeme-li konečně tupé, široké péro notové nebo tomu podobné a postavíme je tak, že se směrem řádky tvoří úhel 45°, obdržíme beze všeho zvláštního tlaku literu t. zv. francouzského písmena, nyní tak oblíbeného a rozšířeného.

Ve všech těchto případech byl úkol krasopisného výkonu týž: vypočítati zcela určitý tvar, jenž vybavuje v nás představu samohlásky *o* nebo představu nuly; dráha, již při psaní vykonávala ruka naše, byla tudíž přímo totožná. A přece dle zvoleného psacího materiálu a dle způsobu, jak jsme ho užíli, vyhověno bylo onomu účelu pokaždé jinak. A kdybychom si dokonce umínili, že se spokojíme i přibližným toliko, ač úplně zřetelným spodobením litery té, mohli bychom užití na př. též přímých lomených čar, jako ve frakturním písmě, a řada možných tvarů téže písmeny *o* by se nám rozhojnila ještě více.

Co o krasopisu, platí stejně o každém jiném umění, i o takovém, které ne užívá zrovna hmotného materiálu jakožto látky k výtvarům svým. Nebudeme pochybovati o tom, že podobný význam, jako pro písaře péro, papír, inkoust a metoda psaní má na př. pro básníka zvláštní povaha jazyka nebo

nářečí, jímž básní, volba prosy nebo verše a zase toho neb onoho druhu verše, rýmovaného nebo bez rýmů atd., k čemuž u dramatika ovšem přistupuje ještě divadelní aparát, s jehož přispěním počítá. A nejinak zase hudební dílo závisí též na povaze nástrojů, jimiž má býti provedeno, a na způsobu i stupni techniky hráčské nebo pěvecké, k níž jest odkázáno, poněvadž zvláštnostmi těchto činitelů určují a omezují se formy, které uskutečňovati mají to, co tvůrčí fantasie si vykouzlila. Jestliže pak duch básnický nebo hudební překročiti chce hranice uměleckými prostředky stanovené, nezbyvá mu, než ohlížeti se po jiných ještě nových prostředcích asi tak, jako architekt při nebývalých smělých podnicích zabezpečuje si předem možnost jejich provedení novými pomůckami stavebně-technickými.

Zůstaneme ještě na chvíli při umění výtvarném, poněvadž příklady a doklady z něho čerpané, i když se týkají pravidel obecně uměleckých, mají jednu velkou přednost; jsou názorné — a tím právě nejlépe slouží při výkladech, jež do nauky o umění uvádějí. Vzpomeňme si tedy na to, co bylo již řečeno o vzniku různých uměleckých technik, a přihlížejme blíže ke vlivu, který na útvary výrobků jejich může mít materiál a způsob jeho spracování.

Ohebná, ale pevná vlákna v textilním umění užívána, především tedy bylinná, k nimž zde pruty košíkářovy patří právě tak jako nitě lněné a bavlněné, pak živočišná, od řemenů až k vlně a hedvábí, a jen výjimečně neústrojná, na př. kovový

drát nebo předené sklo, mají tak rozmanité vlastnosti fyzikální, že jimi nejen velice různým účelům vyhověti dovedou, nýbrž i jako pouhá hmota nabývají svého zcela zvláštního, charakteristického vzezření, takže již z těchto důvodů hlavní druhy jejich přes všechny pokroky technologické a všechny pokusy imitační udržují se od dob pravěkých a patrně i nadále udržovati se budou vedle sebe, nečiníce se navzájem úplně zbytečnými. Avšak bohatost tvarů textilních v první řadě zakládá se na způsobech, jimiž se vláken oněch užívá; způsoby ty zdají se býti někdy jen zcela nepatrnými obměnami téže techniky — a jak rozcházejí se přece ve svých uměleckých výsledcích! Pohledme alespoň k některým nejznámějším motivům nejen v textilnictví skutečném, nýbrž i v ornamentice užívaném. Srovnajme na př. pletenec z kroucených provazů s pletencem řemenovým a ten zase s pletenou stuhou (popruhem a p. v.); také řetěz patří vlastně do této řady a poskytuje množství vzorků někdy dosti složitých. Nebo povšimněme si rozličných stehů, které původnímu úkolu svému, spojovati oddělené kusy látky nebo chrániti jejich kraje, stejně vyhovují a pak na výšivkách působí nejen svými charakteristickými tvary vlastními, nýbrž i tím, jak pozměňují (stilisují) celkové vzezření vyšitých ornamentů nebo i postav. Přejdem k vlastnímu tkaní, t. j. propletání osnovy outkem, jsou dvě techniky: jednak síťka a krajka, jednak látka gázová, při nichž křížují a splétají se nitě původně jedním směrem položené (tedy jaksi buď pouhý outek bez osnovy, buď pouhou osnovu bez outku představující); a jaké bohatství ukazují nám hned ve

svých základních motivech ozdobné výrobky toho druhu! Konečně na *stavu* tkané látky; již při užití stejných, jednobarevných nití (plátno, sukno, atlas damašek, samet) honosí se rozdílnými vzorky, přechetných zase variací schopných, jež způsobuje pouze osvětlení měnící se dle směru vláken a dle zvláštní úpravy „vlasu“; tím spíše pak při různobarevných, po případě i nestejně tlustých nebo dokonce i šikmo probíhajících a mnohonásobných nitích stává se tato hojnost vzorků přímo nevyčerpatelnou. A třeba opět a opět vracíme se k některým vzorkům nejdávnějším (na př. ke kostce), přece zase mezi tím a vedle toho vždy žádáme a rádi přijímáme vzorky opravdu nové.

Tkaniny pořizují se pravidlem z nití tak tenkých, že tento rozměr nadobro mizí, srovnáme-li je s šířkou a délkou látky; je tedy textilní umění povahou svou především plošné, čímž stává se opakem *keramiky*, jejíž hmota je tak měkká, poddajná, ač ovšem ztvrdnutí (žárem při hlíně, chladem při taveném skle nebo kovu) schopná, že přijímá vlastně každý tvar, podřizuje-li se toliko požadavkům žádoucí pevnosti. Ale jestliže již účel nádob sám a první podněty k jejich vyrábění z přírody čerpané doporučují tvary okrouhlého průřezu vodorovného jakožto nejbližší a nejpraktičtější, činí z toho technika vyvinutému umění tomu nejvlastnější přímo zásadu stěžejnou: je to *hrnčířské kolo*, na němž měkká *hlína* snadno nabývá přesně vykrouženého tvaru pomocí volně formující ruky nebo tuhé šablony. Z dílny keramické přešel pak tento způsob práce i do jiných oborů: z kola hrnčířského stal se dávno již soustruh k obrábění dřeva a v no-

vějších dobách i kamene a zejména kovu. Avšak poznamenati sluší, že tím získán nejen dotčený typický útvar celkový, hrubý, nýbrž i vydatný zdroj výzdobných motivů a jejich uspořádání: směrem totiž oněch vodorovných kruhů, jež točení samo zanechává jakožto stopu svou. Do keramiky patří sice také lité (kovové), foukané (skleněné) pletené (košíkářské) a j. v. nádoby, ale i pro ty hlavním vzorem zůstává tvar hrnčířem na kole točený, ovšem s těmi nezbytnými modifikacemi, které zvolená hmota a technika sama vyžaduje. Chceme-li pak míti doklad toho, jak rozmanité způsoby spracování mění celé vzezření výzdoby keramické, podívejme se do výkladní skříně kteréhokoli továrního skladu sklářského; nalezneme tam sklo plasticky (připájenými reliefy) zdobené, vypoukle nebo prohlubeně broušené, do kadlubů lité, leptané, ryté, čistě průhledné, bezbarvé nebo barvené, mléčné, opalisující a iridující, malované, emailované a zlacené, ba i bílými nebo barevnými nitkami uvnitř skelné hmoty samotné okrášlené (filigrán, millefiori), nebo zase s povrchem jakoby popraskaným (craquelé čili ledové sklo) atd. A všechno to propůjčuje skleněným nádobám pokaždé jiný ráz a způsob, i kdyby na př. základní tvar celku, po případě i jeho ornamentu, nedoznával podstatné změny.

Dřevo, jež hraje tak vynikající úlohu v drobném řemesle i v monumentálním umění, má opět zcela určitě vymezený obor tvarů jemu vlastních. Přese všechnu rozmanitost jejich lze je nejlépe charakterisovati tím, že dřevo více než kterákoli jiná námi dosud pozorovaná hmota připouští, ba

namnoze žádá, aby z celkového hrubého tvaru přímo konstrukce díla alespoň v hlavních rysech vysvítala. Výjimku činí ovšem zcela přirozeně takové výrobky, které jsou z jediného kusu zhotoveny řezbářem; pak o konstrukci v pravém smyslu nemožno mluvit, leč by obraz její odjinud vzatý na nich dekorativně byl naznačen. Ale všude jinde je dřevo, abych tak řekl, upřímnější, otevřenější, než mnohé jiné hmoty; jemu nejbliže u věci té stojí nit tkalcova, která taktéž pouhému oku prozrazuje sestrojení tkaniny. Do jisté míry ovšem dřevo samo dle stromu, z něhož pochází, jeví také svou jakost; měkké dřevo chce býti zachováno ochranným nátěrem nebo okrášleno barevným mořením nebo i zakryto tenkými listy (furnýry) dřeva cennějšího, úhlednějšího, dřevo tvrdé pak buď spočívá se pouhým hlazením bez lesku nebo přijímá polituru. Ale zvláště pozoruhodné jsou rozdíly, jež způsobuje spracování tuhých, ale pružných a pevných vláken jeho pilou, nožem, dlátem, sekerou, soustruhem a jinými ještě prostředky, jichž užívá zejména truhlář a tesař k ustálení a zpevnění svých prací. Vzpomeňme si na důkladný starosvětský selský nábytek, jenž zhotoven je z rovných, vkusně přiříznutých prken, z přímých tyčí a latí a téměř po tesařsku vázán; na laciné zboží sklížené z měkkého štípaného dříví; na salonní zařízení, na němž setkala se práce truhlářova se soustružnickovou a řezbářovou, nebo snad i čalouníkovou, konečně na židle a pohovky z ohýbaného dřeva a s pletenými rákosovými výplněmi.

Vlastnosti a zvláštnosti dřeva přicházejí ovšem k nejpnější platnosti i v dílech největších rozměrů,

t. j. *stavitelských* neboli přesně řečeno *tesařských*. Zde však nejvíce bije do očí povaha stavby dřevěné, srovnáme-li ji s kamennou, po případě i se železnou. Stačí zajisté poukázat k mostům, které též úkol komunikační tak rozmanitým způsobem řeší dle užitého materiálu. A nejinak zase i *budovy zděné* samotné za podmínek jinak stejných různí se často mezi sebou nejen zevnějším vzezřením, ale i vnitřní úpravou a konstrukcí, jsou-li stavěny jednak z kamene, jednak z cihel. Tak v krajích, kde příroda neposkytuje dostatek vhodného stavebního kamene, objevují se určité zvláštnosti stavby cihlové, které pak ovšem i do jiných končin se šíří, kde se jich používá třeba vedle kamených. Za doby gothické na př. stavěly se z cihel (po případě z prostého kamene lámaného) chrámy t. ř. stejnolodní, které se obejíti mohly bez té bujné nádhery kamenické práce na opěracích pilířích a obloucích, fiálách atd., kterou se honosí chrámy katedrálními zvané; Pražan potřebuje srovnati jen kostel Emausský nebo Jindřišský s chrámem Svatovítským, aby si rozdíl ten náležitě uvědomil. Netřeba konečně rozváděti zde zevrubně, jak i způsob práce kamenické a zednické, tedy vlastní technika stavební, je vydatným zdrojem tvarů uměleckých. Každá procházka městem poučuje nás, že konstrukce sama stává se namnoze dekorací, jako vrstvy kvádrů a cihel, ba i nepravidelných kamenů na plných zdích nebo klenáky se svorníkem na obloucích atd. Ale rovněž přesvědčíme se na druhé straně, že mimo pravé monumentální umění motivy ze stavby kamenné vzaté jen velice zřídka podány jsou tímto (arci nákladným) materi-

álem samotným; většinou jsou jen napodobeny hmotou jinou, lacinější, ač příbuznou, totiž omítkou, jež původně jest technickým následkem volby materiálu (drobného lámaného kamene nebo cihel), který dlužno zastříti nebo i chrániti, ale pak stává se sama opět činitelem uměleckým.

Na těchto poznámkách a příkladech musíme přestati. Poznali jsme z nich, že *rozmanitost tvarů*, kterou vyžaduje již rozmanitost účelů, jimž výtvarné umění slouží, vzrůstá téměř do nekonečna vlivem různých hmot a různých způsobů práce, k nimž — obyčejně také zase ne beze všeho vztahu k účelnosti — může býti sáhnuto v určitém případě. Všechno to souvisí tedy navzájem, ale zároveň ukazuje i k dvoji důležité závislosti uměleckých výkonů: předně na přírodě a podnebí, jež netoliko diktují své přímé požadavky, nýbrž poskytují také hmotné prostředky k jich ukojení, za druhé pak na technické vyspělosti lidstva, která zajisté je podmíněna kulturním stavem jeho vůbec.

Ale nám neběží jen o rozmanitost uměleckých tvarů; musíme si zodpověděti také otázku po příčině jejich úhlednosti a příjemnosti, jejich *krásy*, která nás tolik poutá a zajímá, jiným slovem řečeno: po zdroji jejich *esthetické hodnoty*. Je pravda, že již v tom, o čem jsme dosud uvažovali, možno nalézti důležitý jeden prvek krásna; neboť předmět, jenž nejen účelu svému vyhovuje, ale vyhovuje mu měrou svrchovanou a zároveň tuto svou stupňovanou účelnost již při pouhém názoru zřetelně ukazuje, zajisté právě proto, že jest sám ve svém oboru dokonaly a mimo to snad ještě pevný, stálý,

přes to pak i co do spotřebované hmoty hospodárně vyrobený, získává si naši zálibu, a záliba ta sotva může zapříti svou povahu opravdu uměleckou, esthetickou. Pohled na vynikající po této stránce výrobky řemeslné a průmyslové nejlépe nám to dotvrdí, ať je to stolní náčiní nebo nábytek, nějaký nástroj nebo dopravní prostředek; vždyť citu libosti, a to někdy velmi účinnému, neubrání se ani ten, jenž dobře ví, že sám z věci, již se obdivuje, nikdy nebude míti ani nejmenšího užitku nebo pohodlí, tak že o nezištnosti jeho záliby nemůže býti pražádné pochybnosti. Jak se to však má s krásou ostatní, s tou, která zdá se nám tkvítí v tvarech samotných a býti mimo všechnu souvislost s užitečností a praktičností předmětu?

Hned napřed dlužno to vysloviti: zdání takové je klamné, ob stojí nanejvýš při prvním pohledu na věc, ale ne před bližším prozkoumáním zejména jejího původu a vzniku. *I účel i materiál a způsob práce vedou k pravidelnosti* — toť zkušenost každému přístupná, kdo nepředpojatě umí pozorovati. Půdorys sebe primitivnější chyše na př. mívá podobu kruhu nebo pravouhelníku, poněvadž tyto jednoduché tvary při práci nejsnadněji dají se poříditi a proto i stejně přesně při každé nové stavbě toho druhu opakovati; mimo to úplně nepravidelný půdorys byl by věcí nejen libovolnou, bezdůvodnou, ale i proměnlivou, ustálení jednotného typu vylučující. Hlavní pohnutka úpravy obydlí ve formě kruhu nebo pravouhelníku je však bez odporu zkušenost, že v prostorách takových buď poměrně nejvíce předmětů anebo alespoň nejvýhodněji umístiti lze, tudíž půdorysy jmenované znamenají ho-

spodárné využitkování i staveniště i staviva. Dále pak konstrukce chyše, jako vůbec každé budovy vzhledem k potřebné pevnosti a trvanlivosti žádá sestavení symetrické, poněvadž nesymetrické rozvržení hmoty oněm požadavkům se přičí. Jen zřídka a ne bez vážných důvodů tesař a zedník odhodlají se k nesymetrické vazbě krovu nebo dokonce k nesymetrickému klenutí. Podobně ovšem i práce truhlářská přirozenou povahou dřeva i různými zřeteli technickými vedena je k tvarům pravouhelným, k přímkám a rovinám, jako zase hrnčířství ze svého materiálu a svými prostředky vyrábí nádoby v půdorysu okrouhlé a většinou i v profilu oblé, v obou pak technikách těch šetří se stejně symetrie. Foukání skla způsobem nad míru jednoduchým vede k podobným, ba někdy ještě pravidelnějším výrobkům, nežli otáčení hrnčířského kola, neboť hned základním tvarem jeho je bublina, již snadno je dáti třeba formu koule. Vrtání seznámilo pravěkého člověka zase na zcela jiných polích řemeslných s kruhem a s rozmanitými z oblouků složenými motivy geometrickými, jakož vůbec každá mechanická práce hmotná sama tíhne k pravidelnosti tvarů, jež způsobuje, anebo stop, jež zanechává, a tím právě zaručuje i stejnost jejich při opakování. Nejlepším dokladem toho jsou textilní vzorky všech druhů, zejména však pravé tkalcovské, rozkládající se po sebe rozsáhlejší ploše tak naprosto pravidelně, že tím umělecký obor ten nabývá zcela zvláštního, osobitého rázu, jemuž poměrně nejbliže stojí příbuzný způsob komposice mosaikové — ovšem jen čistě ornamentální.

Je zřejmo, že uvedené v těchto případech tvary mají původ svůj v něčem jiném, než v nějaké zálibě na pouhých krásných formách; pokud vědomě byly tvořeny nebo dokonce vyhledávány, dělo se to z důvodů praktických a technických, *nikoliv čistě esthetických*, namnoze však ani nebyly hledány, nýbrž dostavily se při práci docela bezděky, neočekávaně, ba snad i tvůrce samotného při prvním objevení se překvapily. Krasocit člověkův, jeho *smysl esthetický vyvíjel se teprve na těchto tvarech*; zalíbily se mu — většinou zajisté pro svou mechanicky vzniklou pravidelnost, která svědčila zase mechanismu těla a smyslů při vnímání jich — a pak začal je právě pro tuto úhlednost vyhledávat, tvořil je i tam, kde nebylo jich třeba, vnášel je úmyslně jakožto pouhou ozdobu na jiné předměty, na jiné hmoty a do jiných technik, které jim původně byly cizí, za to však nyní poskytovaly úplnou volnost, a konečně přirozenou hravostí svou je kombinoval, pozměňoval a rozhojňoval tak, že třeba již na stupních kultury jinak dosti nízkých otevřela se mu nepřehledná říše tvarů uměleckých. Kdybychom tento postup chtěli označiti nejstručnějším heslem, které arci jako každé jiné toho druhu brátí sluší opatrně jen v tom smyslu a s té stránky, odkud jsme k němu přišli, řekli bychom: *umělecké tvoření předcházelo krasocit*, neboť stalo se jeho zdrojem a jeho školou. Tedy oboje, nejen umění, ale i krása jeho, jest sladkým *ovocem práce*, té hmotné práce někdy lopotné, někdy hravé, ale v počátcích svých vždy vynucené tísní života a plynoucí z ní touhou po jeho zpříjemnění a zušlechtnění.

IV.

Hledme nazpět. Poznali jsme, že v oboru výtvarného umění účelného — drobných řemesel i monumentální architektury — všechno to, co v první řadě určuje tvar uměleckého díla, účel totiž, hmota a způsob jejího spracování, mezi sebou navzájem souvisí a závisí a zároveň poskytuje hojnost prvků výtvarného krásna, dalšího bohatého vývoje schopných. Jestliže všichni tito činitelé dokonale se shodují a pronikají, stává se výtvar dūsledným a jednotným, nabývá určitého, pevného rázu, tak že chválíme jeho přesný *sloh*. Zde slova toho užíváme ve smyslu *esthetickém a technickém*, mluvíme tudíž správně o slohu dřevěných staveb čili tesařském, o slohu keramickém, kovářském atd. Ale kdykoliv ustály se u některého národa nebo v některé zemi postupem doby zvláštní, od jiných odchýlné tradice útvárné, jejichž hlavní rysy všemu současnému uměleckému tvoření byly společné a tudíž pro národ, zemi, dobu charakteristické, vznikla potřeba označiti tyto hromadné zjevy v dějinách umění příslušnými, někdy arci poněkud libovольnými názvy, a pak mluvíme zase o slohu egyptském, řeckém, starokřesťanském, gothickém, barokním atd. Tím míníme *slohy* ve smyslu *historickém*. Netřeba zdůrazňovati, že pravidla slohová — v tom i v onom smyslu — nejsou nikterak nahodilými výsledky a vynálezy jednotlivců, nýbrž výsledkem nenáhlého dějinného vývoje a mimo to i styků mezinárodních.

Tím však není řečeno, že by *osobnost umělcova* byla beze všeho významu pro vývoj umění. Právě naopak; spatřujeme v ní nového důležitého činitele, který však — na to nikdy nesmíme zapomínati — uplatňuje se vždy *uvnitř* oněch, ostatně velmi širokých *mezi*, jež mu vykazují mohutné *proudy dějinné*, a to i tenkrát, když mu připadla úloha, aby přispěl vlastními činy svými k zahájení nových směrů uměleckých, anebo když dokonce zdá se býti radikálním reformátorem samotných základů umění. Je pravda, že význam osobnosti umělcovy v řemesle a v architektuře není tak zjevný hned na první pohled, jako snad v jiných odvětvích umění; ale proto nelze ho upírati ani zde, třeba se nyní, když si chceme objasniti, co všechno z osobních záměrů a vlastností umělcových plyne, obrátíme jinam, a to především k malířství.

Můžeme ostatně navázati úvahy své na věc již známou, totiž na písmo. Kdo chce míti nejprostší a nejbližší doklad toho, že se individualita může plně projevit i tam, kde vázána je dosti těsnými hranicemi a zákony, nechť uváží, jak vyslovený osobní ráz mívá *rukopis* náš; a přece všichni učili jsme se ve školách psáti, napodobujíce s počátku písmo učitelovo, pak předlohy krasopisné, celkem zajisté všude stejné. Podobně i mluvnicki a skladbě učili jsme se všichni ze stejných učebnic a dle stejných pravidel, ale *sloh* náš přece se rozlišuje a u těch, kteří více píší, stává se časem přímo zcela osobitým. Ještě mnohem větší měrou platí to, co bylo podotčeno o významu osobnosti, vzhledem k *obsahu* psaných slov. Jeť písmo prostředkem *sdělování a ustalování myšlenek* a tím vyhovuje ži-

votní potřebě duševní tak naléhavé, že si kulturní lidskou společnost bez ní vůbec ani představití nemůžeme. Běží zde tedy o *sdíllost*, která člověka nutí projevit, vyjádřit, vyslovit, znázornit cokoliv ze svého niterního života, ať bezděčně nebo úmyslně, ať bezprostředně pro okamžik nebo trvale, jaksi na podporu paměti vlastní nebo cizí, ať osobě určité, skutečné či pouze předpokládané, anebo dokonce jen proto, aby projevem tím ulevil vlastnímu pudu, vlastní touze.

Počátky umělecké činnosti odtud prýšící jsou ovšem skromné a prosté. Člověk, jenž při práci naučil se vládnouti přerozmanitými tvary, užívá jich dle potřeby jakožto *znamení*, aby jimi něco označil, pro sebe nebo po případě i pro jiné. Vrub do nástroje, zbraně vříznutý poznamenává věc tu jako jeho vlastnictví — toť příklad nejjednodušší. Dokladem pak toho, že i z nejprimitivnějších značek, na př. z uzlů, pomocí vhodných kombinací možno sestrojiti dosti bohatou soustavu prostředků dorozumivacích, jsou „uzlové“ dokumenty čili quipu starých Peruanů, kteří vázáním uzlů na různobarevných provázcích nebo řemíncích dovedli si dopisovati a účtovati právě tak, jako staří Číňané. Byla to pro ně dostatečná náhrada písma.

Nastávaly však doby, kdy nestačila již znamení původně libovolná, i když se přibrala celá řada oněch geometrických tvarů, jež člověk seznal při řemeslné práci, a která se barvou nebo rytím na rozličné látky, kámen, dřevo, kůži atd. nanášela. Musilati se znamení ta a jejich skupiny náležitě rozlišovati, aby úkolu svému dostála. I bylo zajisté

pozorováno záhy, že stávala se srozumitelnějšími, měla-li nějaký zřejmý vztah k označeným představám. Na př. počtem; jestliže na náhrobku indiánském zabiti nepřátelé zaznamenáni prostými přímkami, z množství jejich bylo patrné, kolik nepřátel nebožtík za svého živobytí přemohl a zabil. Ale také polohou rozlišoval se význam značek takových; znázorňovala-li ležatá přímka člověka zabitého — abychom zůstali u Indianů — představovala zase stojatá člověka živého (třeba zajatého). Bylo-li na podobných pomnících třeba rozeznávati bělocha od rudocha, obohacoval se tvar; přidán totiž na hořejším konci přímkou prostý kroužek představující hlavu, a to, byla-li protržena krátkou čárkou vodorovnou, hlavu evropským kloboukem pokrytou, vycházelo-li však z ní několik čar vzhůru obrácených, hlavu po indiansku péry ozdobenou, atd. Jakmile pak s tohoto stanoviska původně jen zřetelnosti značek a tím i paměti pozorovatelově napomáhajícího, tedy vlastně mnemotechnického vydatněji těžiti se počalo, vyvíjela se *podobnost* stále rostoucí mezi věcí a jejím znamením, které tímto způsobem hrálo dvojí úlohu, *písma i obrazu*, až během dalšího rozvoje rozrůznily se tyto dvě hlavní pomůcky sdělování a ustalování myšlenek úplně. Postup při tom byl zajisté velmi nestejný, ale v okamžiku, kdy podobnost mezi znamením a předmětem budí samostatnou zálibu, tak že pěstuje se i nad požadavek pouhé srozumitelnosti, povstává již umělecký obraz rytý nebo malovaný; vlastní písmo však kráčí zase svou cestou dál, ať užívá zprvu ještě tvarů původně obrazných, třeba zběžnou písařskou technikou nenáhle podobnosti pozby-

vajících, a obrací se tudíž stále jen k našemu zraku, anebo později více a více Ine k sluchu, označujíc na konec jednotlivými literami pouze hlásky mluvy, ba i její přízvuky a melodické spády znaménky interpunkčními.

Cesta k obrazu zde vylíčená ovšem není jediná možná. Také přímo z ornamentu, zejména když geometrické motivy jeho pro nahodilou podobnost svou s jakoukoli věcí dle této byly pojmenovány, mohl se vyvíjeti obraz. A konečně jako drobná znamená rytá, řezaná, malovaná, pletená, vyšíta atd. vedla k obrazu plošnému, t. j. k *malířství*, tak i *hrubší tvary celých předmětů*, sloužící původně k znázornění čehokoli, stávaly se časem skutečnými obrazy. Nejprimitivnější představitelé vyšších bytostí, modly a pomníky zemřelých lidí, bývají beztvaré kusy kamene nebo dřeva, balvany nebo klády, a také zde, jako při oněch znaméních rytých nebo malovaných, teprve potřeba bližšího určení a rozlišování tvarů těch vedla přidáváním srozumitelných rysů vždy nových k obrazu, a to *sochařskému*, po případě *řezbářskému*.

Není nám možno pozdržeti se déle při těchto zjevech, ačkoli právě pozorování, jak podobnost obrazu s předmětem zobrazeným od samých prvotín počínajíc usilovně a rozmanitě se pěstovala s rostoucím úspěchem, patří mezi nejpoutavější stránky dějin umění; bylo by to na újmu ostatních úvah, které na nás ještě čekají. Jen jednu malou poznámku chci zde přidati. Veškerý vývoj obraznictví zdá se tomu nasvědčovati, že pokroky malířství a sochařství dlouho sice ději se stejným asi

tempem, ba že malba a příbuzný s ní relief někdy dokonce i s menšími nesnázemi v příčině té se setkávají než plná socha; pak nastává doba, kdy plastika hrozí předstihnouti malířství, jestliže toto poslední nedovede kromě jemného a pronikavého pozorování tvarů lidského těla, jež má společné se sochařstvím, dospěti také k uměleckému prostředku svému nejvlastnějšímu, t. j. k *perspektivě*, která teprve činí možným, aby na nevelké ploše obrazu vpodobeny byly věci sebe větších rozměrů a průhledy do sebe větší dálky, a tudíž vedle člověka k plné platnosti přišla i příroda, v níž on žije. Jest patrné, že malířství právě tímto rozšířením oblasti svých námětů dovršuje poslání obrazného umění výtvarného a nabývá oné všestrannosti a obsáhlosti věcné, kterou se přibližuje nejuniversálnějšímu umění, básnictví.

Máme-li nyní pozornost svou věnovati *umění básnickému čili poesii*, musíme opět první zřetel obrátiti k jeho prvkům a prvotinám. Básnictví je podstatou svou uměním *myšlenky*, ale dle prostředku vyjadřování a sdělování myšlenky je uměním *slovesným*. Hleďme tedy především k řeči lidské samotné; nalezneme v ní snadno bohaté podněty umělecké.

Na nižších stupních vývoje svého člověk užívá některých výrazů pro více předmětů sobě v něčem podobných, ač jinak snad velmi rozdílných, tedy v smyslu „přeneseném“, anebo zase novou, t. j. dosud nepojmenovanou věc „opisuje“ pomocí několika slov starých, běžných. Malajec na př. leccemuž, co z jakékoliv příčiny mu připomíná oko, dává

i tento název, ale dle potřeby jiným slovem blíže jej určuje: slunce nazývá „okem dne“, pramen „okem vody“, suk „okem dřeva“; nebo užívá k označení předmětů dvou pojmů, které zdají se mu nejbližší: led je mu „voda kámen“, klíč „syn zámku“; nebo zase jedno jediné slovo znamená v jeho řeči různé, ač k sobě patřící představy: lásku, starost, starostlivost i hořé. Ale nemysleme si, že jen nevyspělé jazyky nám podávají takové příklady; rozevřeme-li kterýkoli slovník i kulturních a nejkulturnějších jazyků, nalezneme tam stejnou hojnost zajímavých dokladů. Starému latiníkovi sloužilo slovo „calamus“ k označení především třtiny (rákosu) a stébla, ale také šípů, píšťaly, prutu na udici, třtiny psací (našeho péra), vějíčky s lepem, rákosu jakožto ukazovatele cesty atd.

To všechno samo o sobě není ještě nic básnického, dokud totiž jiného názvu pro příslušné věci není po ruce, třeba by bylo zjevno, že volba slov v případech takové výpomoci z nouze je podmíněna také činností fantazie, srovnávající předměty třeba dosti od sebe vzdálené. Jakmile však výraz pouhou podobností vzniklý přestává býti jediným, anebo nebyl-li vůbec nikdy běžným, stává se zcela patrným, úmyslným pozorováním čili metaforou, jak tomu nauka o básnictví říká. Napiše-li na př. moderní básník místo „slunce“ „oko dne“, působí to jako poetický obraz a připomene nám to třeba známé lidové rčení o rybím oku — měsíci totiž; podobně přijali bychom i výraz o kameni, jež z vody činí mráz atd. Vědomí o přeneseném smyslu slov snadno mizí hlavně u názvů z cizích jazyků přejatých, dostavuje se však ihned, přelo-

žíme-li je do jazyka vlastního. „Pastor“ je nelatiníkovi prostě a přesně evangelický duchovní, nic více; ale české „pastýř“ pocituje se rozhodně jako metafora vůči svěřené mu obci církevní. Právě tak jest nám nyní „arena“ pouze zápasště nebo letní divadlo, beze vši příchuti básnického obratu, ačkoliv latinské slovo to nám jen praví, že půda dějiště původně bývala posypána pískem; ale nazveme-li stejným obratem (t. zv. synekdochou, která část klade místo celku) jeviště moderního divadla „prkny“, třeba i bez přídavku, že znamenají svět, každý vidí v tom rčení ozdobné, básnické. Záleží tedy na tom, abychom měli dojem, že volba slova dle podobnosti nebo dle jiných jakýchkoli vztahů k původnímu jeho smyslu v daném případě je vědomá a úmyslná, ne snad jen chudobou jazyka bezděky vynucená; jinak nebude se nám způsob mluvy zdáti básnickým.

Ale neběží zde nikterak o pouhý způsob mluvy básnické a její všelike příkrasy zevnější; zjevy, k nimž právě bylo poukázáno, mohou se dotýkati i vnitřních podstatných stránek tvoření básnického. Ze srovnání dvou věcí nevzniká jen prostá metafora, ale může vyrůstí též celá báseň, zakládající se na podobenství, alegorii, symbolice, anebo předvádějící rovnoběžné děje lidské a přírodní atd. Kolik lyrických básní vychází ze srovnání mezi bušícím srdcem a klavírem — ať kovářským, jež pracuje v žáru výhně, ať truhlářským, které stlouká rakev!

Pozorování taková a podobná vedou nás ostatně ještě dál a ještě hloub. Není pochybnosti o tom,

že potřeba vysloviti své myšlenky a sděliti je jiným stává se přímo neodolatelnou pod dojmy zvláště vzrušujícími, jež způsobují zjevy neobyčejné, vynikající silou nebo rozsahem a mající vztahy ať příznivé, ať nepříznivé k velikým zájmům člověka, tudíž hodné pozoru i podivu a vštěpující se také trvale do lidské paměti, jako živelní pohromy přírodní při bouři, povodni nebo zemětřesení, krvavé výjevy válečné, kruté zápasy se šelmami, děsivé sny a halucinace a j. v. Veden jakýmikoli podobnostmi pojmá člověk i zápasy živelů a vůbec celý ruch v přírodě nejinak nežli svůj život lidský, nezná jiného klíče k pochopení světa zevnějšího nežli vlastní svou zkušenost vnitřní, spatřuje i v projevech živelních mocností přírodních lásku a spor, pokoru a vzdor, panství a porobu, vítězství a záhubu. Všechno oživuje a oduševňuje ve své fantasmii podle vzoru lidského, ovšem třeba do velkých rozměrů stupňovaného, a tak prvotní názor jeho na přírodu stává se směsí nezdařených pokusů o výklady rozumové, jimiž proniká však na všech stranách bujná fantasmie, která s větším úspěchem dává celkovému obrazu světovému jednotný ráz, přízřívobný lidským citům a tužbám. Tot jeden z podstatných rysů fantasmie básnické, zároveň pak i důležitý činitel při vznikání názoru náboženského.

Rozumí se samo sebou, že hned s počátku do tohoto bájového pojmání světa mísí se i živly docela reální, t. j. přibírají se i příběhy skutečné; dle různé míry jejich účastenství v určitém ději a dle způsobu, jak se v něm odrážejí, vznikají roz-

ličné druhy oněch nejstarších projevů ducha básnického, náboženská báje a pověst bohatýrská, i pozdější lidová jejich přeměna, pohádka. Arci vývoj ten neuskutečňuje se ani příliš rychle, ani vždy hladce. Odlesk oněch zevnějších událostí jakýchkoliv v mysli lidí nebývá stejný, shodný, povstávají tudíž v ústním podání hojně a zajisté i velice odlišné varianty, mezi nimiž konečně ta úprava vítězí, která jednak obsahem svým obecnému citění a myšlení nejlépe odpovídá, jednak formou svou paměti je nejpřístupnější. Jde-li pak takové vypravování z úst do úst, nepřestávají sice vznikat nové odchylky nebo verse, ale přece jich ubývá významem a počtem, tak že konečně ustálí se báje nebo pověst původně jako lidová, potom jako umělá *báseň epická*, a to třeba i v dobách, kdy není ještě možno zachytiti ji písmem. Že pak ústnímu šíření takových (a také jiných) projevů valně napomáhá jakási přehledná souměrnost vět, ze které se vyvíjí verš se svým rytmem, po případě i rýmem a s jinými podobnými příkrasami, je zajisté věc velmi přirozená; neboť každé dítě ví ze zkušenosti, že jsou to pomůcky paměti nadmíru užitečné. A povšimněme si zde i toho ještě, že rhythmickým veršem octli jsme se vlastně již na cestě k zpěvu, při čemž nebude snad ještě od místa poznámka, že všechna pravá *lyrika* — jak řecké slovo to již nám prozrazuje, znamenajíc báseň, jež se přednáší s průvodem lyry — netoliko tíhne ke zpěvu, nýbrž původně sama byla zpěvem, t. j. zpěvným projevem citů a nálad, zprvu obecných (při písních bohoslužebných, pohřebních, válečných), pak i osobních (milostných atd.).

Ale všim tím poznáváme jen první stupně dějinného rozvoje básnictví, arci někdy stupně nejen stářím úctyhodné, ale i obsahem a formou nadmíru cenné, jako jsou na př. zpěvy Homerovy, Ilias a Odysseia. S počátku člověk tomu, co našeptává fantasie, věří stejně, jako tomu, co praví rozum; neboť kritiky nějaké není zatím schopen. Časem však začne rozlišovati, ztrácí víru v báje své, které mu dosud byly náboženstvím a vědou zároveň, a epické básnictví zachovává si pouze svou hodnotu uměleckou. Řekové nejstarších dob věřili v báje Homerovy, jako později křesťané věřili v evangelium a legendy; ale již v pátém století před Kristem byl Homer pokročilejším myslitelům řeckým jen básníkem jako každý jiný. Čím více pak poznáván základní rozdíl mezi fantasii a rozumem, čím více pěstováno přesné pozorování a badání, tím více pokračovalo i básnictví na cestě shora naznačené: rostl v něm zájem na zjevech a dějích skutečných, reálných, a na správném, pravdivém jich vyličení. Básnictví proto zmocňovalo se rádo dějů historických a konečně i takových, v nichž zrcadlil se život současný; představitelem těchto posledních jest moderní *román*, v němž dokonán byl návrat od závrtných výšin báje ke skutečnému životu všednímu, ale také od oslňující pestrosti a ohromující velkoleposti dějů zevnějších k hlubokému, ryze lidskému zájmu na dějích vnitřních, třeba nejintimnějších.

Úvahy tyto o básnictví, třeba nemohou býti než velice stručné a příliš kusé, alespoň jedním ještě směrem zde nutno doplniti. Pozorujme člověka, který s plným účastenstvím vypravuje ně-

jaký příběh, jehož sám byl svědkem. Bezděčná živost vypravování, t. j. vrozená člověku snaha po největší zřetelnosti i dojemnosti toho, co povídá, vede ho k doslovnému uvádění řeči jednajících osob, k napodobování způsobu jejich mluvení, ba i k opakování jejich posunků, prostě řečeno: on vypravuje tak drasticky, že nelze v tom nepoznati hlavní zdroj *umění hereckého*, které proměňuje se v skutečné *drama* v tom okamžiku, když omezuje se výhradně na slova a posunky osob v ději zúčastněných a všechno ostatní, čeho ještě je snad zapotřebí, hlavně tedy všechny popisy ponechává přímému názoru zrakovému, t. j. prostředkům umění scenického.

Dotknuli jsme se již *zpěvu* jakožto jednoho ze způsobů tlumočení vnitřního života zejména citového. Tím však nebyla ještě vyřízena otázka po prvním zdroji toho, co *hudebnímu umění* je nejvlastnější, co všem jeho výtvorům, nejprimitivnějším jako nejdokonalejším, je společné: po původu totiž určitých poměrů a vztahů *zvukových*. Tyto jeví se nám vzhledem k výšce tonové jako *intervally* tvořící celou *soustavu*, kterou člověk ovšem v přírodě hotovou nenalezl, nýbrž během dlouhých věků sám teprve uměle si vytvořil, vzhledem k trvání a přízvuku tónu pak jako *takty* a *rhythmy*. Že by člověk napodobováním zvuků přírodních, na př. zpěvu ptačího a p. byl přiveden k tvoření hudebnímu, sotva lze předpokládati; a kdekoliv takové napodobování skutečně se dalo, mělo zajisté svůj praktický účel (volání ptáků na čihadle, při lovu atd.) a našlo cestu do umění nanejvýš při mimickém tanci

představujícím toho druhu zaměstnání (ptačnickovo nebo lovcovo). Nasloucháním zpěvnému ptactvu mohla sice pozornost člověka býti obrácena k rozdílům výšky tónové, k půvabnosti jejího střídání se melodického; ale toto pozorování bylo mu přece jen vzdálenější, když něco podobného poskytovala mu svrchovanou měrou již vlastní jeho mluva, v níž dokonce od výšky tónu, od melodického spádu a ještě jiných opravdu hudebních stránek mnohdy závisel smysl slov, na kterém přece tolik záleželo. Ale ani všechno to dohromady nestačilo by k objasnění vzniku umění hudebního, kdyby odjinud nebyla se dostavila silná *záliba na zvuku samotném* a silný *zájem pro něj*.

Jako předmět světlosti, leskem, živou barvou od svého okolí nápadně se odrážející budí a poutá bezděky pozornost našeho zraku, tak i zvuk, jenž od všedních hluků, šramotů a šelestů podstatně se liší, upozorňuje na sebe náš sluch, zvláště je-li dojem jeho sám sebou smyslně lahodný. Podaří-li se pak člověku samotnému vylouditi z mrtvé hmoty takový pěkný zvuk, dokonce snad dříve netušený, naprosto nový, mění se okamžitý úžas nad vynálezem tím v trvalý zájem a ve snahu po opětování dojmu toho. Nejhojnější příležitost k objevům takovým poskytovala člověku opět *hmotná práce*, která ho seznamovala se zvláštními zvukovými projevy různých hmot, jež obráběl, a různých tvarů, které jim dával. Při práci vznikly tedy první hudební tóny, a byl následkem toho dán i podnět k užití nejrůznějších předmětů jakožto hudebních nástrojů, bicích, foukacích i strunových. Sluší ovšem nepřehlédnouti, že podobný účinek, jako užitečná práce,

mohla míti i pouhá *hra*, t. j. činnost, která úmyslně sice nedomáhá se žádného napřed stanoveného účelu, ale přece bezděčně slouží nutkavě potřebě ústrojí tělesného i duševního, uplatnití totiž ten přebytek nashromážděných sil, kterého práce nespotřebuje. Ale jest i pochopitelné, že hra člověka nekulturního spokojuje se snadno tím, co je mu nejbližšího a nejznámějšího, kdežto vážná práce naopak vymáhá silné napjetí vynalézavosti, může tudíž právě proto býti nepoměrně plodnější. V původním vývoji oné záliby na hudebním zvuku měla tudíž práce dle všeho rozhodnou převahu, hra pak zúčastněna byla teprve na místě druhém.

Ale to platí právě jen o prvním stupni tohoto vývoje; v *dalším* rozvoji hudby však měla za to *hravost* člověku vrozená podíl tím větší. To jeví se hned při časové úpravě zvuků hudebních. Každý mechanický pohyb těla našeho opakuje se nejsnadněji a nejpřirozeněji, s námahou nejmenší, koná-li se stejným postupem časovým, po stejných přestávkách, čili, jak hudebníci se vyjadřují, stejným tempem a taktem. Ale výhradně *jen* odtud, z pravidelnosti mechanické práce totiž, odvozovati smysl pro *takt* hudební, bylo by přenáhlené. Vždyť pravidelnost chůze (ať pomlčím o dýchání, tepu atd.) je zjevem ještě starším, než práce, je zjevem předkulturním, jež vidíme dokonce i u zvířat; musili bychom si tedy zajíti až sem, kdybychom hledali první podnět k takovému rozvržení zvuků. Ale s druhé strany zase sluší uvážiti, že mechanická pravidelnost pohybů beze všeho ohledu na to, co předcházelo, nezbytně se dostavovala v tom oka-

mžiku, kdy záliba na nahodile se objevivším zvuku vedla k jeho opakování, kdy nástrojů a hmot původně práci sloužících, z nichž ozvaly se ony první lahodné tóny, užito bylo novým způsobem, totiž jen pro samotný zvuk jejich, jakožto nástrojů hudebních, v okamžiku tedy, kdy vlastně přestávala „práce“ a nastávala „hra“. Co platí o oné, platí i o této. Stejná pravidla mechanická platí také pro pohyby těla při jakémkoli užívání hudebních nástrojů, a to v nejširším smyslu, tak že mezi ně počítati sluší také zpívající lidský hlas, tleskající ruce a dupající nohy. Kdykoliv pak se hudba sdružovala s pochodem nebo tancem, byla taktová shoda s těmito výkony (v písních tanečních a pochodových) právě tak přirozená, ba nezbytná, jako provázela-li hudba hmotnou práci (písněmi pracovními). Celkem však máme, tuším, plné právo pokládati i takt i jeho rozmanitou rhythmickou výplň především za vlastní domácí výtěžek umění hudebního, a to, jak samo se rozumí, výkonného, hry totiž nástrojové a zpěvu; alespoň v žádném jiném oboru uměleckém nedospěl rhythmus k té bohatosti, jemnosti a přesnosti časových útvarů, jako právě v hudbě.

Nástroje hudební ostatně dle všeho, co bezpečně víme anebo třeba jen dle největší pravděpodobnosti předpokládáme o prvotinách hudby, mají ještě jinou důležitost: bez nich — kdyby totiž bylo vždy zůstalo při pouhém zpěvu — sotva by se harmonické vztahy mezi jednotlivými tóny byly ustálily v určitých intervalech, srovnaly v určitou řadu čili stupnici a vzrostly konečně na úplnou hudební soustavu. Byloť bez odporu zapotřebí la-

diti nástroje, měla-li hra jejich melodicky postupovati se zpěvem, a toto ladění vyžadovalo právě stanovení pevných, sluchem snadno měřitelných rozdílů výšek tónových čili intervalů, především arci konsonantních. Tím byl položen základ i celé rozsáhlé teorii, která v oboru hudebním má ovšem jiný význam než v uměních ostatních: je to rozumové sestrojení toho zvukového materiálu, z něhož pak umělec tvoří a o němž též víme, že sám jest naprosto umělý, t. j. mimo hudební umění, v přírodě nikterak se nenalézá, kdežto tvary a barvy malířovy, slova a myšlenky básnickovy z přírody a skutečného života mohou býti brány. Již tato hudbě svědčící pozorování nás poučují, že *jako práce i hravost sama sebou vede k tvarům a výkonům pravidelným a libým*, že tudíž i v ní spatřovati možno jeden ze zdrojů hodnot uměleckých, esthetických.

Mluvíme-li zde o hře a hravosti, musíme se ovšem vystříhati všeho povrchního, snižujícího výkladu těchto slov. Hra není nic naprosto zbytečného a bezcenného, nevylučuje ani důmysl ani cit lidský. Ba, co tohoto posledního se týká, zrovna o hudbě sluší poznamenati, že má velmi značný bezprostřední styk s naším citěním, a že, jakmile lidstvo, třeba v nejprostších případech, styk ten poznalo, ihned jalo se hudebních zvuků a útvarů užívati jakožto prostředků jednak k výrazu vlastního života duševního, jednak k budění ohlasu jeho v osobách jiných. Ovšem náladám, jež tak mocně dovede tlumočiti hudba, dodává větší určitosti a myšlenkové obsažnosti slovo, s nímž sdružena je od samého počátku ve zpěvu.

Ostatně hravost i na jiném uměleckém poli stala se činitelem tvůrčím. Stačí nám zde uvést si na mysl, že z bezděčných původně hravých pohybů těla nevznikl pouze *tanec* docela bezvýznamný, jenom svým půvabem, rhythmickým hnutím působící, nýbrž vyvinula se také *mimika* jakožto umění napodobiti všeliké lidské konání a vyjadřovati vnitřní život posunkováním a tvářením. A také od mimiky, přistoupilo-li k ní slovo, byl možný vývoj k umění dramatickému.

V.

Přehlédli jsme, třeba jen docela zběžně, hlavní obory umělecké, pátrající všude po pramenech a prvotinách, abychom tím lépe pojali postavení každého umění v kulturním vývoji lidské společnosti. Nejdéle zdrželi jsme se ovšem při stavitelství a uměleckých řemeslech, poněvadž jejich *účelnost* poskytovala nám zvláště poučný doklad toho, že umění není ničím nahodilým, libovolným, zbytečným v onom vývoji, nýbrž naopak s logickou nutností plyne z nejdůležitějších, všude neúprosně se hlásících potřeb lidského života, jak hmotného, tak duchového. Proti této skupině umění účelných postavíme si nyní skupinu jinou, k níž vedle malířství a sochařství, tedy dvou oborů výtvarných, náleží také básnictví. Umění ta přese všechno to, co je dělí a různí, mají jeden základní, podstatný rys společný: jsou *umění obrazná*, t. j. taková, která netvoří skutečné předměty nové, za hranicemi umění neexistující, jako na př. stavení všeho druhu,

zboží hrnčířské nebo tkalcovské atd, nýbrž díly svými poskytují pouhé obrazy, pouhé neskutečné podoby, vidiny věcí mimo obor umělecký se nalézajících, ať v přírodě, nebo v životě, nebo třeba jen ve fantasmii lidské, jako sochu člověka, malbu krajiny, v románě vypravovaný nebo na divadle sehraný děj.

Svého času, když jsme vyšetřovali původ malířství a sochařství, viděli jsme, že ve vývoji jejich nastává rozhodný obrat k umělecké samostatnosti obrazu tím okamžikem, kdy podobnost znamená s věcí, až dosud jen jako prostředek větší zřetelnosti sdělených myšlenek pěstovaná, získává si takovou zálibu, že sama stává se pohnutkou a cílem uměleckého tvoření a tím zároveň i měřítkem jeho hodnoty. Umělci záleží pak především na tom, aby to, co zobrazuje, zobrazil věrně, t. j., on nespokojuje se tím, když při soše nebo malbě divák, při básni posluchač nebo čtenář vůbec jen *pozná*, co mu znázorniti nebo říci chtěl, nýbrž snaží se všemožně, aby představa, již mu podává, byla svrchovaně *přesvědčivá*, a to nejen pro rozum, ale i pro fantasmii, cit, po případě i pro snahu, slovem: aby ve vnímání nezbudil pouze holou myšlenku, nýbrž plný, všestranný ohlas celého vlastního stavu duševního, jak jej byl prožil, když k vytvoření díla přikročil. Toť ovšem nejvyšší, nejsmělejší meta činnosti umělecké, ale nikterak nelze neviděti, že na cestě k ní ocituje se umění obrazné hned ve svých prvních vážných začátcích. Říkáme proto zajisté právem, že umění obrazné celou povahou svou směřuje k *umělecké pravdě* jakožto k své nejpřednější čtosti.

Nemusím snad ani připomínati, že tím, co právě bylo řečeno, neklade se požadavek pravdy umělecké vlastně tomu, *co* je zobrazeno, tedy obsahu uměleckého díla, jenž arci, jako výjev obrazu nebo děj básně může sám v sobě býti jednou pravdivý nebo alespoň pravděpodobný a přirozený, po druhé však hřešiti proti vši pravdivosti, přirozenosti; požadavek ten svědčí spíše způsobu, *jak* se onen obsah umělecký zobrazuje. Pravdivost obrazu má svou nepopíratelnou uměleckou hodnotu i tenkrát, když předvádí něco o sobě méně cenného, třeba lhostejného nebo dokonce i šeredného a nehodného — či nebývá někdy předmětem uměleckých děl také zločin a bída? Ale jakoukoliv hodnotu zobrazeného předmětu nesmíme mísi s uměleckou hodnotou obrazu jeho. Pohledme na př. na malířství. I nejprostší, nejvšednější motiv krajinářský může býti podnětem k mistrovskému obrazu, jestliže umělec dovedl tvary, barvy, světlo tak bystře zachytiti a tak působivě podati, že přenesl na nás plnou náladu, již místo a doba zaujaly jeho vlastní mysl. Je to třeba jen blátivá cesta mezi zoranými lány po večerním dešti anebo pohled do zcela obyčejného borového lesa, tedy věc, která sama sebou nepoutala by nás více, než tisíce a tisíce jiných podobných scenerií, dokud bychom se na ni nedívali okem umělcovým, a právě v takovém okamžiku, za takového osvětlení, jaké on sám si pro svůj obraz zvolil. Prostě řečeno: není to „krásná krajina“ v běžném slova toho smyslu. S tím pak srovnejme obraz jiný, představující velkolepou scenerii horskou, s divokými bystřinami, temnými hvozdy, zelenými palouky, s pozadím zasněžených

vrcholů, tedy to, co nás v přírodě uchvacuje a k dalekým cestám svádí. Je-li obraz se stejnou přesvědčivostí malován jako onen první, tak že při pohledu naň zdá se nám, jako bychom dýchali svěží horský vzduch a slyšeli šumot vod a stromů — pak zajisté umělecká hodnota je táž jako při prostém krajinářském motivu, ale k ní přistupuje ještě hodnota jinorodá, která přináleží krásám přírodním samotným a na níž umělec jen potud má podíl nějaký, pokud si pohled, o nějž běží, sám zvolil, tedy vlastně jen jako vnímavý člověk, jako přítel a znatel přírody, ne jako tvořící umělec. Zcela jasně ukáže se nám to, představíme-li si tutéž krásnou, romantickou krajinu malovanou nedoukem: že zobrazený pohled sám je krásný, poznáme ihned na jisto, ale jinak zůstaneme chladni, náš duševní stav, naše nálada se nezmění, fantazie nás do volné přírody nezanese. Je známo, že moderní krajinářství obrodilo se nabytým přesvědčením, že není nezbytnou podmínkou dobrého obrazu, aby malíř cestoval mezi ledovce alpské nebo k břehům italským, že záleží jen na tom, umí-li se vhržiti do pohledu na přírodu tak hluboko, aby z ní vyvážil něco z toho, co může i v duši neumělcově vykouliti plný, mocný dojem její. Proto nezdá se mi býti nevhodno předběhnouti na okamžik další úvahy a připomenouti již zde, že jeden z nejhlavnějších prostředků umělecké výchovy je názorné poučení o tom, jak umělecká hodnota obrazu a tudíž i umělecký požitek z něho nezávisí jen na tom, co obraz představuje, ale také, ba namnoze v první řadě, na přesvědčivosti, s níž umělec sděluje nám svůj názor a svou náladu.

Líčí-li nám umělecké dílo, na př. básnické, děje lidské, klademe ovšem při úhrnném jeho posuzování větší váhu na volbu předmětu, než jedná-li se o znázornění přírody zevnější. Ale to stává se jen proto, že děje lidské jsou nám nepoměrně bližší a zejména po mravní stránce své důležitější, než cokoliv jiného. Posuzujeme-li tedy autora básně zároveň jako umělce i jako člověka, může snadno se přihoditi, že to, co člověku pro jeho směr v otázkách společenských nebo mravních vytýkáme, nevyváží ani sebe značnější přednosti čistě umělecké; ale přes všechnu nerozlučitelnou jednotu osobnosti lidské a básnické přece musíme si toho býti vždy dobře vědomi, co náleží této a co oné, co patří před soud umělecký a co před soud mravní.

Tím, že jsme proti skupině umění účelných postavili skupinu umění obrazných, bylo, tuším, dosti zřetelně naznačeno, že zde obraznost ve smyslu umělecké pravdy bude míti asi podobnou vůdčí úlohu, jako onde účelnost. Ať běží o předmět malby nebo básně, ať o účel stavby nebo výrobku řemeslného, vždy jest to zcela určitý *úkol*, který umělec buď sám si zvolil, nebo odjinud převzal; způsob a míra pak, jak úkolu svého se zhostil, jest jediným měřítkem jeho zásluh v pravém slova smyslu *uměleckých*. A jako jsme poznali, že rozmanitost účelů, hmot a technik způsobovala i rozmanitost útvarů uměleckých v oboru architektury a řemesla, tak přesvědčíme se i vůči umění obraznému, že jednak rozmanité předměty, jednak rozličné prostředky vedou umělce velmi různými cestami. Zavedlo by nás příliš daleko, kdybychom chtěli srovnání

umění obrazného s účelným po této stránce prováděti zevrubně a podrobně, pokud jedná se o *umělecké prostředky*. Proto zde jen letmo budiž ukázáno k tomu, jak zcela jinak dopadá obraz téže věci, na př. krajiny, s téhož hlediska, za téhož osvětlení a v téže době denní a roční pozorované, dle povahy užitých při kresbě nebo malbě prostředků technických, a to dokonce i tenkrát, kdyby obraz proveden byl tímže mistrem. Malba olejová bude se velmi značně lišiti od skizy akvarelové, ta zase od obrázku těmitěž barvami miniaturně provedeného nebo od guachového, užívajícího vesměs barev krycích, kresba tužkou, křídou, uhlem, barevným pastelem atd. bude pokaždé jiná, a opět jiné a jiné budou i rytiny, provedené různými technikami reprodukčními. Přihlédneme-li pak blíže, zajisté shledáme, že tato rozličnost týká se nejen barevných dojmů, nýbrž také, a to především, tvarů. A podobně s vlastnostmi hmoty a se zvláštnostmi techniky počítá i sochař; mramor, dřevo, litý nebo tepaný kov mají svůj charakter, který se rovněž jeví i v barvě i tvarech. O tom konečně, že také básnickovy umělecké prostředky mají nemalý vliv na díla jimi vytvořená, byla již dříve učiněna alespoň stručná zmínka.

Co však týká se *předmětů*, sluší poněkud šíře upozorniti alespoň na jeden, ovšem nejzásadnější rozdíl. Bylo by to nesprávným pochopením všeho toho, co jsme dosud zvěděli o obrazném umění, kdyby vzniklo domnění, že onen požadavek pravdivosti neznamena nic jiného, než opisování skutečnosti co možná nejuvěrnější, s neúprosnou podrob-

ností snímku fotografického, tedy »napodobení přírody« v nejprísnejším slově těch smyslu. Tolik je pravda: kdyby umění nemělo jiného účelu, než vedle zjevů skutečné přírody a skutečného života postavití jejich umělé, otrocké odlitky čili kopie, bylo by téměř docela zbytečné; neboť nepodávajíc pranic nového zůstávalo by v tom, co podává známého, daleko za skutečností a hluboko pod ní, a proto úloha jeho byla by omezena na poučné vyobrazení předmětů přímému názoru méně přístupných, tedy na pouhou ilustraci.

Věc má se však docela jinak. Netřeba ani přihlížeti k zmíněnému již zjevu, ostatně samozřejmemu, že umělec to, co vidí, podati může vlastně jen tak, jak to sám vidí, že tudíž každý jeho projev již z této příčiny do jisté míry zbarvuje se jeho osobní povahou, někdy i okamžitou náladou. Bylo však, ač jen mimochodem, poukázáno také k tomu, že předmět uměleckého obrazu výtvarného nebo básnického může býti čerpán netoliko z přírody a ze života, jež nás obklopují, nýbrž i z říše fantasmie, že zobraziti lze věci jak skutečné tak i naprosto smyšlené, vybájené a vysněné, věci tedy se stanoviska dějepisného nebo přírodopisného nepravdivé, ba, třeba i zhola nemožné. Vzpomeňme si, jak umění na všech stranách těží z pohádek a legend, plných čarů a zázraků — ale dodejme zároveň, že i v dílech toho druhu hledáme alespoň jakousi pravděpodobnost a přesvědčivost, že tedy ani ta nemůžeme nadobro vyjmouti z onoho všeobecného požadavku umělecké pravdy.

Leckdo při těchto vývodech maně vzpomene si na stará známá hesla, označující dva protichůdné

způsoby tvoření, které po celý téměř dějinný vývoj umění se provázejí, někdy se potírajíce a střídajíce, jindy pak se prostupujíce a mísíce, v celkovém obrazu tohoto vývoje však nezbytně se doplňujíce: míním *realismus a idealismus*. K nim skutečně úvahy naše vedou; souvislost je nepopíratelná. Ale nesmíme si hesla tato vykládati tak, jakoby realistickým bylo prostě umění, které předvádí nám jen to, co dnes nebo včera opravdu se někomu někde přihodilo, nač dnes nebo zítra mohu se jíti podívat, naproti tomu pak idealistickým zase umění zobrazující věci neskutečné, pouhé ideály, fantasmie a sny zkušenosti naprosto se vymykající. Vždyť přece je známo, že děj nejednoho zjevně realistického románu je úplně vymyšlený anebo alespoň ve skutečném životě neudál se ve všem tak, jak jej básník vypravuje, a že na druhé straně může malíř lidskou tvář nebo krajinu idealisovati, třeba by zachoval nezapírající se podobnost. Nezáleží tedy jen na tom, odkud umělec *vychází* při svém tvoření, zdali ze zkušenosti nebo z fantasmie, nýbrž také na *cíli*, k němuž spěje — a to, jakožto *úkol*, který si sám uložil, rozhoduje vlastně o realismu nebo idealismu. Chce-li výtvarník nebo básník působiti výhradně svým předmětem, chce-li nám sprostředkovati dojem pokud možná podobný tomu, kterým účinkuje na nás sama skutečnost, dojem plný, určitý, osobitý, při tom beze všech záhadných podmínek a předpokladů přesvědčující a opomíjí-li při tom všech příkras, přídavků a změn, které se zkušeností by se neshodovaly, pak stojí na půdě realismu. Chce-li však působiti ne předmětem samotným přímo, nýbrž nepřímo, těmi

myšlenkami, ideami, tužbami, s kterými k předmětu přistoupil již při jeho volbě anebo které předmět sám v něm teprve vzbudil, tak že ani neváhá, ač cítí-li toho potřebu, opírá se o podmínky a předpoklady zákonům zkušenosti třeba odporující, pak stojí na půdě idealismu. Tam běželo o dojem přímo z názoru na věc plynoucí, zde běží o pojem, jež si o věci učinil umělec a jenž často s názorem věcným valně se rozchází. Tam žádali jsme přesvědčivost naprostou, vylučující každý jiný průběh vylíčeného děje a každé jiné vzezření zobrazeného zjevu, zde spokojujeme se přesvědčivostí jen poměrnou, t. j. vědomím, že by to vše tak býti mohlo, nebo snad i musilo, kdyby splněny byly ty a ony podmínky. Je tedy vlastním vzorem uměleckého obrazu a tím i měřítkem pravdivosti jeho v prvním případě věc sama, v druhém idea umělcova o věci té. Nejlépe bude, když opět se obrátíme k příkladu co nejjednoduššímu. Malíř realista podobiznu podá tak, jak právě portretovaného vidí; bystrý zrak jeho vypátrá význačné rysy tváře, které třeba jiného zůstávají tajny, štětec jeho dodá jí toho výrazu a té živosti, kterou v okamžiku skutečně měla, při všem tom dokonalá podobnost tvarů i barev rozumí se sama sebou. Malíř idealista naproti tomu studuje tvář, aby nahodilý, pomíjející výraz tváře oddělil od toho, co v ní je stálého, a snaží se uvésti zevnější podobu v soulas s tou povšechnou představou, s tím povšechným dojmem, jež v něm vzbudila celá osobnost portretovaného, jeho život, jeho povaha, jeho činnost atd., a nelze-li jinak, sleví raději něco z podobnosti tělesné než z celkové charakteristiky ducha.

Může-li však mnohý předmět pojat býti s toho i s onoho stanoviska jako jsme právě viděli na podobizně, přece směr dějin umění k tomu se nese, že alespoň částečně a nenáhle provádí se jakési věcné rozhraničení mezi idealismem a realismem. Jeť pochopitelné, že tam, kde umění sáhá po zjevích přítomného života našeho a přístupné nám přírody, kde tudíž podrobena je stálé kontrole, nepomíjíme tak snadno jakýkoliv hřích nebo třeba jen poklesek proti pravdě, žádáme na umělci, aby nám život i přírodu vylíčil tak, jak jsou, s bezohlednou upřímností, a nelekal se ani toho, co v nich je příkrého, odpuzujícího. Jsou to obory pro realismus takorůžka předurčené. Naproti tomu látky bájeslovné, náboženské, alegorické atp. neunikají sice anatomii a perspektivě, psychologii a logice, vymáhají tedy pro své umělecké projevy vždy jistou správnost podání, ale jinak jsou netoliko schopné pojmutí idealistického, nýbrž namnoze se ho přímo dožadují. Z těch pak oborů, které jsou jaksi neutrální, připouštějíce obojí stanovisko, ponevadž to, co je zaručeno a může býti kontrolováno, na umělecké dílo ještě nestačí a musí se doplňovati výmysly, jež tak snadno z reální půdy odvádějí do oblasti ideálu, jmenují zde pouze příběhy historické; zde je široké pole kompromisů.

Opět vracíme se ke srovnání obrazného umění s účelným. Hledíme-li totiž k neobsáhlé rozmanitosti předmětů zobrazených, od kalných nížin všedního života až k jasným výšinám ideálů náboženských, sociálních, mravních, můžeme stejným, ba snad ještě větším právem, jako o umění účelném, říci též o obrazném, že je neumlkajícím, výmluv-

ným svědkem veškerého kulturního života národů, jak skutečného, hmotného bytu jejich, tak jejich nejvznešenějších, nejmělejších tužeb a snů. A v první řadě platí to ovšem o básnictví. —

Když v našich úvahách došlo na hesla „realismus“ a „idealismus“, leckomu asi na mysl přišly ony literární a umělecké spory, které před mnohými desetiletími zvířily někdy sice jen povrch, jindy však i hlubiny veřejnosti o umění se zajímající. Během druhé polovice XIX. stol. totiž, hlavně francouzským malířstvím a ruským románem, rozproudil se zdravý, silný realismus tak, že se stal podstatným rysem doby, i nebylo proto zajisté nic přirozenějšího, nežli že průkopníci tohoto nového umění střetli se se zastanci směrů starších. Sporům těm nemohli jsme ovšem hranice své uzavřítí právě tak, jako nedávno před tím významným sporům na poli hudebním, bojům totiž o Wagnera, u nás o Smetanu.

Tyto a jiné toho druhu vzpomínky uvádějí nás do nového, širokého kruhu otázek a záhad. Mluví se o starém a novém umění, o umění zastaralém a umění budoucnosti, o pokroku, reformách a revolucích v říši umělecké, stavějí se staří klasikové proti pomíjející módě jakožto zjev stálý, navždy v hodnotě své pojištěný, a naproti tomu zase hájí se proti jednostrannému kultu klasiků existenční právo moderního umění, i toho nejnovějšího, které se právě rodí... Slovem: Umění má svůj vývoj a svůj pokrok, své pevné tradice a své pronikavé změny, má své dějiny nikdy neodpočívající. Nalez-

neme nějaké vodítko v této směsici rozmanitých, složitých zjevů?

Především omezíme si svou úlohu. Klademe-li „staré“ a „nové“ vedle sebe jakožto rovnocenné a rovnocenné činitele, budeme mítí na zřeteli jen tu novost, která způsobena je — pokud dovedeme posouditi — opravdovým *pokrokem*, ne pouhou *módou*. Jeť také umění jako všechno v lidském životě podrobena změnám, jež jiným slovem než „móda“ sotva lze lépe charakterisovati. Pouhá, žádnými hlubšími prameny neživená *touha po změně*, třeba bezděčná, nestrojená, a proto tím silnější, vede totiž k neustálému střídání se prostředků, tvarů, citů, dojmů uměleckých, které samo o sobě je zajisté oprávněno, ale zůstává tak dlouho zjevem jen povrchním a pomíjejícím, pokud nezapouští své kořeny hloub, tak hluboko, aby jej nejbližší nová móda nemohla zase vyvrátiti a beze stopy zahladiti. Takových zjevů je mnoho za našich dnů, jako jich bývalo i jindy; jsou příznakem živého ruchu uměleckého a s toho hlediska také jsou vítány — slovo „móda“ proto nebudiž zde pokládáno za úmyslné zlehčování a snižování toho, co mezi nimi je vážného a cenného. Ale musíme se všemožně snažiti, abychom je dovedli přesně rozlišovati od toho, co *trvale* povznáší umění obohacujíc jeho prostředky, rozšiřujíc jeho obzor, rozmnožujíc jeho úkoly, tedy od toho, co jest činitelem netoliko změny, ale přímo skutečného *pokroku* v umění. Takové rozlišování arci není vždy tak snadné, jak by se zdálo na první pohled, jedná-li se o zjevy přítomné. Naproti těm jsme vždy nějak zaujati, příznivě nebo nepřítivě; a ocenění esthetické, dle krásy, nerozhoduje zde

v první řadě, nýbrž spíše ocenění historické, t. j. poznání, co jest dalšího života a dalšího rozvoje schopno.

Proto nebude zajisté od místa, připomeneme-li si ty prameny a pohnutky pokrokových snah uměleckých, o nichž nás bezpečně poučují dějiny. Víme již, že právě dotčená snaha po novém, jiném, pokud přestává na pouhé obměně toho, co zde již jest, sama o sobě nezaručuje pokrok ve smyslu povznášení a prohlubování umění; rozhojňuje sice umění co do množství jeho výtvorů, a to snad i o díla o sobě velmi cenná, ale neobohacuje je takovým ziskem, jenž je s to působiti blahodárně i v budoucnosti. Avšak snaha ta nabývá velkého významu pro dějinný vývoj umění, jakmile projevuje se v ní *vnitřní pud velkých tvořivých duchů*, jejichž osobnost lidská i umělecká je docela svá, nebývalá, netoliko podstatně jiná než průměrné osobnosti vrstevníků, nýbrž i mohutnější, vyšší, dokonalejší, a nikdy se nezastavuje, stále sama se vyvíjí a pokračuje, jak Richard Wagner pěkně to vyslovil: „Duch věčné nespokojený, jenž o novém vždy sní.“ Wagner sám byl takovým duchem, jako před ním Beethoven a po něm Smetana.

Tvořivosti vynikajících umělců dostává se však mimo tento čistě osobní vnitřní pud i zevnějších podnětů, k jejichž podceňování nesmí nás sváděti dosti rozšířený předsudek. Je to přirozená *tlížadost* umělecká, která zastíniti chce své předchůdce a současníky tím, že odvažuje se na úlohy, jež uspokojivé dosud rozřešeny nebyly, ba vyhledává přímo i nové překážky a obtíže, aby vítězným překonáním jich

osvědčila svou zdatnost všemi směry. Netřeba zde s běžným pohrdáním odbývati *virtuosy* všech oborů. Neznají-li prazádného jiného měřítka pro své výkony, než jejich nesnadnost, jsou zajisté jednostranní; ale radost z tuhého zápasu s nesnáze všeho druhu a snaha přebiti svým dílem všechno, cokoliv před tím bylo dokázáno, bývá hybnou silou i u duchů prvního řádu, nad jednostrannost takovou povznesených. Měli ji zajisté i Brunellesco i Michelangelo při koncepci oněch obrovských kupolí dómu ve Florencii a petrského chrámu v Římě, Ghiberti při provádění svých nádherných reliefů o nebývalém počtu postav a s nevídaným pozadím perspektivním, Rubens při svém posledním soudu s tím bujným, divokým ruchem a pádem celých zástupů: měli ji Dante při tvoření komedie jako Göthe při tvoření Fausta, měli ji také Bach, Beethoven a Wagner, u nás pak Smetana, jenž vědomě pracoval na poli úplně zanedbaném a trnitém, aby, jak skromně se vyjadřoval, „jiným ukazoval cestu“.

Opět jiným podnětem pokroku uměleckého bývají *nové úkoly*, které se na umění vnášejí odjinud, ze všech oborů života kulturního, a nutí umělce k napínání veškerých sil v ušlechtilém závodění. Viděli jsme, jak vývoj a pokrok stavitelství chrámového určován byl změnami v potřebách bohoslužby, a nyní k tomu přidejme jiný příklad z dějin hudebních, které zaznamenávají jakožto začátek nové epochy, jakožto pramen nových útvarů onu dobu okolo r. 1600, v níž na hudbě počalo se žádati, aby sloužila dramatu, čímž vznikla nejenom zpěvohra, nýbrž přispěním této i novověká hudba orkestrální. Že pak objevení se *nových prostředků*

uměleckých, třeba i jen zevnějších technických, pokroku může prokázati velké služby, poněvadž leccos činí snadným, co před tím patřilo k nemožnostem, rovněž plyne již z toho, co dříve vykládáno bylo o stavitelství a řemeslech. Vzpomeňme si, čím by bylo naše stavitelství bez klenby, již k plné umělecké platnosti přivedli Římané, a nalezneme k tomu obdobu ve vynálezu malby olejové, která se na počátku XV. století stala podmínkou rozvoje koloritu maliřského, nebo v zdokonalení našich hudebních nástrojů, bez nichž nebylo by moderního orchestru. Arci s druhé strany nesmíme zase zapomínati, že druhy naopak nové úkoly a snahy umělecké napomáhají k nezbytnému rozmnožování a zdokonalování technických prostředků.

Jako v dějinách přírody, tak i v dějinách umění není vlastně náhlých skoků, okamžitých převratů, v obou jeví se nepřetržitý *vývoj* — arci v tempu velmi různém a v neméně různých formách. Jen tam, kde nepřátelsky vnikající kultura cizí násilně potlačuje a vyhlazuje kulturu domácí, může nastati náhlý převrat i v samých základech umění. Avšak ani tam není vyloučeno, že zachovávají se některé prvky domácího umění mezi lidem a odtamtud v pravý čas začnou zase působiti zpět na vítězné umění cizí; podobné kulturně-historické zjevy ukazují nám hojně osudy jak dobyvatelů, tak podmaněných. Jsou však dokonce i případy takové, že vítěz na poli válečném přijímá, zejména z umění národa poraženého, všechno to, co mu svědčí — a toho bývá někdy více, než co sám přináší. Když na př. Arabové v VII. a VIII. stol. dobyli Persie,

Syrie, Egypta, pak i Španělska a konečně Sicílie, přijímali z umění zemí těch tolik, že proti tomu úplně mizelo to, co sami kdysi měli, než opustili Arabii; z této směsice vznikl pak sloh islamitský se všemi svými místními odstíny, z nichž zejména sloh t. zv. maurský v Španělsku dospěl k nádhernému rozkvětu. Tedy i v podobných případech velkých katastrof politických a národních nevzniká nové umění rázem, nýbrž vniká umění staré, třeba z více pramenů plynoucí a tudíž všelijak kombinované, pouze do nového území, jemuž se pak ovšem přizpůsobuje.

Zajímavý příklad, jak beze všeho překotného převratu politického nebo národního povstal a ujal se nový sloh během nemnohých let, takofka obratem ruky, poskytuje italská renesance. Ale ani zde nelze mluvit o náhlém vzniku nějakého umění opravdu nového, poněvadž v prvních desetiletích XV. věku ve Florencii bylo mocným uměleckým ruchem, ostatně drahně časů již připravovaným, vlastně kříseno umění starověké, umění slavných kdysi předků tehdejších Italů, starých Římanů, ovšem ne pouhým napodobením, nýbrž dokonalým přizpůsobením duchu doby a vládnoucím v ní směřům kulturním.

Není to arci pouhé tempo vývoje, co způsobuje rozdíl mezi pozvolným pokrokem, usilovnou reformou a překotnou revolucí na poli umění; rozhoduje i to, jakou měrou o vývoj ten bylo vědomě zápaseno, bojováno. Pokud pokrok neotřásá — anebo alespoň nezdá se otřásati — samými základy uměleckého nazírání a cítění, potud vážného odporu nenalézá

a vážné boje nevyvolává. Reformátor však, třeba by jen nenáhle *opravovali* a přetvářeti chtěl základy svého umění, citelům starých tradic zdá se sahati rušivě přímo na podstatu věci, pročež tito ovšem jeho snahy odmítají; revolucionář však sám vypoovídá válku, poněvadž staré základy chce vyvrátiti a nahraditi novými. Koncem konců však rozdílů zásadního zde není: nenáhlá přeměna časem také se dotkne základů, rychlá ovšem dříve. A tak možno říci, že vlastně na odporu, který se jí klade, a tudíž na bojovnosti, s níž se provádí, záleží, vede-li reforma umělecká k skutečné revoluci. Tak na př. o Richardu Wagnerovi možno stejným právem říci, že byl reformátor jako revolucionář. Jeho zpěvohry vycházely původně ze starých tradic a nenáhle teprve blížily se tomu, co mu na mysli tanulo jako umělecký ideál, ale spisy jeho, jeho názory estetické a kritické, podmíněné z nemalé části i ovzduším bouřlivého roku 1848, byly přímo revolucionářské.

Často arci souvislost nového umění se starým, t. j. *nepřetržitost uměleckého vývoje*, není každému patrna hned na první pohled. Vystoupí-li velký umělec svérázné povahy, od okolí svého ostře se odrážející, volá se — a to někdy netoliko se strany nepřátelské, ale i s přátelské, tam s příhanou, zde s pochvalou —: Neslýcháno! Nevídáno! Do očí bije všem jen to, co je nového, a nehledí se dostatečně k tomu, co má styky s uměním starším. Berlioz a Wagner měli právě tak své předchůdce jako realismus a naturalismus moderního románu a moderní malby. U Wagnera na př. můžeme jakožto

hlavní zdroje jeho uměleckých snah uvést: Řeckou tragedii, Glucka, Beethovena, Webera, Marschnera. Uprostřed vřavy zápasu starého s novým arci málo kdo těchto spojujících nitek dbá, poněvadž jsou pevné sice, ale tenké.

Je to úkolem dějin umění, aby nám onu souvislost na oči postavila a vysvětlila. A tu poznáváme, že pro velký, nový zjev umělecký bývá půda připravena — předcházejícími *drobnými zjevy výjimečnými*. Pčiněním velkého umělce stávají se tyto výjimky *pravidlem*; to, co předchůdcové tu i tam dokázali ojedinele, netušíce snad ani sami plný toho význam, a co tím spíše zůstává skryto velkému davu, umí postaviti na pravé místo a do pravého světla a učiniti to východištěm a základem svého tvoření. Tak na př. italská opera před Gluckem nebyla naprosto prázdna vši dramatickosti, charakteristiky a výraznosti; ale takové rysy byly jen výjimkami, kdežto hlavního rázu dostávalo se opěře ze snahy po krásném, lahodném a virtuosním zpěvu, jenž svědčil více koncertu než zpěvohře. Gluck pak vycítil uměleckou hodnotu oněch skoupě roztroušených zlatých zrněk, poznal v nich projevy vlastní podstaty dramatické hudby na tomto poznání založil své dílo reformátorské.

Velké obecenstvo, ba i denní kritika takové drobné výjimečné případy průkopnické, jež by mohly vysvětliti vznikání nových směrů uměleckých, tím snadněji přehlíží, jestliže se vyskytují ne ve velkých dílech mistrovských, nýbrž ve výtvo-rech umělců nižších řádů, kteří sotva svým vrstevníkům dovedli se ukázat, které však již následující pokolení nezná. A případů takových, v nichž pod-

něty k velkým skutkům uměleckým dány byly staršími zjevy se stanoviska esthetického třeba dosti podřízenými, je věru více, nežli by se na první pohled zdálo. Proto dějiny umění musí zřetel svůj obracet též k *malému muži* a nespokojovati se s okázalým průvodem vybrané řady geniů. Jen považme, jak nepochopitelné bylo by nám na př. celé naše národní probuzení na rozhraní XVIII. a XIX. století, tedy také naše obrození literární a umělecké, kdybychom si nevšímalí i nejskromnějších mezi našimi buditeli. Takové nazírání na dějinný vývoj umění velkým mužům mezi umělci ani dost málo nekřivdí. Neupírá se jim to, co je jejich nejvlastnější zásluhou: že poznávají a jednou rukou shrnují všechno to, co je roztroušeno buď ve stínu vynikajících děl anebo po individualitách nižšího řádu, aby to rozhojnili, stupňovali a prohloubili a pak zase rozhodili po úrodné půdě, k bohaté žni pokolením příštím.

Z toho ze všeho čerpáme naučení: *Velký umělec kráčí vpřed, jiní umělci pak a obecenstvo jdou za ním.* Nemohou-li však tito stačiti jeho krokům, zůstávají-li pozadu, není to vina jeho, třeba by tvrdili, že bloudí, že nekráčí pravou cestou. *Všechno, co je opravdu nového, podrobena je neporozumění a naráží na nepřátelství.* To plyne již ze zákona setrvačnosti, platného též v říši ducha a jeho kultury; ale tatáž setrvačnost také umělce, jenž si je vědom váhy své a svého díla, mocně žene vpřed. Boj a zápas svědčí zajisté o novosti umění, ale ne ještě proti jeho oprávněnosti. Kolikrát pokřikováno na smělé novotáře: Konec umění! Veta po vši kráse! To

musil slyšeti — abychom opět sáhli k dějinám hudby — Gluck právě tak, jako Mozart a Beethoven a po nich Berlioz i Wagner. Běh časů arci křivé soudy ty opravil. Ale čím? Zajisté ne rozumovými důvody — těmi v sporných věcech, umění se týkajících, jen zřídka lze přesvědčovati; zde na jinou víru obrátiti mohou jen *dojmy umělecké samy*, jsou-li hluboké, neodolatelné a tím trvalé. Mezi novými zjevy vyskytují se ovšem i zjevy necenné, chatrné, ba i přímo špatné, jinak nemůže ani býti; ale tu nezbyvá než uvolniti cestu *všemu* umění, neumlčovati umělce, dokud nevyřknuv poslední své slovo, a přenechati *zkušenosti*, nejlepšímu to soudci, aby rozhodla, co je života schopno a co není. Při tom ovšem tuhé spory mezi starým a novým uměním, ba i zřejmé boje na nůž mezi protichůdnými směry uměleckými jsou nezbytné. Ale nelekejme se jich; bez bojů takových pokrok v umění byl by příliš vleklý, než aby vyhověl všem požadavkům rychle, ba chvatně se vyvíjejícího kulturního života našich dnů, jenž sám beze sporů a zápasů obejít se nemůže. Vždyť přece víme, že vůbec není života bez boje, že tudíž *boj je nejvýmluvnějším projevem kypícího života všude, tedy také v oboru umění.*

VI

Jako již prameny umění vyvírají na nesčetných, nejrůznějších místech kulturního života lidského, tak i mohutné proudy vospělého umění protékají téměř všemi končinami jeho. Uznali jsme hned s počátku, že zdar činnosti umělecké nezávisí vy-

hradně jen na *umělcích* samotných, nýbrž i na *obecnstvu*, pro které oni tvoří, tedy na *vzájemném poměru a styku obou* těchto k spolupůsobení povolání činitelů, pročež zajisté pro vzdělání národní nikterak nemůže býti lhostejno, jaký vkus a smysl pro umění jeví se v *nejširších lidových vrstvách obecnstva*, a co se pro vychování tohoto vkusu a smyslu děje. Ale tam dotknuli jsme se této otázky jen mimochodem několika nejstručnějšími slovy; nyní však při dovršení a závěru těchto úvah o umění a společnosti, bude naším úkolem promluvit o věci poněkud zevrubněji. Necháme ovšem stranou to, co by se týkalo odborného vzdělání umělců, ať školami, ať praxí v dílnách, ať vlastní snahou a zkušeností životní, a obrátíme svůj zřetel k *umělecké*, nebo chceme-li raději říci, *estetické výchově obecné*.

Rozdíly co do smyslu a citu pro umění a vkusu pro krásno jsou tak veliké i mezi lidmi jinak inteligentí, životními názory, vychováním sobě blízkými, že na snadě je domněnka, že jak láska k umění tak i smysl a porozumění pro ně, se všemi těmi rozmanitými odstíny a stupni dle osobních povah namnoze velmi značně se rozcházejícími, jsou člověku vrozeny, tudíž všechny pokusy o výchovu vkusu vlastně jsou věci ne-li naprosto marnou, tedy alespoň velmi obtížnou a málo vděčnou. Takové mínění je zrovna tak přepiatou krajností, jako by bylo opačné: že vkusu možno přiučiti se tak bezpečně, jako počítání nebo mluvnickým pravidlům.

Vrozen člověku není vkus, krasocit a smysl pro umění sám, jakožto hotová, bezpečná soudnost

o věcech uměleckých, nýbrž *vrozená*, t. j. jednak osobními zvláštnostmi tělesného i duševního ústrojí, jednak i děděním jich po předcích podmíněná, je pouze *jakási povšechná způsobilost, jakási více méně příznivá dispozice*, z níž rychleji nebo volněji, k vyššímu nebo nižšímu stupni může se vyvinouti to, co pak nazýváme *vkusem* — abych tohoto krátkého slova užil k označení veškerého našeho zájmu a pochopení pro krásno jak umělecké, tak i přírodní. A při onom vývoji nemalou váhu mají — samo sebou rozumí se, že vedle vlastních zkušeností a vlastního snažení — také vlivy cizí, zevnější, necht pocházejí z rodiny, ze školy, ze společnosti, nebo z toho, co veřejný život a veřejná zařízení poskytují. Tyto vlivy pak, přesněji řečeno jejich řízení, spravování a ovládání, činí výchovu vkusu opravdu možnou. Nesmíme arci přeceňovati míru této možné výchovy — ale srovnáme-li je s tím, co kolem sebe vidíme v nejširších vrstvách, i sebe skromnější pokrok a úspěch musí nám býti vítán.

Zajisté lze s vychováváním vkusu do jisté míry začítí již v mládí nejtětlejším, u dítěte školu ještě nenavštěvujícího. Zdálo by se, že nejvhodnějším prostředkem k tomu je co možná největší bohatost dojmů uměleckých, je stále poskytování požitků toho druhu, je — abych tak řekl — jakési úmyslné a usilovné estetické trainování dítěte. To by byl krutý omyl. Vynikající umělecký talent v takovém ovzduší může snad prospívati; ale vývoji zdravého vkusu obecného metoda ta nikterak nesvědčí. Jak snadno dítě se přesyťí a tím pro dojmy, které vyžadují nepředpojatého, svěžího vnímání, otupí. Není

horšího nepřítele pravého umění, nežli *blaseovanost*, vznikající již v pokolení nejmladším.

Je při tom ostatně ještě jiné, a to větší nebezpečí: dítěti se v takovém přebytku dojmů uměleckých vnucuje do jisté míry i *soud* o nich; děje-li se to však příliš vydatně a příliš soustavně, pozbývá dítě spíše než nabývá *samostatnosti úsudku* — a ta přece je hlavní podmínkou všeho vkusu. *Sám* musí člověk soudit, dle vlastního dojmu, citu, rozumu a přesvědčení, ne dle naučených pravidel nebo dle mechanického návyku. Kdo měřítko své nemá sám v sobě, toho zaráží každý nový, nezvyklý zjev, ten také neví si rady vůči soudům, pravidlům a zásadám uměleckým, jimiž jiní lidé na něho dorážejí. Pravá výchova vkusu nespočívá tedy ve vnucování nebo přivlastňování si soudů cizích, byť i sebe lepších a sebe hojnějších, nýbrž v tom, že *usnadňuje se a podporuje tvoření soudů vlastních*. Toť nejvyšší cíl výchovy takové, i běží při něm hlavně o dvojí věc: především o *vnímavost* pro dojmy estetické všeho druhu a všemi směry, pak o *nepředpojatost a odvahu*, s níž soud se projevuje. Touto cestou musí býti člověk veden již v mládí, jen tak získá nenáhle svůj osobní vkus, nejen odlesk vkusu cizího.

Je snad záhodno, aby několika slovy bylo blíže naznačeno, co rozumí se vlastně onou požadovanou *vnímavostí* pro dojmy umělecké. Vezměme básnictví, na př. dramatické; čím zvyšuje se naše *vnímavost* pro jeho díla, co předpokládá plný požitek z nich? Že na prvním místě sluší uvést znalost jazyka, je tuším zřejmo; ale nestačí pouhé povšechné rozumění slovům, nýbrž musí při tom býti i bystré

chápaní všech jemných obrátů a odstínů slovesného výrazu, všech přízvuků deklamace; k tomu pak přistupuje logické sledování vyslovených myšlenek, samostatné reflexe o nich a konečně i paměť pro všechno, co bylo slyšeno. Abychom pak děje básníkem předvedené mohli oceniti, zapotřebí bude jednak i *vnímavosti citové*, především *soucitu* s trpícími a *smyslu* pro spravedlnost, jednak jisté *životní zkušenosti* vlastním pozorováním nabyté. To všechno jsou zajisté zcela všeobecné předpoklady a požadavky, které se nikterak nevymykají vlivu vychovatele a učitele; ale jsou hlavní podmínkou *vnímavosti* pro díla básnická, tak že jinaké vyšší vzdělání, zejména estetické a historické, může jim sice býti doplňkem a posilou, ale nikdy náhradou za ně. Týkajíť se právě toho, co na uměleckém díle je nejcennějšího a nejtrvalejšího: jeho *ryze lidské stránky*.

Nejinak má se to i na poli výtvarném, kde žádá se především *mysl* i *paměť* pro linie, tvary, rozměry, barvy, všímání si účelů a řemeslné práce, která jim vyhověti má, při obrazném umění mimo to i *láskyplné pozorování přírody*, a podobně i v oboru hudby atd. Sebe důkladnější vědomosti z literatury a vědy čerpané také zde jen potud vedou k cíli, pokud spoléhati mohou na onu *povšechnou vnímavost orgánů smyslových i duševních*. Jak možno tímto směrem působiti na dětskou *mysl*?

Již první *vychování v rodině* poskytuje příležitostí dost. Hry a hračky dětské jsou v této příčině nejspěšnější, vyžadují-li bystré pozorování,

odlišování a kombinování jakýchkoliv počítků a představ a vedou-li také k vlastnímu, samostatnému tvoření, třeba i k hmotné řemeslné práci. Dítě musí ze zkušenosti zvědět, jak to neb ono se dělá, a pocítit samo na sobě onu radost z podařeného výtvoru nebo výkonu i sebe skromnějšího, má-li se v něm vzbudit porozumění pro hodnotu umělecké práce. Hraje-li si na př. se stavebnicí, nechť neomezuje se na dané předlohy, nýbrž pouští uzdu i své vynalezavosti a fantasii. Kreslení je výchovným prostředkem nad jiné cenným; arch papíru a tužka, jimiž dítě samo dle své chuti vládne, prospěje mu i při nepatrných pokynech a kritických poznámkách osoby zkušenější mnohem více, než předčasné vyučování dle obvyklých šablon, které nenavádí k přímému zobrazování viděných předmětů a svou geometričností jen nudí a odpuzuje. Zcela volný cvik oka i ruky, ve spojení s pěstováním paměti zraku pro tvary a barvy, je zde věcí nejdůležitější. Všechna mechanická dresura umělecká rozumné výchově se přičí.

Předkládají-li se dítěti hotová díla umělecká, třeba jsou to jen obrázkové knihy nebo hračky, sluší začít s tím, co dítěti samotnému je přístupné a sympatické. Vkus dospělých nesmí otom výhradně rozhodovati; dětská mysl má někdy svou zvláštní estetiku, na niž vychovatelům sluší přistupovati a navazovati, nechť jí-li vnucováním dojmů jinakých vzbudit spíše nechuť než lásku k umění. Jedná se o jakýsi kompromis mezi tím, co si přeje dítě samo, a tím, co přejeme dítěti my, a o nenáhly přechod od onoho k tomuto. O tom, co je krásné a co šeredné, co nejméně poučujme přímo;

raději nepřímou vedme dítě tak, aby soud proneslo samo. A musí-li někdy vychovatel sám přece posuzovati, nechť nezneužívá své autority prostým diktátem, nýbrž odůvodňuje svůj výrok dle možnosti výkladem, věcným nebo po případě i technickým, arci vždy dítěti srozumitelným. Kritisuje-li pak kresbu nebo jakýkoliv jiný výtvor dítěte, poukazuj v první řadě vždy k tomu, co se podařilo, v druhé teprve k nedostatkům; neboť tam, kde dítě se zaměstnává jen z dobré vůle a pro svou zábavu, dlužno vyhnouti se všemu, co by mu radost ze zaměstnání toho kalilo anebo zase důvěru k vychovateli oslabovalo. Možno-li nedostatky kresby nějakou črtou opravit, tím lépe.

Ve škole zajisté nemohou vládnouti zásady jiné, než v rodině, zejména s počátku, ve škole obecné; ovšem je nezbytno, počítati vždy s postupem inteligence a zkušenosti žactva od třídy ke třídě. V učebních osnovách škol obecných a středních jsou především některé předměty, které uvádějí mládež do *umělecké praxe*; již při cvičeních *sloho-vých*, alespoň ve vyšších třídách, možno věnovati pozornost i estetické stránce jejich, *kreslení* (modelování) a *zpěv* zasahují však přímo do oboru umění, ono tvořením, tento alespoň výkonem. Že není úkolem tohoto vyučování vzdělávati všechny žáky na umělce, je zřejmé; ale ani pěstování běžného diletantismu není pravým cílem jeho, nýbrž při kresbě tříbení smyslu pro tvar, barvu a perspektivu a tudíž i získání schopnosti jednak sdělovati těmito technickými prostředky vlastní názory a představy, jednak chápati alespoň po této stránce

hodnotu pravých uměleckých děl, při zpěvu zase vyškolení sluchu a hlasu, aby dovedly zachytiti a reprodukovati nápěv a tím usnadnily také orientaci v složitějších skladbách hudebních. Zde běží tedy o skutečné cvičné školní předměty umělecky výchovné.

Ale pro všechnu ostatní esthetickou výchovu na školách obecnému vzdělání sloužících platí jedno pravidlo, ne vždy dosti uznávané. Nesmí se totiž zakládati na žádném soustavném *vyučování*, jež by do osnovy uvedlo nový samostatný předmět. Ani esthetikou ani dějinami umění v této formě by se valně neprospělo; pokud je žádoucí, aby *vědění* o dějinném vývoji umění se rozšířilo a prohloubilo, může se pomoci v rámci vyučování dějepisu. Jinak všechny výklady o věcech esthetických a uměleckých budtež jen *příležitostné* a mějtež ráz více *výchovný* než didaktický. K takovémuto pěstování smyslu pro umění a krásu hodí se téměř každý školský předmět, a široký rámec osnov a instrukcí, pro začátek alespoň, sotva bude překážkou. To ovšem předpokládá přiměřené *vzdělání učitelstva* všech oborů, jehož důležitost nyní všeobecně se uznává i v kruzích učitelských samotných. Ale snad nebude zde od místa poznámka, že nestačí učitelé pouhý nějaký výhradně k tomu sestrojený „návod k umělecké výchově mládeže“, jestliže učitel sám nemůže se opírat o širší rozhled a o jakousi zkušenost ve věcech uměleckých; k dosažení této způsobilosti možno pracovati a také již se pracuje se dvou stran, totiž jednak reformou studií učitelských, jednak vlastním snažením učitelů již působících.

Rodinou a školou není výchova umělecká ještě odbyta; ba jimi jsou položeny jen základy, na nichž teprve bezpečně může býti vybudováno to, co bez dospělosti věku a bez životní zkušenosti mysliti se nedá. Či je život lidský něčím jiným, než pokračováním školy, jen že školy volné a individuální, vši šablony a všeho donucování prosté? Proto *snaha po umělecké výchově musí pečovati i o člověka dospělého*, třeba již ve svém odborném povolání činného, a musí také přispívati k povznesení esthetické úrovně i *v nejširších vrstvách lidových*, t. j. mezi těmi, kteří mají poměrně nejméně školského vzdělání, vyhověvše pouze povinné návštěvě škol, a jsou zároveň poměrně nejchudší. Proto zejména v našich dnech, kdy lépe odhadujeme význam a váhu těchto vrstev i jejich práva, než za dob minulých, zaznívají na všech stranách hesla: umění pro lid, popularisování, zlidovění, zdemokratizování, socialisace umění!

Není možno vyčerpati rozsáhlou látku tu v jediné rozpravě; ale stručně může býti poukázáno nejprve k předsudkům a nedorozuměním, která jsou s to ohroziti úspěch všech takových snah, a pak k některým prostředkům, které naopak zase úspěch ten mají zabezpečiti. Nejpovážlivějším zjevem zdá se mi býti předsudek tolik rozšířený, jež „*umění pro lid*“ stotožňuje s uměním na nejnižší úrovni vkusu stojícím. Jen si připomeňme, jak často domnělá inferiorita vkusu lidového svádí k zneužívání firmy „pro lid“. Někdy nejhorší brak literární se jí kryje; jsou i lidé, kteří nedovedou si představití „divadlo pro lid“ bez nadvlády hrubé frašky a mělké operety, „hudbu pro lid“ bez převahy

tanců a směsí. Pak ovšem možno o popularisačních snahách na poli dramatickém a hudebním mluvíti s jakousi příhanou.

Je sice na snadě žádati, aby umění pro lid určené bylo mu také *přístupné*; ale hned budiž poznamenáno: přístupnost není ještě nízkost a primitivnost. Ostatně i kdybychom tyto poslední vlastnosti z programu lidového umění škrtli: směli bychom prohlásiti, že pro lid hodí se jen umění podle běžného názoru nejpřístupnější, t. j. nejprostší, nejprůhlednější, nejsnadnější? Směli bychom to, v čem spatřujeme vrchol a chloubu umělecké tvorby, lidu uzavíratí? Ti, kdož tak činí nebo činiti doporučují, srovnávají rádi lid s dítětem. Je pravda, že oba potřebují výchovy umělecké — ale veliký je rozdíl v tom, jaké výchovy potřebují. U mládeže dlužno začítí s tím, co je jí nejpřístupnější, nejbližší, nejsympatičtější, a pak teprve je možno nenáhle po stupních zvyšovati nároky na její vnímavost a soudnost. Jinak u lidu; ten má povinnou návštěvu školní za sebou, stojí před námi jako jedna velká, pestrá masa různého stáří, nestejných schopností a náklonností, novým dorostem stále se doplňující, u níž o methodickém postupu časovém nemůže býti řeči, a s níž počítati sluší toliko dle jakéhosi průměru všech těch, kteří v sobě mají alespoň skromný zárodek nějakého zájmu na umění a nějaké touhy po něm, třeba jen pro zábavu svou dle obvyklých řádů. I shledáváme zajisté, že takový průměrný muž z lidu je formálně vnímavější, než by se zdálo na první pohled, poněvadž smysly jeho nejedním směrem jsou vycvičeny, třeba odbornou prací, že je zkušený, protože záhy prošel

přísnou školou života, a následkem toho že je i opravdivější a vytrvalejší, stojí-li tváří v tvář vynikajícímu uměleckému dílu, ač dovedlo-li ho dílo to alespoň něčím, necht je to cokoliv, k sobě připoutati; on přeje si a chce mu porozuměti a dle sil svých se o to pokouší. Jemná propracovanost, vážná prohloubenost díla v tom nevádí; co nepostřehne posluchač nebo divák hned na poprvé, dohoní snad později, a kdyby se to i nestalo, odnáší si přece jistý cenný pozitivní dojem umělecký, třeba ne úplný a dokonalý, ze Smetanovy zpěvohry právě tak, jako z Shakespearova dramatu. Jen příliš podrobná věcná, dokonce snad učená průprava, která sahá za jeho obzor a bez níž by obsah uměleckého díla zůstal naprosto nepochopen, nesmí se od něho žádati. Ale, můžeme sobě říci, činí umělec vůbec dobře, když na takové vědomosti sází úspěch svého díla jako na jedinou kartu?

Rozličné pokusy hlasovací ukázaly, že lidové vrstvy na dobrém, klasickém umění všech oborů nalezají více záliby, než jim bylo přičítáno, ba nannoze objevily i nemalou náklonnost vrstev těch k zjevům opravdu pokrokovým, moderním. A právě tohoto obojího druhu díla mají vlastně největší výchovnou moc; neboť ona obecný vkus zjemňují a povznášejí, tato jej popohánějí, aby příliš nepokulhával za současnou tvorbou uměleckou. Můžeme si tedy s dobrým svědomím stanovití zásadu: přejme lidu obvyklou jeho uměleckou zábavu při dílech lehčího zrna, ale zároveň pečujeme o to, aby měl také *dosti příležitosti třibiti, šlechtiti a povzbuzovati smysl svůj pro umění na tom, co v jeho říši je nej-*

lepšího, nejdokonalejšího. Tato zásada pak předpokládá ovšem v oboru dramatickém a hudebním také co možná *největší dokonalost umění výkonného*, poněvadž právě vynikající dramata a skladby nezbytně vyžadují bezúhonného a to znamená především jiným: *surchovaně zřetelného a přirozeného provedení* se strany herců i hráčů a zpěváků, mají-li působiti na nejširší vrstvy.

Nejednou bylo také o tom uvažováno, není-li snad určitý obor *uměleckých látek*, jenž by nad jiné svědčil uměleckým potřebám lidu a tudíž s tohoto stanoviska zvláštní výbor toho, co se lidu poskytuje, doporučoval. Na otázku tu nemohu odpověděti, leč záporně. Právě-li se, že umění má býti přírodě a lidstvu „zrcadlem“, dle známého výroku Shakespearova v Hamletu, a soudí-li se z toho ihned, že lidu předváděti sluší především to, co je mu nejbližší, t. j. v čem obráží se vlastní jeho život, není to docela správné. O tom arci není nejmenšího sporu, že *zájem* lidu na dějích a výjevech, snahách a otázkách jeho samotného se týkajících je silný a živý, že všemu tomu nejlépe rozumí, poněvadž to nejlépe zná. Ale neplyne z toho nikterak, že by mu to mělo *stačiti*. Vždyť také pro nejširší kruhy lidové mají umělecké dojmy nové, nevědění, třeba i cizí a fantastické, svůj přirozený půvab; lid miluje i kouzlo pohádky, romantiku pověsti, historické ovzduší minulosti a ob čas rád nahlíží i do společenských kruhů jiných, nežli sám zná ze zkušenosti, asi tak, jako naopak zase zámožná inteligence městská s povděkem přijímá i pohled na život venkovského lidu.

Porozhlédněmež se teď po různých oborech, abychom zvěděli, jakými prostředky a cestami alespoň přibližně lze tyto zásady uskutečňovati. Poměrně nejsnadnější je to v *umění výtvarném*. Obrazárna nebo jakákoliv jiná *umělecká sbírka* může býti v příhodnou dobu lidu přístupna buď docela zdarma nebo, kde by to bylo nemožné, za skrovný poplatek hospodářskou silu jeho nepřesahující. Nákladný katalog dá se pro tyto návštěvníky nahraditi nápisy obsahujícími nejnnutnější poučení o předmětech, k tomu pak mohou přistoupiti ještě kritické a historické výklady v časopisech, přednáškách atd. A ne-li všechno to, přece leccos z toho skutečně se děje. Dále pak výchovným prostředkem nad míru působivým jsou *veřejné podniky umělecké*; pomníky, monumentální stavby, jako chrámy, školy, úřady a ústavy všeho druhu, mohou se státi nejen bezplatnou školou vkusu ale i bohatým pramenem požitku uměleckého, ovšem vládne-li jimi pravý duch, a totéž říci lze o vzezření a úpravě celých obcí. Nejsme-li dnes se vším, co kolem sebe vidíme, spokojeni, smíme se těšiti alespoň tím nadějným vědomím pro budoucnost, že se zde zájem prostého lidu namnoze stýká se zájmem nejen umělců, ale i vrstev zámožných a nejzámožnějších.

Také v *literatuře básnické* nejsou překážky příliš velké. Žádati lacinou knihu dnes dávno již není požadavkem přepjatým; mnohem větší a obtížnější úkol je, rozšířiti knihu nejen lacinou, ale také dobrou právě v těch kruzích, kde by snad nejvíce mohla prospěti. Ale to platí jen o románu a povídce, o verších lyrických a epických, slovem o tom, *co se čte*. Jinak je to s *dramatem*. To žádá si živého

provedení na jevišti, a jestliže jsou případy, v nichž t. zv. knihové drama čtenáři přichází vhod, ba nahrazuje mu i provozování, jehož zdar není ve všem zaručen, netýká se to velké obce lidové, která vždy dá přednost hře na divadle provozované. Zde tedy, právě tak jako v hudbě, pouhé vydávání tisků ještě nestačí, ač nejsou-li tisky ty zase jen prostředkem k skutečnému provozování divadelnímu nebo hudebnímu.

Na poli *dramatu a hudby* setkává se proto snaha po umělecké výchově lidu s překážkami poměrně největšími; neboť předpokládá zvláštní *umění výkonné s velkým aparátem uměleckým, tudíž i velmi nákladné*. Že vzhledem k tomu, co bylo dříve řečeno o nezbytnosti dokonalých výkonů dramatických nebo hudebních všude tam, kde běží nejen o zábavu obvyklého způsobu, nýbrž o skutečnou, vážnou výchovu estetickou, mám na mysli umělecké ústavy prvního řádu, samo sebou se rozumí. Požadavek, aby koncertní síň s výborným orchestrem a vynikajícími solisty nebo divadlo se znamenitým ensemblem hereckým a pěveckým i na pouhý jeden večer *bezplatně* byly přenechány lidu, což tak snadno dá se provésti v obrazárně nebo v museu nějakém, zdá se býti téměř nesplnitelným, a snížené ceny, jež se místo toho poskytují, zřídka bývají v pravém smyslu slova lidové. Tolik je jisto, že obtíže, s nimiž zde počítati dlužno, jsou nemalé, ať skutečné ať jen zdánlivé; odstraniti je sluší především těm činitelům veřejné správy, jichž povinností jest pečovati o zájmy umění, a těm předním ústavům uměleckým, které vydržovány nebo podporovány jsou z důchodů, na něž daněmi přispívá

i lid. Tak na př. *lidová představení, činoherní i zpěvoherní*, — ale skutečná lidová představení t. j. lidu, zejména dělnickému za minimální vstupné vyhrazená, nikoliv jen veškerému obecnstvu o tolik procent zlevněná — neměla by nikdy na dobro zmizeti z programu Národního divadla. Ba občasné pořádání takových večerů mělo by býti přímo smluvnou povinností tohoto zemského ústavu, povinností ovšem, jejíž plnění by se také umožnilo poskytnutím nezbytných k tomu podpor. Odkazovatí nejširší, nemajetné vrstvy, ač chceme-li vůbec mluvití o jejich umělecké výchově, výhradně na nezávislé podniky soukromé, třeba laciné, nevedlo by k cíli již proto, že by tím nebyla zaručena ani výše ani všestrannost požitků uměleckých, již jsme musili žádati, a to ani při sebe lepší vůli na př. divadelních podnikatelů. Má-li lid právo na to, aby se mu přístupným činilo i *umění nejlepší*, musí v tom býti zastoupeny *všechny směry a všechny druhy umělecké produkce*, alespoň vynikajícími ukázkami. A tomu vyhoví ovšem nejlépe ústav prvního řádu. Nejednou zajisté lid bude zklamán a odmítne to, co zámožnější inteligenci se zalíbilo. Co na tom? Bude to alespoň zajímavá, snad i poučná zkušenost nejen pro kritika a psychologa, ale také pro umělce.

Z dobrých důvodů věcných opřeli jsme se tedy snaze omezovati umělecké požitky lidové nějakým sebe lépe míněným doktrinářským programem specificky „lidovým“, pokud látek a směrů uměleckých se týká; podívejme se nyní k závěru těchto úvah o umění a společnosti, na otázku tu ještě jednou, a to s hlediska *sociálního*. Tomu, kdo by z jakých-

koliv příčin za omezování takové, na př. při repertoiru divadelním, se přimlouval, dal bych na uváženu následující analogii. Představme si veřejnou obrazárnu, v níž sebrána jsou díla všech dob a škol; větší část její, obsahující mnohé malby slavných mistrů, byla by za značné vstupné otevřena jen zámožnějším, kdežto menší část, dle mínění pořadatelů neb správců obsahem samotným nebo formou jeho podání jedině pro lid se hodící, byla by přístupna třeba zdarma. Jak přijal by lid toto kastovní rozdělení sbírky, opírající se o nahodilé názory osobní, jejichž správnost nebo dokonce neomylnost přece nikým nemůže býti zaručena? Necítil by se ponížěn vědomím, že zabraňuje nebo alespoň znesnadňuje se mu vkročiti do těch sálů, v nichž jsou obrazy, jež právě znalci umění nazývají chloubou malířství všech věků? A je snad nějaký podstatný rozdíl v té věci mezi sbírkou děl malířských na jedné a repertoirem dramatickým nebo hudebním na druhé straně?

Byl by to věru separatismus nejhoršího druhu, jenž by protivám a propastem, které zde bohužel jsou, dával sankci ještě tím, že by namlouval jak lidu tak i inteligenci: vy máte a na věky míti musíte každý svůj vkus, pro vás není společné půdy a společných zájmů ani na poli uměleckém! Zejména však malému národu, jako je náš, musí se jednati dvojnásob o *kulturní jednotu všech vrstev společenských*; proto ve jménu této v nejryzejším slova smyslu národní solidárnosti měli bychom se, kdykoli mluvíme o umění pro lid, řídit zásadou: *Nestavme nové hrázce tam, kde bychom spíše staré měli odklízeti!* Viktor Hugo kdysi pronesl slova, která sice

dosud nejsou ještě úplně pravdivá, ale o nichž chceme doufat, že jsou alespoň prorocká a v budoucnosti nepřilíš daleké nabudou všeobecné platnosti: „*V století, v němž žijeme, obzor umění valně se rozšířil. Jindy mluvil básník o obecnstvu, dnes mluví básník o lidu.*“