

cemi, a chtěje zatajit podstatu věci, trval by na tom, že zví-
tězil kordem podle všech pravidel tohoto umění. Jaký
zmatek a nejasnosti by asi nastaly, kdyby byl souboj takto
popsán!

Šermířem, který žádal boj podle pravidel tohoto umění,
byli Francouzi; jeho nepřítelem, který zahodil kord a chopil
se sukovice, byli Rusové; a lidé, kteří se snažili vysvětlit
všechno podle pravidel šermířského umění — to byli his-
torikové, kteří psali o této události.

Od požáru Smolenska začala válka, která se nesrovnávala
s žádnými dřívějšími válečnými tradicemi. Pálení měst a
vesnic, ustupování po bitvách, úder zasazený u Borodina a
nový ústup, požár Moskvy, chytání záškodníků, zadržování
transportů, partyzánská válka — to vše byly odchylky od
pravidel.

Napoleon to cítil a od okamžiku, kdy se v předepsaném
šermířském postoji zastavil v Moskvě a uviděl nad sebou
místo kordu napřaženou sukovici, neustále si stěžoval Ku-
tuzovovi a caru Alexandrovi na to, že se válka vede proti
všem pravidlům (jako by na zabíjení lidí existovala nějaká
pravidla). Přes všechny stížnosti Francouzů na nedodržo-
vání pravidel, přes to, že Rusové vyšších tříd se bůhvíproč
styděli bojovat se sukovicí v ruce a raději by byli podle
všech pravidel zaujali postoj en quarte nebo en tierce a pro-
vedli obratný výpad en prime a tak podobně, sukovice lidové
války se zvedala s celou svou hrozivou a majestátní silou,
neohlížela se na ničí vkus nebo na nějaká pravidla, neuva-
žovala o ničem a s hloupou prostotou, ale zato účelně se
zvedala a dopadala a tloukla Francouze tak dlouho, dokud
je nevypudila ze země.

A blaze tomu národu, jenž není jako Francouzi v roce
1813, kteří podle všech pravidel umění zasalutovali a pů-
vabně a uctivě podali kord obrácený jílcem velkomyslnému
vítězi — blaze tomu národu, který se ve chvíli zkoušky ne-
ptá, jak se v podobných situacích zachovali podle pravidel
jiní, nýbrž prostě a samozřejmě zvedne první sukovici, která
se mu namane, a rozhání se jí tak dlouho, dokud pocit
urážky a touhy po pomstě v jeho duši neustoupí pocitu
pohrdání a slitování.

Umění a požitek

Abychom určili nějakou lidskou činnost, je nutno pochopit
její smysl a význam. Abychom pochopili smysl a význam
nějaké činnosti, musíme především zkoumat tuto činnost
samu o sobě, v závislostech na jejích příčinách a následcích
a nikoli pouze vzhledem k onomu požitku, který z ní máme.

Jestliže přiznáme, že účelem nějaké činnosti je pouze naše
potěšení, a určujeme-li ji podle tohoto potěšení, bude patrně
tento výměr nesprávný. To se také stalo při určování umění.
Zkoumáme-li otázku o potravě, nenapadne nikoho vidět
význam potravy v požitku, který máme při jejím přijímání.
Každý chápe, že uspokojení naší chuti naprosto nemůže být
důvodem jak hodnotit potravu a proto nemáme žádné právo
se domnívat, že obědy s cayenským pepřem, limburským
sýrem, alkoholem a podobně, na něž jsme zvyklí a jež se
nám líbí, dávají nejlepší lidskou potravu.

Právě tak i krása, nebo to, co se nám líbí, nemůže být
podkladem určení umění, a řada předmětů, které nám pů-
sobí požitkem, nemůže být naprosto vzorem toho, čím má být
umění.

Vidět cíl a význam umění v požitku, který z něho máme,
je totéž, jako spatřovat účel a význam pokrmu v požitku,
který máme při jeho přijímání, jak to dělají lidé stojící na
nejnižším stupni mravního vývoje (např. divoši).

Právě jako lidé, podle nichž je účelem a úkolem potravy
požitek, nemohou poznat pravý smysl jídla, tak ani ti, kteří
pokládají požitek za účel umění, nemohou poznat jeho
smysl a úkol, protože připisují lživý a výjimečný účel po-

žitku činnosti, která má svůj smysl v souvislosti s ostatními životními jevy. Lidé pochopili, že smysl jídla je výživa těla teprve tehdy, když přestali považovat za cíl této činnosti požitek, a totéž je s uměním. Lidé pochopí smysl umění teprve tehdy, až přestanou pokládat za cíl této činnosti krásu, to je požitek. Uznáme-li krásu nebo požitek určitého druhu, který nám dává umění, za cíl umění, nejen nám to nepomáhá určit co je umění, nýbrž naopak toto určení znemožňuje, protože se otázka převádí do oblasti umění zcela cizí — do metafyzických, psychologických, fyziologických a dokonce i historických úvah o tom, proč se nějaký výtvar líbí jedněm, a jiný se nelíbí nebo líbí ostatním. A podobně jako úvaha, proč má někdo rád hrušky a jiný maso, naprosto nepomáhá při určení toho, v čem spočívá podstata výživy, tak ani řešení otázek o vkusu v umění (na něž se soustřeďují úvahy o umění), nejen nepomáhá při ujasnění toho, v čem spočívá ona zvláštní lidská činnost, kterou nazýváme uměním, nýbrž toto ujasnění naprosto znemožňuje.

Na otázku, co je umění, jemuž se přináší za obět jak práce miliónů lidí, tak i lidské životy a mravnost, jsme z dosavadních estetik dostali odpovědi, které se všechny redukuje na to, že cílem umění je krása. Krásu prý poznáváme požitkem, jaký z ní máme, a požitek z umění je věc dobrá a důležitá. Požitek je tedy proto dobrý, že je požitkem. A tak tedy to, co se pokládá za určení umění vůbec není určením umění, nýbrž je pouze úskok, kterým se mají ospravedlnit jak ty oběti, které lidé ve jménu tohoto domnělého umění přináší, tak i egoistický požitek a nemravnost existujícího umění. Právě proto, ať je to jakkoli podivné, nebyl dosud podán přesný výměr umění, nehledě na hory knih, které byly o umění napsány. Příčinou toho je okolnost, že za základ pojmu umění byl položen pojem krásy.

Co je umění?

Co je tedy umění, jestliže odmítneme pojem krásy, který celou věc mate? Poslední a nejepochopitelnější výměry umění, nezávislé na pojmu krásy, budou takové: umění je činnost, která vznikla již ve zvířecí říši z pohlavního pudu

a z náklonnosti ke hře (Schiller, Darwin, Spencer) a je provázána příjemným podrážděním nervové energie (Grand-Allen). To bude výměr fyziologicko-evoluční. Nebo: umění je vnější projev prožívaných emocí, pomocí linií, barev, pohybů, tónů a slov (Véron). To bude výměr empirický. Podle posledních výměrů Sullyho je umění: vytvoření nějakého trvalého předmětu, nebo nějakého přechodného jednání, které jsou schopny působit aktivní požitek osobě, jež je tvoří, ale také působit příjemným dojmem na určitý počet diváků a posluchačů, naprosto nezávisle na jakékoli osobní výhodě, která odtud vyplývá.“

Nehledě na přednosti těchto výměrů oproti výměrům metafyzickým, založeným na pojmu krásy, nejsou tyto výměry zdaleka přesné. První výměr, fyziologicko-evoluční, je nepřesný proto, že nemluví o samotné činnosti, tvořící podstatu umění, nýbrž o původu umění. Do fyziologického výměru mohou být zahrnuty ještě jiné lidské činnosti, jak se to také děje v nových estetikách, kde se k umění počítá zhotovování krásných obleků a příjemných voňavek a dokonce i jídel. Empirický výměr, pokládající umění za projev emocí, není přesný proto, že člověk může projevit své city pomocí linií, barev, tónů a slov, a nepůsobit tímto projevem na jiné a potom tento projev nebude umění.

Třetí výměr, Sullyho, není přesný proto, že se do vytváření předmětů, které působí požitek tvořícímu a příjemný dojem na diváky nebo posluchače, může zahrnout i kejklřství, gymnastická cvičení a jiné činnosti, které nepatří k umění, a naopak mnohé předměty, z nichž vyplývá nepříjemný dojem, jako například ponurý a drsný výjev v poetickém líčení nebo na divadle, je nepochybně výtvořem umění.

Nepřesnost všech těchto výměrů vyplývá z toho, že všechny, podobně jako výměry metafyzické, považují za cíl umění požitek, jaký poskytuje, a nikoli jeho význam v životě člověka a lidstva.

Máme-li přesně určit umění, musíme se především přestat na ně dívat jako na prostředek požitku a musíme hledět na umění jako na jednu z podmínek lidského života. Když se takto díváme na umění, nemůžeme nevidět, že umění je jeden z prostředků vzájemného styku lidí.

Každý výtvar umění působí, že vnímající vstupuje do ur-

čitého styku s tím, kdo umění vytvořil nebo vytváří, a se všemi těmi, kteří současně s ním, před ním nebo po něm vnímali nebo budou vnímat týž umělecký dojem. Podobně jako slovo, vyjadřují myšlenky a zkušenosti lidí, je prostředkem sjednocování lidí, právě tak působí i umění. Tento prostředek styku je zvláštní tím, že slovem vyjadřuje člověk pro jiného své myšlenky, zatímco uměním si lidé vzájemně vyjadřují své city.

Činnost umění je založena na tom, že člověk, který vnímá sluchem nebo zrakem výrazy citů jiného člověka, je schopen zakoušet tytéž city, jaké zakoušel člověk, který svoje city vyjádřil.

Nejprostší příklad: člověk se směje a druhému člověku je veselo, člověk pláče a člověku, který tento pláč slyší, je smutno, člověk se mrzí a zlobí a druhý, který se dívá na něho, přichází do stejného stavu. Člověk projevuje svými pohyby a zvuky hlasu odvahy a rozhodnost, nebo naopak skleslost a klid, a tato nálada se přenáší na jiné. Člověk trpí a vyjadřuje sténáním a svíjením své utrpení, a toto utrpení sdílí druzí. Člověk vyjadřuje svůj cit nadšení, blaženosti, strachu a úcty k určitým předmětům, osobám a jevům, a jiní lidé se nakazí a prožívají tytéž pocity nadšení, blaženosti, strachu a úcty ke stejným předmětům, osobám a jevům.

A právě na této lidské schopnosti nakazit se city jiných lidí je založena umělecká činnost.

Nakazí-li člověk jiného nebo jiné přímo a bezprostředně svým zjevem, nebo projevovanými zvuky ve stejnou chvíli, kdy sám prožívá cit, a nutí jiného člověka zívat, když se chce jemu zívat, nebo smát se a plakat, když se sám něčemu směje nebo pláče, nebo trpět, když sám trpí, pak to ještě není umění.

Umění jako sdělování opravdových citů

Umění začíná tam, když chce člověk sdělit ostatním lidem cit, jaký sám zažil, a znovu ho v sobě vyvolává a určitými vnějšími znaky ho vyjadřuje.

Nejjednodušší případ: chlapec, který dejme tomu zažil

strach při setkání s vlkem, vypravuje o tomto setkání, a aby vyvolal v ostatních cit, který zakusil, líčí sebe a svůj stav před tímto setkáním, ovzduší, les, svou bezstarostnost, a potom vzhled vlka, jeho pohyby, vzdálenost mezi sebou a vlkem atd. To všechno — jestliže hoch znovu prožívá při vypravování cit, který zakusil — působí nakažlivě na posluchače a nutí je, aby prožívali všechno, co prožil sám vypravěč, a to je umění. Jestliže hoch vlka neviděl, ale často se ho bál, a chce vyvolat v jiných pocit strachu, který zakusil, vymyslí si setkání s vlkem a vypravuje je tak, že svým vypravováním vyvolá v posluchačích tentýž pocit, jaký prožívá, když si představoval vlka, — a to je také umění. Právě tak bude také uměním, když člověk zažil ve skutečnosti nebo v představě hrůzu strádání nebo rozkoš požitku, a zobrazil tyto city na plátně nebo v mramoru tak, že se jimi jiní nakazili. A stejně tak bude uměním, když člověk zažil nebo si představil cit veselí, radosti, smutku, zoufalství, odvahy a skleslosti a přechody těchto citů v jiné, a zobrazil tyto city v tónech tak, že se posluchači jimi nakazí a prožívají je právě tak, jako je on prožíval.

Předmět umění tvoří nejrůznější city, silné i slabé, významné i malicherné, ošklivé i krásné, pokud působí nakažlivě na čtenáře, diváka a posluchače. Cit odříkání a pokory před osudem nebo Bohem, předváděný v dramatu; nebo nadšení milenců, popisované v románu; nebo pocit rozkoše vyjádřený na obraze; nebo pocit odvahy vyjadřovaný slavnostním pochodem v hudbě; nebo pocit veselosti, vyvolávaný tancem; nebo pocit komičnosti, způsobený směšnou anekdotou; nebo pocit ticha, vzbuzený večerní krajinou nebo ukolébavkou, — to všechno je umění.

Jakmile se diváci nebo posluchači nakazí stejným citem, který měl tvůrce, je to již umění.

Umělecká činnost spočívá ve vyvolání citu, které jsme jednou zažili, a když jsme ho vyvolali, pak ho pomocí pohybů, čar barev, tónů, obrazů a slov vyjádřit tak, aby ho ostatní stejně prožívali. Umění je lidská činnost, která spočívá v tom, že jeden člověk vědomě sděluje určitými vnějšími znaky jiným lidem pocity, které zakusil, a jiní lidé se těmito pocity nakazí a prožívají je.

Umění není, jak tvrdí metafyzikové, projevem nějaké tajuplné ideje, krásy, boha. Není to hra, jak tvrdí estetikové

a fyziologové, v níž člověk vynakládá přebytek nahromaděné energie. Není to projev emocí vnějšími znaky. Není to vytváření příjemných předmětů a hlavně to není požitek, nýbrž je to prostředek styku lidí, nevyhnutelný pro život a pro dosažení štěstí jednotlivého člověka a lidstva, prostředek, který lidi sjednocuje ve stejných citech.

Jako může každý člověk poznat — díky lidské schopnosti chápat myšlenky, vyjádřené slovy — všechno, co vykonalo v myšlenkové oblasti celé lidstvo, tak se může v tomto případě — díky schopnosti rozumět cizím myšlenkám, — stát účastníkem činnosti jiných lidí a sám může — díky této schopnosti, — sdělovat vrstevníkům a potomkům své myšlenky převzaté. Díky lidské schopnosti nakazit se city jiných lidí prostřednictvím umění, stává se člověku přístupným v oblasti citu všechno, co prožilo lidstvo před ním, stávají se mu přístupnými city zakoušené současníky, city zakoušené jinými lidmi před tisíci lety a umožňuje se mu sdělovat vlastní city jiným lidem.

Kdyby lidé neměli schopnost přijímat všechny ony myšlenky, vyjádřené slovy, které byly promyšleny dříve živými lidmi, a sdělovat jiným vlastní myšlenky, podobali by se zvířatům nebo Kašparu Hauserovi.

Kdyby člověk neměl druhou schopnost nakazit se uměním, byli by snad lidé ještě divočejší, ještě nejednotnější a nepřátelštější. A proto je umělecká činnost velmi důležitá, stejně důležitá jako řeč, stejně tak rozšířená.

Jako na nás působí slovo nejen kázáními, řečmi a knihami, ale také všemi těmi projevy, kterými si navzájem sdělujeme své myšlenky a zkušenosti, tak i umění v širším slova smyslu proniká veškerý náš život, a my nazýváme uměním jenom některé projevy tohoto umění v užším slova smyslu.

Zvykli jsme si rozumět uměním pouze to, co čteme, slyšíme a vidíme v divadlech, koncertech a na výstavách: budovy, sochy, básně a romány. Ale to je všechno pouze malý díl onoho umění, s nímž se v životě navzájem stýkáme. Všechn lidský život je naplněn uměleckými výtvoři nejrozličnějšího druhu, od ukolébavky, žertu, škádlení, ozdoby obydlí, oděvu, náradí až po církevní obřady a slavnostní průvody. To všechno je umělecká činnost. Nazýváme tedy uměním v užším slova smyslu nikoli všechnu lidskou činnost, kterou sdílíme city, nýbrž pouze onu, kterou z jakýchsi

důvodů vydělujeme z této vši činnosti a které přisuzujeme zvláštní význam.

Takový zvláštní význam přisuzovali vždy všichni lidé oné části této činnosti, která vyjadřovala city, vyplývající z náboženského vědomí lidí, a tuto malou část všeho umění nazývali uměním v pravém slova smyslu.

Tak pohlíželi na umění lidé ve starověku: Sokrates, Platón a Aristoteles. A stejně pohlíželi na umění židovští proroci a dávní křesťané. A stejně tak to chápou mohamedáni a nábožensky cítící lidé v širokých vrstvách v naší době.

Někteří učitelé lidstva jako Platón ve své „Ústavě“, dávní křesťané, přísní mohamedáni a buddhisté, často naprosto popírali všechno umění.

Lidé, kteří takto pohlížejí na umění, na rozdíl od nynějšího názoru, podle něhož se pokládá za dobré umění, jakmile jen poskytuje požitek, domnívali se a domnívají se, že umění, na rozdíl od slova, které nemusíme vyslechnout — je tak nebezpečné, tím, že může nakazit lidi proti jejich vůli, že lidstvo ztratí daleko méně, bude-li vyhnáno veškeré umění, než bude-li dovoleno jakékoli umění.

Takoví lidé, kteří popírali všechno umění, měli patrně nepravdu, protože popírali to, co není možno popírat, — jeden z nutných prostředků styku, bez něhož by lidstvo nemohlo žít. Avšak stejně nemají pravdu lidé naší evropské civilizované společnosti, třídy a doby, kteří připouštějí každé umění, jakmile jen slouží kráse, to je působí lidem potěšení.

Dříve se báli, aby se do řady uměleckých předmětů nedostaly předměty, které kazí lidi, a zakazovali umění vůbec. Nyní se pouze bojí, aby se nepřipravili o nějaký požitek, který poskytuje umění, a protežují všechno. A já se domnívám, že poslední poblouznění je mnohem horší než první a že jeho následky jsou mnohem škodlivější.

Dvojí umění

(...) Od té doby, kdy vyšší stavy křesťanských národů ztratily víru v církevní křesťanství, oddělilo se umění vyšších tříd od umění všeho lidu, a vzniklo dvojí umění: umění lidové a umění panské. A proto odpověď na otázku, jak se mohlo

stát, že lidstvo prožilo určitá období bez skutečného umění a nahradilo je umění, které sloužilo pouze požitku, je ta, že bez opravdového umění nežilo všechno lidstvo a dokonce ani ne jeho značnější část, nýbrž pouze vyšší třídy křesťanské evropské společnosti, a to v poměrně krátkém období: od začátku obrození a reformace do poslední doby.

Následek tohoto nedostatku opravdového umění byl takový, jaký nutně musel být: rozvrat oné třídy, která toto umění užívala. Všechny nejasné a nepochopitelné teorie umění, všechny lživé a odporující si úvahy o něm, a hlavně ono sebevědomé lpění našeho umění na pochybné dráze — to všechno má původ v onom tvrzení, které se stalo všeobecně užívaným a přijímá se jako nezvratná pravda, ale zaráží svou zřejmou nepravdou, totiž že umění našich vyšších tříd je všechno umění, že je to opravdové a jediné světové umění. Toto tvrzení, nehledě na to, že je zcela totožné s tvrzením náboženských lidí různých vyznání, kteří se domnívají, že jejich náboženství je jediné pravé náboženství, je zcela libovolné a nesprávné, ale všichni lidé v naší společnosti je opakují v naprostém přesvědčení o jeho neomylnosti.

Umění, které máme, je všechno umění, je skutečné a jediné umění, ale zatím nejenom dvě třetiny lidského pokolení — všechny národy Asie, Afriky — žijí a umírají, aniž by znaly toto jediné a nejvyšší umění. Avšak nejen to: v naší křesťanské společnosti sotva stá část všech lidí užívá tohoto umění, které nazýváme vším uměním; ostatních devadesát devět procent evropských národů žije a umírá po celá pokolení v usilovné práci, aniž poznalo toto umění, které je přitom takové, že by z něho pranic nepochopili, i kdyby se s ním seznámili. Podle toho, jakou estetickou teorii vyznáváme, říkáme, že umění je buď jedním z nejvyšších projevů ideje, boha a krásy, nebo nejvyšším duševním požitkem. Kromě toho říkáme, že všichni lidé mají stejná práva, ne-li na hmotné, tedy alespoň na duchovní statky, ale zatím devadesát devět procent evropských lidí pokolení za pokolením žije a umírá v usilovné práci, která je nutná pro vytváření našeho umění, aniž by toto umění konzumovali; a my přesto klidně tvrdíme, že umění, které vytváříme, je skutečné, opravdové, jediné umění.

Na připomínku, že naše umění je opravdovým uměním pouze potud, pokud by ho užíval všechen lid, se obvykle

namítá, že neužívají-li nyní všichni existující umění, není tím vinno umění, nýbrž falešný společenský řád; a je prý možno si představit, že v budoucnosti bude fyzická práce zčásti nahrazena stroji, zčásti ulehčena správnou dělbou a že se na vytváření umění budou střídavě podílet všichni; není prý nutné, aby jedni stále seděli pod jevištěm, stavěli dekorace, pohybovali stroji, hráli na piano, a lesní rohy, sázeli a tiskli knihy, ale i ti, kteří toto všechno vykonávají, mohou prý pracovat jenom několik hodin denně a ve volném čase mohou užívat všech blaženství umění.

Tak mluví obhájci našeho výlučného umění; myslím však, že sami nevěří tomu, co říkají, poněvadž musí také velmi dobře vědět, že naše zjemnělé umění mohlo vzniknout jenom ze zotročení lidových mas a může trvat pouze potud, pokud bude existovat toto otroctví. Musí také vědět, že jen pokud dělníci usilovně pracují, mohou specialisté-spisovatelé, hudebníci, tanečníci a herci — dosahovat onoho zjemnělého stupně dokonalosti, jakého dosahují, a mohou vytvářet své jemné umělecké výtvořiny, a že pouze za těchto poměrů může existovat zjemnělé obecenstvo, které tyto výtvořiny ocení. Oslobod'te otroky kapitálu, a nebude možno vytvářet takové zjemnělé umění.

O srozumitelnosti umění

Připustíme-li však nemožné, že se mohou vytvořit takové předpoklady, kdy všechen lid bude moci užívat umění — toho umění, které se u nás nyní pokládá za umění, pak se naskýtá jiná námitka, podle níž nemůže být dnešní umění jediným uměním: totiž, že toto umění je lidu naprosto nepochopitelné. Dříve se psaly básnické výtvořiny latinsky, ale dnešní umělecké výtvořiny jsou lidu tak nepochopitelné, jako kdyby se psaly sanskrtem. Na to se obvykle odpovídá tím, že nechápe-li lid nyní toto naše umění, dokazuje to pouze jeho nevyspělost, a že tomu tak bylo s každým novým krokem umění. Zpočátku je nechápali, ale potom mu přivykli.

„Stejně tak bude s dnešním uměním; bude pochopitelné, až se všechen lid stane právě tak vzdělaným, jako jsme my, lidé vyšších tříd, kteří vytvářejí umění“, tvrdí obhájci našeho umění. Ale toto tvrzení je zřejmě ještě nesprávnější

než první, protože víme, že většina uměleckých výtvorů vyšších tříd, jako různé ódy, básně, dramata, kantáty, pastore, obrazy apod., kterými se unášeli lidé vyšších tříd své doby, nebyly nikdy později pochopeny ani oceněny širokými masami, a zůstaly zábavou bohatých lidí té doby, a měly význam pouze pro ně. Proto je možno usuzovat, že tomu tak bude i s našim uměním. Jestliže se uvádí na důkaz toho, že lid časem pochopí naše umění ta okolnost, že některé výtvary, tzv. klasické poezie, hudby a malířství, které se dříve masám nelíbily, začínají se jim líbit, když se jim ze všech stran nabízejí, dokazuje se tím pouze to, že dav, zvláště městský a napolo zkažený, si vždy snadno zvykal na jakékoli umění, když byl dříve zkažen jeho vkus. Kromě toho toto umění si dav nevytváří, ani si je nevybírání, nýbrž usilovně se mu vnucuje v těch veřejných místech, kde je mu umění přístupné. Ohromné většině všeho pracujícího lidu je naše umění jak nepřístupné pro svou drahotu, tak také cizí pro svůj obsah, který vyjadřuje city lidí vzdálených podmínkám pracujícího lidu. Co vytváří požitky pro člověka z bohatých tříd, je jako požitky nepochopitelné pracujícímu člověku a nevyvolává v něm žádný cit, nebo vyvolává city zcela opačné, než jsou ty, jež vyvolává u člověka zahálčivého a přesyceného. Tak například city cti, vlastenectví, a zamilování, které tvoří hlavní obsah dnešního umění, vzbuzují v pracujícím člověku pouze nepochopení, opovržení nebo roztrpčení. A tak by pracující lid, pokud je skutečně pracující a nepřešel již částečně do kategorie lidí zkažených nečinností, nic nepochopil z našeho zjemnělého umění, i kdyby měl v době volna možnost spatřit, přečíst nebo vyslechnout, jak se to částečně děje ve městech, v obrazárnách, v lidových koncertech a knihách, všechno to, co tvoří výkvět dnešního umění; a i kdyby pochopil, pak by větší část toho, co by pochopil, nejen nepovznášela jeho duši, nýbrž rozvracela by ji. Pro myslící a upřímné lidi nemůže být tedy žádné pochybnosti o tom, že se umění vyšších tříd nemůže nikdy stát uměním všeho lidu. A nemůže-li se stát uměním všeho lidu, pak je možno jen jedno z dvojího: buď není umění tak důležitá věc, za jakou se vydává, nebo to umění, které nazýváme uměním, není touto důležitou věcí.

Toto dilema je nerozřešitelné a proto je chytrí a nemravní lidé směle řeši popřením jedné z jeho stran, totiž práva

lidových mas na užívání umění. Tito lidé přímo vyslovují podstatu věci, totiž tu okolnost, že účastníky a uživateli vznešeně krásného (podle jejich pojmů), tj. nejvyššího požitku z umění mohou být pouze „schöne Geister“, vyvolenci, jak tomu říkali romantici, nebo „naddlidé“, jak to nazývají následovníci Nietzscheovi. Ostatní jsou nevzdělané stádo, které je neschopné tyto požitky vychutnat a musí sloužit vysokým požitkům tohoto vyššího druhu lidí. Lidé, kteří vyslovují takové názory, se alespoň nepřetvařují a nechtějí slučovat neslučitelné, nýbrž přímo přiznávají, jaká je situace, že totiž naše umění je pouze uměním výlučně vyšších tříd. Tak chápali a chápou ve skutečnosti umění všichni lidé, kteří se v naší společnosti zabývají uměním.

Umění vyšších tříd

Bezvěrectví vyšších tříd evropského světa způsobilo, že místo oné umělecké činnosti, jejímž účelem bylo tlumočit vyšší city, plynoucí z náboženského poznání, k němuž lidstvo dospělo, nastoupila činnost, jejímž účelem je působit co největší požitky určité společnosti lidí. Z celého ohromného oboru umění se vydělilo a začalo se uměním nazývat to, co působí požitky lidem určitého druhu.

Toto zvrácené umění oslabilo a dovedlo umění téměř ke zkáze, nemluvě o mravních následcích, které mělo pro evropskou společnost jednak takové vydělení z celého oboru umění, jednak okolnost, že se uznalo za důležité ono umění, které si toto hodnocení nezasloužilo. Prvním důsledkem bylo, že se umění zbavilo nekonečně různotvárného a hlubokého náboženského obsahu. Druhým důsledkem bylo, že se umění týkalo pouze malého okruhu lidí, ztratilo krásu formy, stalo se vyumělkovaným a nejasným; třetím a hlavním důsledkem pak bylo, že přestalo být upřímné, a stalo se vymyšleným a vypočítavým.

První důsledek, ochuzení obsahu, se dostavil proto, že opravdový umělecký výtvor je pouze ten, který tlumočí nové city, jež lidé nezakusili. Jako je myšlenkový výtvor pouze tenkrát myšlenkovým výtvozem, jestliže tlumočí nové představy a myšlenky, a neopakuje pouze, co je již známo, právě tak i umělecký výtvor je pouze tenkrát uměleckým výtvozem,

uvádí-li do koloběhu lidského života nový cit (ať by byl jakkoli bezvýznamný). Jenom proto prožívají tak silně umělecké výtvary děti a mladí lidé, protože jim poprvé dávají poznat city, jaké ještě nepoznali.

Stejně silně působí na dospělé lidi naprosto nový cit, který ještě nikdo nevyjádřil. Umění vyšších tříd se tohoto zdroje těchto citů zbavilo, protože nehodnotilo city podle náboženského vědomí, nýbrž podle stupně poskytovaného požitku. Není nic staršího a opotřebovanějšího než požitek, a není nic novějšího než city, vznikající z náboženského vědomí určité doby. A jinak být ani nemůže: požitek člověka má mez, kterou stanovila jeho přirozenost; ale postup lidstva vpřed, který je totéž, co se vyjadřuje náboženským vědomím, nemá mezí. Při každém kroku vpřed, který lidstvo dělá — a tyto kroky se uskutečňují stále větším ujasňováním náboženského vědomí — prožívají lidé stále nové city. A proto pouze na podkladě náboženského vědomí, které ukazuje vyšší stupeň chápání života lidí určitého období, mohou také vzniknout nové city jež dosud ještě lidé nepoznali. Z náboženského vědomí starých Řeků vyplývaly skutečně nové, důležité a různotvárné city, vyjádřené jak Homérem, tak tragiky. A stejně tak bylo se Židy, kteří dospěli k náboženskému vědomí jednobožství. Z toho poznání vyplývaly všechny ony nové a důležité city, vyjádřené proroky. Totéž platilo také pro středověkého člověka, který věřil v církevní společenství a v nebeskou hierarchii, a totéž i pro člověka naší doby, který si osvojil náboženské vědomí opravdového křesťanství — vědomí lidského bratrství.

Různotvárnost citů, vyplývajících z náboženského vědomí, je nekonečná, a všechny tyto city jsou nové, protože náboženské vědomí není nic jiného, než projev nově se tvořícího poměru člověka ke světu, zatímco city, vyplývající z touhy po požitku jsou nejen omezeny, nýbrž dávno byly již vyčerpány a vyjádřeny. A proto bezvěrectví vyšších evropských tříd mělo za následek umění obsahově nejchudší.

Ochuzení obsahu umění vyšších tříd bylo zvýšeno ještě tím, že umění, když přestalo být náboženským, přestalo být také lidovým, a tím se ještě více zúžil okruh citů, které tlumočilo, protože okruh citů, prožívaných vládnoucími i bohatými lidmi, kteří neznají práci jako oporu života, je mnohem menší, chudší a nicotnější, než city lidu.

Lidé našeho kruhu, estetikové, myslí a tvrdí obvykle pravý opak. Pamatuji se, jak spisovatel Gončarov, chytrý a vzdělaný, ale naprosto městský člověk a estetik mi tvrdil, že po Turgeněvových „Lovcových zápiscích“ již není ze života lidu co psát. Všechno prý je vyčerpáno. Život pracujícího lidu se mu zdál tak jednoduchý, že po lidových povídkách Turgeněvových tu již nebylo co popisovat. Avšak život bohatých lidí, kteří prožívali milostná dobrodružství a byli nespokojeni sami sebou, se mu zdál plný nekonečného obsahu. Jeden hrdina líbal svou dámu na dlaň, druhý na loket a třetí ještě jinak. Jeden teskní z lenosti, a druhý proto, že ho nemají rádi. A jemu se zdálo, že v této oblasti nemá různotvárnost konce. A toto mínění, že život pracujícího lidu je chudý obsahem, kdežto náš život, život zahálčivých lidí, je pln zajímavostí, sdílí velmi mnoho lidí našeho kruhu. Život pracujícího člověka s jeho nekonečně různotvárnými způsoby práce a s nebezpečími, jež jsou s nimi spojena na moři a v podzemí, s jeho putováním, stykem s pány, představenými, soudruhy, s lidmi jiných vyznání a národností, s jeho zápasem s přírodou a divokými zvířaty, s jeho vztahy k domácím zvířatům, s jeho prací v lese, ve stepi, v poli, v sadu a v zahradě, s jeho vztahy k ženě a dětem, nejen jako k blízkým a milovaným lidem, nýbrž také jako ke spolupracovníkům, pomocníkům a zástupcům v práci, s jeho vztahy ke všem hospodářským otázkám nejen jako k předmětům mudrování nebo ctižádosti, nýbrž jako k otázkám života, života pro sebe a pro rodinu, s jeho hrdostí, vyplývající ze spokojenosti se sebou samým a ze služby pro lidi, s jeho požitkem z odpočinku, se všemi těmi zájmy, proniknutými náboženským vztahem k těmto jevům — nám, kteří nemáme tyto zájmy a náboženské chápání, nám se zdá tento život jednotvárný v porovnání s těmi malými požitky a malichernými starostmi našeho života, který nezná práci a tvoření, nýbrž pouze využítkování a ničení toho, co pro nás vykonali jiní. Domníváme se, že city prožívané lidmi naší doby a našeho kruhu jsou velmi významné a různotvárné, ale ve skutečnosti téměř všechny city lidí našeho druhu se dají redukovat na tři velmi malicherné a jednoduché city: na cit hrdosti, pohlavní vášně a světobolu. Tyto tři city a jejich rozvětvení tvoří téměř výlučný obsah umění bohatých tříd.

Dříve, na samém počátku, když se odloučilo výlučné umění vyšších tříd od lidového umění, byl hlavním obsahem umění cit hrdosti. Tak bylo v době renesance a později, kdy hlavním předmětem uměleckých výtvorů byla oslava silných, papežů, králů a vévodů. Psaly se ódy a madrigaly, kantáty a hymny, které je velebily. Malovaly se jejich podobizny a modelovaly se jejich sochy v různých zveličených postavách. Potom začal do umění stále víc pronikat živel pohlavní vášně, který se nyní stal nevyhnutelnou podmínkou každého uměleckého výtvoru bohatých tříd (s velmi nepatrnými výjimkami a v románech a dramatech bez výjimky).

Ještě později se dostal do řady citů vyjadřovaných uměním třetí cit, tvořící obsah umění bohatých tříd — cit světobolu. Tento cit vyjadřovali na počátku našeho století pouze výjimeční lidé, Byron a Leopardi, potom Heine; v poslední době se stal módou a začali ho vyjadřovat nejvšednější a nejobyčejnější lidé. Naprosto správně tvrdí francouzský kritik Doumio, že význačnou vlastností výtvorů nových spisovatelů je „únava ze života, opovrhování přítomností, rozlícenost nad dávno minulými dobami, na něž pohlížejí skrze iluze umění, záliba v paradoxu, snaha po zvláštnosti, touha přejemnějších lidí po prostotě, dětské nadšení pro věci podivuhodné, chorobně svůdná snivost, roztržité nervy, a hlavně krajně vydrážděná smyslů.“ („Les jeunes“, René Doumic). Z těchto tří citů je smyslů jako nejnižší cit, přístupný nejen všem lidem, nýbrž i všem zvířatům, hlavním předmětem všech uměleckých výtvorů nové doby.

Od Boccaccia po Marcela Prévosta tlumočí všechny romány, básně a verše, zejména různé druhy pohlavní lásky. Cizoložství je nejen oblíbeným, ale také jediným tématem všech románů. Divadlo by nebylo divadlem, kdyby se v něm neobjevily pod jakoukoli záminkou polonahé ženy. Romance a písně vyjadřují smyslů žádosti v různých variantách poetického podání.

Většina obrazů francouzských umělců představuje různé druhy ženské nahoty. V nové francouzské literatuře není stránka nebo báseň, v níž by se nepopisovala nahota a nepoužil se dvakrát — ať se hodí nebo nehodí — oblíbený pojem a výraz „nu“ (nahota). (...) To všechno jsou výtvoři lidí

nemocných erotickou mánií. Protože se život těchto lidí soustředil v důsledku jejich chorobného stavu na rozpitvávání pohlavních hanebností, jsou tito lidé patrně přesvědčeni, že také život celého světa se soustřeďuje na tyto záležitosti. A právě tyto lidi, postižené erotickou mánií, napodobuje všechen umělecký svět Evropy a Ameriky.

Tak tedy v důsledku bezvěrectví a výlučnosti života bohatých tříd zchudlo umění těchto tříd obsahem a zredukovalo se k tomu, že tlumočí ctižádost, světobol a zejména pohlavní vášně.

Baudelaire a Verlaine

(...) Musím se zastavit u podivuhodné proslulosti dvou básníků, kteří jsou nyní uznáváni za veliké poety: Baudelaira a Verlainea. Jak mohli Francouzi, kteří měli Chéniera, Musseta, Lamartina a hlavně Huga, a kteří ještě nedávno měli tak zvané parnasisty, Leconte de Lislea, Sully Prud'hommea a jiné, přisoudit takový význam a považovat za veliké tyto dva veršovce, velice neobratné formou a naprosto nízké a ploché obsahem? Světový názor prvního z nich, Baudelaira, spočívá v tom, že povýšil hrubé sobectví na teorii a nahradil mravnost pojmem krásy, neurčitým jak pára, a to krásy naprosto umělé.

Světový názor druhého básníka, Verlainea, se projevuje ochablou nevázaností, přiznáním vlastní mravní bezmocnosti a nejhrubším katolickým modlářstvím, jako spásou před touto bezmocností. Oba nejen postrádají naivnost, upřímnost a prostotu, nýbrž jsou zcela naplněni vumělkovaností, snahou po originalitě a domýšlivostí. A tak v jejich nejméně špatných výtvorech vidíme více pana Baudelaira nebo Verlainea než to, co oni líčí. Tito dva špatní veršovci vytvořili školu a strhávají za sebou stovky následovníků.

Objasnění tohoto zjevu je pouze jediné: že umění oné společnosti, v níž tito básníci působí, není vážnou a důležitou věcí života, nýbrž pouhou zábavou. Ale každá zábava se omrzí při stálém opakování. Aby nudící zábava byla opět možná, je třeba ji nějak obnovit: omrzel boston, vymýšlí se whist; omrzel whist, vymýšlí se preferanc; omrzel preferanc, vymýšlí se zase něco nového. Podstata věci zůstává stejná a

mění se pouze formy. Podobně je tomu i s uměním: jeho obsah, který se stává stále omezenějším, dospěl konečně k tomu, že se umělcům těchto výlučných tříd zdá, jako by již bylo všechno řečeno a že již není možno říci nic nového. Aby obnovili toto umění, hledají nové formy.

Baudelaire a Verlaine vymýšlejí novou formu a osvěžují ji přitom pornografickými podrobnostmi, dosud neužívanými. A kritika i obecnost vyšších tříd je uznává za velké pisovatele.

Pouze tím se vysvětluje úspěch nejen Baudelairův a Verlainův, ale také všech dekadentů.

Lid a umění

Nemám právo a nemohu odsuzovat nové umění proto, že je nechápu já, člověk vychovaný první polovinou století; mohu pouze říci, že je mi nesrozumitelné. Jediná přednost toho umění, které pokládám za lepší než dekadenci, spočívá v tom, že toto mnou uznávané umění je pochopitelné o něco většímu počtu lidí, než umění nynější.

Z toho, že jsem přivykl určitěmu výlučnému umění a chápu je, a nechápu umění ještě výlučnější, nemám žádné právo vyvozovat, že toto moje umění je také nejpravdivější, a ono, které nechápu, je nesprávné a špatné. Mohu z toho pouze vyvodit, že umění, které se stává stále výlučnějším, se také stává stále nesrozumitelnějším stále většímu množství lidí, a v tomto svém postupu k větší a větší nesrozumitelnosti, na jejímž jednom stupni stojím já se svým obvyklým uměním, dospělo až k tomu, že je chápáno pouze malý počet vyvolenců a že se počet těchto vyvolenců stále zmenšuje.

Jakmile se umění vyšších tříd odloučilo od lidového umění, objevilo se přesvědčení, že umění může být uměním, a zároveň může být masám nesrozumitelné. Jakmile se tento stav připustil, bylo nutné připustit, že umění může být srozumitelné pouze malému počtu vyvolených, a nakonec dvěma přátelům nebo dokonce jednomu, nejlepšímu příteli, samému sobě. A dnešní umělci přímo říkají: „Tvořím a rozumím si, a když mi někdo nerozumí, tím hůře pro něho.“

Tvrzení, že umění může být dobrým uměním a zároveň být nesrozumitelné velkému počtu lidí, je tak nesprávné,

jeho důsledky jsou tak zhoubné pro umění, a zároveň je tak rozšířeno a tak proniklo do našich představ, že je nemožné dostatečně vysvětlit všechnu jeho nesmyslnost.

Slyšíme obvykle o domnělých výtvořech umění, že jsou velmi krásné, ale že je velmi obtížné jim rozumět. Zvykli jsme si na takové tvrzení, avšak říkat, že umělecký výtvor je krásný, ale nepochopitelný, znamená právě tolik, jako říkat o nějakém pokrmu, že je velmi dobrý, ale že ho lidé nemohou jíst. Lidé mohou mít neradi zatuchlý sýr, zavánějící jeřábky a podobná jídla, oblíbená labužníky se zvrácenou chutí, ale chléb a ovoce jsou dobré pouze tehdy, jestliže je lidé mají rádi. Totéž je s uměním: zvrácené umění může být lidem nesrozumitelné, ale dobré umění je vždy všem srozumitelné.

Říká se, že většina lidí nemůže pochopit nejlepší umělecké výtvoř, které jsou přístupny pouze vybraným jednotlivcům, připraveným je chápat. Jestliže však většina nechápe, je nutno jí vyložit a dát jí ony vědomosti, které jsou zapotřebí k chápání. Ale ukazuje se, že takové vědomosti neexistují a že také není možno vykládat umělecké výtvoř, a proto ti, kteří říkají, že většina nerozumí dobrým výtvořům umění, nepodávají výklad, nýbrž tvrdí, že tytéž výtvoř je nutno znovu a znovu číst, vidět a slyšet, abychom jim porozuměli. Ale to znamená nikoli vysvětlovat, nýbrž přivykat. A zvykat je možno všemu, i tomu nejšpatnějšímu. Jako je možno navyknout lidem na zatuchlou potravu, na kořalku, tabák a opium, tak je možno navyknout lidem na špatné umění, což se vlastně také dělá.

Kromě toho nelze říci, že většina lidí nemá vkus pro hodnocení vyšších výkonů umění. Většina vždy chápala a chápe, co také my pokládáme za nejvyšší umění: umělecky prostým vyprávěním bible, podobenstvím evangelia, národním legendám, pověstem a lidovým písním rozumějí všichni. Proč by většina najednou pozbyla schopnosti chápat vznešené v našem umění?

O řeči je možno říci, že je krásná, ale nesrozumitelná těm, kteří neznají jazyk, v němž je pronášena. Řeč, pronesená čínsky, může být krásná a zůstat mi nesrozumitelnou, jestliže neumím čínsky, ale umělecký výtvor se právě liší od každé jiné umělecké činnosti tím, že jeho jazyk je srozumitelný všem, že nakazí každého bez rozdílu. Slzy a smích Číňanův

mě nakazí právě tak, jako smích a slzy Rusovy, a stejně tak malířství, hudba a básnický výtvor, jestliže jsou převedeny do jazyka mně srozumitelného. Píseň Kirgizova a Japoncova mne dojíká, třebaže méně než skutečného Kirgize a Japonce. Stejně mne dojíká japonské malířství, indická architektura a arabská pohádka. Jestliže mne dojíká píseň Japoncova a romány Číňanů méně, není to proto, že těmto výtvorům nerozumím, nýbrž proto, že znám a přivykl jsem již vyšším předmětům umění, ale rozhodně ne proto, že toto umění je nade mnou. Velké předměty umění jsou velké pouze proto, že jsou přístupné a srozumitelné všem. Historie Josefova, přeložená do čínštiny, dojíká Číňany. Historie Sakia-Muniho dojíká nás. Takové jsou i stavby, obrazy, sochy a hudba. A proto nedojímá-li umění, není možno tvrdit, že to závisí na divákově nebo posluchačově nepochopení, nýbrž je možno a nutno vyvodit z toho pouze to, že to je buď špatné umění, nebo že to není umění vůbec.

Umění se liší od rozumové činnosti, která vyžaduje přípravu a určitou posloupnost vědomostí (takže není možno učít trigonometrii člověka, který nezná geometrii), že umění působí na lidi nezávisle na stupni vývoje a vzdělání, že půvab obrazů, tónů a obrazné řeči nakazí každého člověka, ať je na jakémkoli stupni vývoje.

Smysl umění spočívá právě v tom, aby učinilo srozumitelným a přístupným to, co by mohlo být nesrozumitelné a nepřístupné ve formě rozumového uvažování. Obvyčejně se zdá tomu, kdo vnímá opravdu umělecký dojem, že to věděl již dříve, ale nedovedl to vyjádřit.

A takové bylo vždy dobré a velké umění: Ilias, Odyssea, historie Jakubova, Izákova a Josefova, židovští proroci, žalmy, evangelická podobenství, historie Sakia-Muniho a hymny Véd, tlumočí vznešené city a přesto jsou nám dnes zcela srozumitelné, vzdělaným i nevzdělaným, a byly srozumitelné tehdejšími lidem, ještě méně vzdělaným, než nás pracující lid. Mluví se o nesrozumitelnosti. Jestliže je však umění tlumočením citů, vyplývajících z náboženského vědomí lidí, jak může být nesrozumitelný cit, založený na náboženství, tj. na vztahu člověka k Bohu? Takový cit musí být a skutečně také byl vždy všem srozumitelný, protože vztah každého člověka k Bohu je jeden a týž. A proto také chrámy a obrazy a zpěv v nich byly vždy všem srozumitelné.

Překážkou v chápání vyšších a lepších citů, jak se již říká v evangeliu, naprosto není nedostatek vyspělosti a vzdělání, nýbrž naopak falešná vyspělost a falešné vzdělání. Opravdu nesrozumitelné může být dobré a vysoké umění nikoli prostým a nezkaženým pracujícím jednotlivcům z lidu (těm je srozumitelné všechno nejvyšší), nýbrž opravdový umělecký výtvor může být a často bývá nesrozumitelný lidem přeučněným a zvráceným, kteří ztratili náboženství, jak se stále děje v naší společnosti, kde jsou vyšší náboženské city lidem nesrozumitelné. Známe například lidi, kteří se považují za velmi jemné a kteří tvrdí, že poezie lásky k bližnímu a sebeodříkání, stejně jako poezie cudnosti jsou jim nesrozumitelné.

Dobré, velké, světové, náboženské umění může být tedy nesrozumitelné pouze malému skupině zvrácených lidí, a naprosto ne naopak.

Umění nemůže být nesrozumitelné širokým masám pouze proto, že je velmi dobré, říkají rádi umělci naší doby. Spíše je nutno předpokládat, že toto umění je velmi špatné, a že dokonce není vůbec ani uměním.

Tak oblíbené důvody, které naivně sdílí kulturní dav, že musíme umění chápat (což ve skutečnosti znamená pouze mu přivykat), abychom je pocítili, je nejpádnejším poukazem k tomu, že to, co se předkládá k chápání tímto způsobem, je buď velmi špatné, výlučné umění, nebo to vůbec není umění.

Říká se: umělecké výtvoř se lidu nelíbí, protože není schopen je chápat. Je-li účelem uměleckého výtvoru nakazit lidi oním citem, jaký prožil umělec, proč tu mluvit o nepochopení?

Člověk z lidu přečetl knihu, prohlédl obraz, vyslechl drama nebo symfonii, ale nepocítil nic. Říkají mu, že je to proto, že neumí chápat. Slibují mu, že mu ukáží určitou podívanou — člověk vchází a nic nevidí. Tvrdí mu, že je to proto, že nemá pro tuto podívanou připraveno oko. Ale člověk přece ví, že všechno krásně vidí. Jestliže však nevidí, co mu slíbili ukázat, vyvozuje z toho pouze (což je také naprosto správné), že lidé, kteří mu slíbili ukázat podívanou, nesplnili, co slíbili. Právě tak a naprosto správně usuzuje člověk z lidu o výtvorech našeho umění, které v něm nevyvolávají žádný cit. A proto tvrdit, že člověk není dojat mým

uměním, protože je ještě hloupý, je současně velmi sebevědomý a odvážný, a znamená přerušovat úlohu a svalovat vinu z nemocné hlavy na zdravou.

Voltaire říká, že všechny druhy umění jsou dobré, kromě nudného. Ještě větším právem je možno říci o umění, že všechny druhy jsou dobré vyjma toho, jemuž nelze rozumět, nebo kromě toho, který nepůsobí; neboť jakou hodnotu může mít předmět, který nedělá to, k čemu byl určen?

Hlavní však je, že jakmile připustíme, že umění může být uměním, i když je nepochopitelné některým duševně zdravým lidem, neexistuje žádný důvod pro kteroukoli skupinu zvrhlých lidí, aby netvořili výtvoř, které dráždí jejich zvrácené city a jsou pochopitelné pouze jím samotným, a nenazývali tyto výtvoř uměním, což dnes také vlastně provádějí tak zvaní dekadenti.

Postup, kterým se bralo umění, se podobá kladení kruhů stále menšího průměru na kruh o velikém průměru, takže se tvoří kužel, jehož vrcholek už přestává býti kruhem. Totéž se stalo s uměním naší doby.

Skutečné a domnělé umění

Umění naší doby je stále chudší obsahem a stále nepochopitelnější formou, a v posledních svých projevech ztratilo všechny vlastnosti umění a bylo nahrazeno uměním zdánlivým. Jakmile se umění vyšších tříd odloučilo od umění lidového, nejenže zchudlo obsahem a zošklivělo formou, tj. stalo se čím dále tím více nesrozumitelným, ale umění vyšších tříd časem vůbec přestalo být uměním a začalo se nahrazovat pauměním.

Stalo se to z těchto příčin: lidové umění vzniká pouze tehdy, když nějaký člověk z lidu prožívá silný cit a má potřebu sdělit jej ostatním lidem. Umění bohatých tříd však nevzniká z umělcovy potřeby, nýbrž především proto, že lidé vyšších tříd žádají rozptýlení, za které dobře platí. Lidé bohatých tříd žádají od umění, aby tlumočilo city, jež jsou jim příjemné, a umělci se snaží těmto požadavkům vyhovět. Ale vyhovět těmto požadavkům je velmi obtížné, protože lidé bohatých tříd, kteří tráví život v nečinnosti a rozkoši, žádají ustavičné rozptylování uměním. Ale dělat umění, třeba i nej-

nižšího druhu, není možné podle libosti: je nutno, aby se samo rodilo v umělci. A proto umělci, aby vyhověli požadavkům lidí vyšších tříd, byli nuceni vynalézt takové postupy, pomocí nichž by mohli vytvářet zdánlivě umělecké předměty. A tyto postupy byly nalezeny.

Tyto postupy jsou: 1. vypůjčování, 2. napodobování, 3. nápadnost a 4. zajímavost. První postup spočívá v tom, že se z dřívějších uměleckých výtvořů vypůjčují buď celé syžety nebo pouze jednotlivé rysy dřívějších, všem známých básnických výtvořů, a přetvářejí se tak, aby s některými dodatky vyjadřovaly něco nového.

Takovéto výtvoř vyvolávají v lidech určité skupiny vzpomínky na dříve prožité umělecké city a působí dojmem podobným umění, a lidé, kteří hledají v umění požitky, je také za umění považují, jestliže přitom budou zachovány ještě jiné nutné podmínky. Syžety, vypůjčené z dřívějších uměleckých výtvořů, se obvykle nazývají poetickými syžety. Předměty a postavy, vypůjčené z dřívějších uměleckých výtvořů, se nazývají poetickými předměty. Tak se v našem prostředí považují všechny legendy, ságy a starobylé pověsti za poetické syžety. Za poetické postavy a předměty se pokládají panny, vojáci, pastýři, poustevníci, andělé, d'áblové ve všech podobách, měsíční světlo, bouře, hory, moře, propasti, květy, dlouhé vlasy, lvi, beránek, holub a slavík. Za poetické se vůbec považují ony předměty, jichž častěji než jiných užívali dřívější umělci ve svých výtvořech.

Před čtyřiceti lety mne žádala málo chytrá, ale velmi kultivovaná dáma, ayant beaucoup d'acquis (nyní je již mrtva), abych vyslechl román, který napsala. V tomto románě začínala historie tím, že hrdinka v poetickém lese, u vody, v poetickém bílém šatě s poeticky rozpuštěnými vlasy, četla verše. Děj se odehrával v Rusku a najednou se za křovinami objevil hrdina v klobouku, s pérem à la Guillaume Tell (tak to bylo také napsáno), s dvěma poetickými bílými psy, kteří ho doprovázeli. Autorce se zdálo, že je to všechno velmi poetické. Všechno by snad bylo hezké, kdyby hrdina nemusel mluvit. Jakmile pán v klobouku à la Guillaume Tell začal rozmlouvat s dívkou v bílém šatě, bylo zřejmé, že autorka nemá co říci, že je dojata poetickými vzpomínkami na dřívější výtvoř a domnívá se, že probírání těchto vzpomínek může vyvolat umělecký dojem. Ale umělecký dojem,

tj. nakažení nastává pouze tehdy, když autor sám po svém prožíval nějaký cit a tlumočí ho, nikoli však tehdy, tlumočí-li cizí cit, který mu byl sdělen. Takováto poezie z poezie nemůže nakazit lidi, nýbrž poskytuje pouze zdání uměleckého výtvaru, a to ještě pouze pro lidi se zvráceným estetickým vkusem. Tato dáma byla velmi hloupá a málo nadaná, a proto bylo hned zřejmé, oč se jedná. Ale chytají-li se takového vypůjčování lidé, kteří hodně četli, mají nadání a kromě toho si vypracovali techniku umění, pak se objevují ony výpůjčky z řeckého, starověkého, křesťanského a mytologického světa, které se tak rozšířily a zvláště nyní se objevují v hojném počtu, a tyto výpůjčky přijímá obecenstvo jako umělecké výtvary, jsou-li dobře zpracovány technikou onoho umění, v němž byly vytvořeny.

Charakteristickým příkladem takového básnického pa-umění může sloužit Rostandova hra „Princesse Lointaine“ (Princezna Snění), v níž není ani jiskry umění, ale která se zdá mnohým, a patrně také svému autoru, velmi poetickou.

Druhý způsob, kterým se dosahuje zdání umění, je to, co jsem nazval napodobením. Podstata tohoto způsobu spočívá v tlumočení podrobností, které provázejí to, co se popisuje nebo líčí. Ve slovesném umění spočívá tento postup v tom, aby se do nejmenších podrobností popisovaly zevnějšek, postavy, obleky, pohyby, zvuky, umístění jednajících osob se všemi nahodilostmi, které se v životě vyskytují. Tak se v románech a povídkách při každé řeči jednajících osoby vypisuje, jakým hlasem to řekla a co při tom dělala. A řeči samy se nepodávají tak, aby měly co nejhlubší smysl, nýbrž tak, jak bývají neurovnány v životě — přerušovány a nedopověděny. V dramatickém umění spočívá tento postup v tom, aby vedle napodobené řeči bylo celé prostředí a jednání osob právě takové, jako ve skutečném životě. V malířství tento postup redukuje malířství na fotografii, odstraňuje rozdíl mezi fotografií a malířstvím. Ať se to zdá jakkoli podivné, tento postup se užívá i v hudbě. Hudba se snaží napodobit nejen rytmus, nýbrž i samotné tóny, které v životě doprovázejí to, co chce líčit.

Třetí způsob je působení na vnější city; působení často naprosto fyzické, a tento postup se nazývá nápadností nebo efektností. Tyto efekty spočívají ve všech uměních převážně v kontrastech: v tom, že se proti sobě postaví hrozné a

jemné, krásné a ošklivé, hlasité a tiché, jemné a světlé, neobvyčejnější a nejneobvyčejnější. Ve slovesném umění kromě efektů z kontrastů jsou ještě efekty, které vypisují a líčí, co se nikdy nevypisovalo a nelíčilo, obzvláště vypisují a líčí podrobnosti, které dráždí pohlavní pud, nebo podrobnosti utrpení a smrti, které vyvolávají hrůzu; tak například, aby při popisu vraždy byl protokolární popis trhlin tkáně a opuchlin, zápachu, množství a druhu krve. Totéž je také v malířství: kromě nejrůznějších kontrastů se v malířství stále více užívá ještě kontrastu, že se pečlivě vypracuje jeden předmět a povrchně všechno ostatní. Ale hlavní, a v malířství nejužívanější efekt, je efekt světla a zobrazování hrůzy. V dramatu jsou nejobyčejnější efekty kromě kontrastů: bouřky, hromobití, měsíční světlo, děje na moři nebo na pobřeží a změna kostýmů, obnažené ženské tělo, šílenství, vražda a vůbec smrt, při níž umírající podrobně líčí všechny stupně agonie. V hudbě jsou nejužívanější efekty: aby od nejslabších a stejných tónů začínalo crescendo a složitě spělo až k nejsilnějším a nejsložitějším tónům celého orchestru, nebo aby se stejné tóny opakovaly arpeggio ve všech oktávách na různých nástrojích, nebo aby harmonie, tempo a rytmus nebyly naprosto takové, jak přirozeně vyplývají z chodu hudební myšlenky, nýbrž aby překvapovaly svou neočekávaností.

Takové jsou některé z nejužívanějších efektů ve všech uměních; avšak kromě toho je ještě jeden efekt, společný všem uměním: jedním uměním se líčí, co má vlastně líčit jiné, tak aby hudba „popisovala“, jak to dělá všechna programová hudba, Wagner a jeho následovníci; a malířství, drama a básnictví, aby „vyvolávaly náladu“, jak to dělá všechno dekadentní umění.

Čtvrtým postupem je zajímavost, tj. duševní zájem, pojící se k uměleckému výtvaru. Zajímavost může spočívat ve složitě zápleťce (plot), postup, jehož se ještě nedávno mnoho užívalo v anglických románech a ve francouzských veselohrách a dramatech, který však nyní začal vycházet z módy a byl nahrazen dokumentárností, tj. obširným popisem buď některého historického období nebo zvláštního odvětví současného života. Tak například spočívá zajímavost v tom, že se v románu líčí egyptský nebo římský život, nebo život horníků, nebo příručích velkého obchodu, a čtenář je zaujat

a tento zájem považuje za umělecký dojem. Zajímavost může spočívat také v pouhém způsobu vyjadřování. A této zajímavosti se nyní velmi užívá. Jak verše a próza, tak i obrazy, dramata a hudební kusy se píšou tak, že je nutno je luštit jako rébusy a toto postupné luštění rovněž poskytuje požitek a působí podobným dojmem, kterým působí umění.

Často se říká, že umělecký výtvar je dobrý, protože je poetický nebo realistický, efektní nebo zajímavý, zatímco ani jedno ani druhé ani třetí ani čtvrté nemůže být měřítkem umělecké hodnoty a nemá s ní dokonce vůbec nic společného.

Poetické znamená vypůjčené. Každé vypůjčení pouze přivádí čtenáře, diváky a posluchače k některé matné vzpomínce na umělecké dojmy, které zažili při dřívějších uměleckých výtvorech, a nenakazí je oním citem, jaký zažil sám umělec. Výtvar založený na vypůjčkách, jako např. Goethův Faust, může být velmi dobře zpracován, může být pln moudrosti a všelikých krás, ale nemůže působit skutečně uměleckým dojmem, protože postrádá hlavní vlastnost uměleckého výtvaru — celistvost a organičnost, aby forma i obsah tvořily jediný nerozlučný celek, vyjadřující cit, který umělec prožil. Při vypůjčování tlumočí umělec pouze onen cit, který v něm způsobil výtvar dřívějšího umění, a proto každé vypůjčování celých syžetů nebo rozličných výjevů, stavů a popisů, je pouze ohlas nebo podobnost umění, nikoliv však umění. Říkat proto o takovém výtvaru, že je dobrý, protože je poetický, tj. podobný uměleckému projevu, je totéž jako říkat o minci, že je dobrá, protože je podobná skutečné. Stejně tak nemůže být měřítkem umělecké hodnoty napodobení, realističnost, jak se domnívají estetické naší doby. Napodobení nemůže být měřítkem umělecké hodnoty, protože hlavní vlastnost umění je nakazit jiné oním citem, který prožívá umělec, a nakažení citem nejen není totožné s vypisováním podrobností, nýbrž ve většině případů se nadbytkem podrobností ruší. Pozornost toho, kdo vnímá umělecký dojem, je rozptylována všemi těmi dobře zachycenými podrobnostmi, a kvůli nim nesdílí autorův cit, jestliže takový existuje.

Hodnotit výtvar a umění podle stupně jeho realističnosti a pravdivosti uvedených podrobností je právě tak podivné, jako usuzovat o výživě potravy podle její vnější podoby.

Určujeme-li hodnotu výtvaru realističností, dokazujeme tím pouze, že nemluvíme o uměleckém výtvaru, nýbrž o jeho padělku.

Třetí způsob padělání umění, nápadnost nebo-li efektnost, není právě tak jako předešlé totožná s pojmem pravého umění, protože se v nápadnosti, v efektu novoty, v neočekávanosti kontrastu a hrůzy netlumočí cit, nýbrž působí se pouze na nervy. Namaluje-li malíř krásně ránu s krví, pohled na tuto ránu mne překvapí, ale nebude to umění. Jeden tón protahovaný mohutným orgánem vzbudí překvapující dojem a často vyvolá slzy, ale není to hudba, protože se zde netlumočí žádný cit. A zatím lidé našeho prostředí považují fyziologické efekty takového druhu za umění nejen v hudbě, nýbrž i v básnictví, malířství a dramatu. Říká se: dnešní umění se zjemnilo. Naopak: honbou za efektností neobyčejně zhrublo. Dává se, dejme tomu, nová hra „Hannele“, která obešla všechna divadla Evropy, v níž chce autor tlumočit obecnstvu soucit k utýrané dívce. Aby vyvolal v diváčích tento cit pomocí umění, musel by nechat autor vyjádřit jedné ze svých postav tento soucit tak, aby všechny nakazil, nebo by musel věrně vylíčit dívčí pocity. Autor to však neumí, nebo tak nechce učinit, a volí jiný způsob, složitější pro dekorátéra, ale snadnější pro umělce. Nechává dívku umírat na jevišti; a přitom, aby zesílil fyziologické účinky na obecnstvo, zhasíná v divadle světlo, nechává obecnstvo ve tmě a za zvuků smutné hudby předvádí, jak opilý otec dívku honí a bije. Dívka se svíjí, ječí, sténá a padá. Objevují se andělé a odnášejí ji. A obecnstvo, které přitom prožívá určité vzrušení a je naprosto přesvědčeno, že právě to je estetický cit. Ale v tomto vzrušení není vůbec nic estetického, protože není nakažen člověk člověkem, nýbrž jde pouze o smíšený cit útrpnosti s jiným a radost ze sebe, že sám nestrádám, cit podobný tomu, který prožíváme při pohledu na potravu nebo který prožívali Římané ve svém cirku.

Záměna citu efektností je zvláště zřejmá v hudebním umění, onom umění, jež svou podstatou působí bezprostředně fyziologicky na nervy. Místo, aby tlumočil v melodii prožívané city, moderní hudebník hromadí a proplétá tóny, střídavě je zesiluje a zeslabuje, a vyvolává v obecnstvu fyziologický účinek, který je možno měřit příslušným přístro-

jem.¹⁾ A obecnstvo pokládá tento fyziologický účinek za umělecké působení.

Co se týče čtvrtého způsobu, zajímavosti, směšuje se tento postup s uměním nejčastěji, třebaže je mnohem cizejší umění než jiné způsoby. Nemluvě o tom, že autor úmyslně skrývá v románech a povídkách to, co se má čtenář dohadovat, slyšíme velmi často, že ten či onen obraz nebo hudební výtvar je zajímavý. Co znamená zajímavý? Zajímavý umělecký výtvar znamená buď, že v nás výtvar vzbuzuje neuspokojenou zvědavost, nebo že vnímáním uměleckého výtvaru získáváme nové znalosti, nebo že výtvar není zcela srozumitelný a my poněkud a namáhavě přicházíme k jeho objasnění, a v tomto dohadování jeho smyslu nacházíme určité potěšení. Ani v jednom případě však nemá zajímavost nic společného s uměleckým dojmem. Účelem umění je nakazit lidi oním citem, který prožívá umělec. Duševní úsilí, které musí vyvinout divák, posluchač a čtenář, aby uspokojil probuzenou zvědavost, nebo aby si osvojil nové znalosti, jež získáváme výtvarem, nebo aby si osvojil smysl výtvaru, pohlcuje pozornost čtenářovu, divákovu a posluchačovu a překáží nakažení. A proto zajímavost výtvaru nemá nic společného s jeho uměleckou hodnotou a spíše překáží než napomáhá uměleckému dojmu.

Jak poetičnost, tak napodobení, nápadnost i zajímavost, se mohou vyskytovat v uměleckém výtvaru, ale nemohou nahradit hlavní uměleckou vlastnost, cit prožitý umělcem. V poslední době v umění vyšších tříd je většina předmětů, které se vydávají za umělecké předměty, pouze podobna umění, ale nemají hlavní vlastnost umění, cit prožitý umělcem.

Jak se dělá paumění

Aby člověk mohl vytvořit opravdu umělecký předmět, je zapotřebí mnoha podmínek. Je nutno, aby tento člověk stál na úrovni vyššího světového názoru své doby, aby prožil cit,

¹⁾ Existuje přístroj, pomocí něhož velmi citlivá jehla v závislosti na napětí svalů na ruce ukazuje fyziologický účinek hudby na nervy a svaly (pozn. autora)

měl touhu a možnost jej tlumočit, a přitom měl dále nadání k některému druhu umění. Všechny tyto podmínky, nutné k vytvoření skutečného umění, bývají velmi zřídka pohromadě. K tomu, aby se vytvořilo pomocí osvědčených postupů — vypůjčování, napodobení, efektnosti a zajímavosti — zdánlivé umění, které se v naší společnosti dobře platí, je pouze nutno mít nadání v některém uměleckém oboru, s čímž se setkáváme velmi často. Nadáním nazývám schopnost, v slovesném umění snadno vyjadřovat myšlenky a dojmy, pozorovat a zapamatovat si charakteristické podrobnosti; ve výtvarném umění schopnost rozlišovat, pamatovat si a tlumočit linie, formy a barvy; v hudebním umění schopnost rozlišovat intervaly, pamatovat si a tlumočit posloupnost tónů. Jakmile má člověk v naší době takovéto nadání a naučí se technice a způsobům padělání svého umění, a je-li přitom umrtven jeho estetický cit, který by mu zprotivil jeho výtvar, a má-li trpělivost, může až do konce života produkovat výtvar, které se v naší společnosti považují za umění.

Na vytvoření takových napodobenin existují v každém druhu umění zvláštní přesná pravidla nebo recepty, takže nadaný člověk, který si je osvojí, může jít à froid, studenou cestou, bez nejmenšího citu vytvářet takovéto předměty.

K tomu, aby psal básně, musí se literárně nadaný člověk pouze naučit, aby dovedl namísto každého jediného nutného slova užívat — vzhledem k požadavkům rýmu nebo rozměru — ještě deseti slov, přibližně znamenajících totéž, a dále se musí naučit, aby dovedl každou větu, která má kvůli jasnosti pouze jeden jí vlastní slovosled, při nejrůznějším přemístěování slov říci tak, aby měla nějaký zdánlivý smysl. Dále se musí naučit, aby ke slovům, jež se rýmují, vymýšlel zdánlivé myšlenky, city nebo obrazy, — a potom může každý člověk nepřetržitě produkovat básně, jakých je potřeba, krátké nebo dlouhé, náboženské, milostné nebo občanské.

Chce-li literárně nadaný člověk psát povídky a romány, musí si pouze vytvořit svůj styl, tj. naučit se popisovat všechno, co vidí a zvyknout si, aby si zapamatoval a zapisoval podrobnosti. A když zvládl tohle, může již bez přestání psát romány nebo povídky podle přání nebo požadavků, historické, naturalistické, speciální, erotické, psychologické nebo docela náboženské, po nichž se začíná objevovat poptávka a

kteře jsou v módě. Syžety může brát z četby nebo z prožitých událostí, charaktery jednajících osob může líčit podle svých známých.

A takovéto romány a povídky, jen budou-li vybaveny dobře zachycenými a popsányi podrobnostmi, nejlépe erotickými, se budou považovat za umělecké výtvořy, třeba v nich není ani jiskřky umění.

Ke zhotovování umění v dramatické formě se musí nadaný člověk kromě všeho toho, čeho je zapotřebí pro román a povídky, ještě naučit vkládat do úst svých jednajících osob co možná nejvíce obratných a vtípných slov, používat vhodně divadelních efektů a umět splétat jednání osob, aby na jevišti nebyl ani jeden dlouhý rozhovor, nýbrž aby na něm bylo co nejvíce spěchu a shonu. Dovede-li to spisovatel, může psát neustále dramatické výtvořy jeden za druhým a vybírat látku ze soudní kroniky, nebo z poslední novinky, která zajímá společnost, např. z hypnotismu, dědičnosti apod., nebo z nejstarší doby a dokonce i z fantazie.

Pro nadaného člověka je v oboru malířství nebo sochařství ještě snadnější vytvářet nápodoby předmětů. Musí se k tomu pouze naučit kreslit, malovat barvami a modelovat, zvláště nahá těla. Když se tomu naučil, může neustále malovat obrazy a modelovat sochy jednu za druhou a podle své záliby volit látku buď mytologickou nebo náboženskou, fantastickou a symbolickou, nebo zobrazovat to, o čem se píše v novinách: korunovací, stávkou, řecko-tureckou válkou nebo útrapy hladu. Nebo dokonce — což je nejobvyklejší — zobrazovat všechno, co se zdá krásným: od nahé ženy až po měděnou mísu.

K vytváření hudebního umění potřebuje nadaný člověk ještě méně toho, co tvoří podstatu umění, to je citu, který by nakazil jiné. Za to však potřebuje více fyzické a gymnastické práce než ke každému jinému umění, snad kromě tanečního. K hudebnímu uměleckému výtvořu je především nutno se naučit pohybovat prsty na nějakém nástroji tak rychle, jak jimi pohybují ti, kteří v tom dospěli k nejvyšší dokonalosti; potom je nutno vědět, jak se v dávných dobách komponovala mnohohlasá hudba, což se nazývá naučit se kontrapunkt a fugu a potom se naučit orchestraci, tj. jak využít efektů nástrojů. Když se tomu všemu hudebník naučil, může již dostatečně komponovat výtvoř za výtvořem: buď progra-

movou hudbu, nebo opery a písně a vymýšlet tóny víceméně odpovídající slovům, nebo komorní hudbu, tj. přebírat cizí témata, přepracovávat je kontrapunktem a fugou do určitých forem, nebo to nejobyčejnější, fantastickou hudbu, tj. brát nahodile se naskytující řady tónů a hromadit na tyto náhodně se naskytující tóny nejrůznější kombinace a ozdoby.

Tak se vytváří ve všech oborech umění podle hotového a vypracovaného receptu padělek umění, jež obecnost naších vyšších tříd přijímá jako skutečné umění.

A právě tato záměna uměleckého výtvořu padělkem byla třetím a nejdůležitějším důsledkem odloučení umění vyšších tříd od umění lidového.