

k stejné „libovůli“, k níž v Provinci došel van Gogh. Bez kontaktu s metropolí Francie Ensor došel ještě dál než sám impresionismus.

I když skutečně přešel – a to obdobným způsobem jako van Gogh – od temného období k období jasnému, stejně – jako van Gogh – si nemohl říkat impresionista a tím méně divisionista nebo pointilista. „Nenávidím rozkládání světla,“ napsal, „pointilismus směřuje k zabití citu a svěžího, osobitého vidění. Zavrhuji každou manýru, metodu nebo vzor, každou míru nebo polomíru nebo násilnou poučku. Všechna pravidla, všechny kánony umění dávají smrt...“ A krátce předtím prohlásil: „Rozum je nepřítelem umění. Umělci ovládaní rozumem ztrácejí všechny cit, mohutný instinkt zmalátní, inspirace se stane chudou, srdci chybí vzlet. Ve smyčce provazu rozumu visí obrovská slabomyslnost nebo nos pedagoga. Zavrhl jsem suché a odpuzující metody pointillistů, mrtvých již pro světlo a pro umění. Chladně a bez citu vpichují své tečičky mezi strohé a bezvadné čáry a postihují tak jenom jeden z aspektů světla, jeho chvění, ale nepodaří se jim vytvořit z nich tvar. Tento způsob stojí tedy v cestě dalšímu hledání: je to umění chladného výpočtu a omezeného pohledu.“

Seuratova *Neděle na ostrově Grande Jatte* byla vystavena v Bruselu roku 1887; ale na rozdíl od několika jiných belgických umělců – jako Villyho Finche nebo Théa van Rysselbergha – Ensor si ne zvolil cestu, kterou naznačil neoimpresionismus. Rok předtím byly vystaveny nějaké obrazy Manetovy a Renoirovy. Ale problém světla, jasné malby, přišel k Ensorovi adjinud, spíše od anglické školy, především od Turnera. Stačí se podívat na jeho *Maškary na pláži*, abychom si to uvědomili. Počátek vlámského impresionismu lze už však do jisté míry spojit s H. De Braekeleerem, s malířem, kterého se naučil vážit i van Gogh za svého pobytu v Antverpách, v době od listopadu 1885 do února 1886. Vlámští impresionismus se však neodříkal odstínu ve prospěch světla, nerozlučoval jejich společnou hodnotu, obětuje ji luminismu. Tak ve svém hledání postupoval i Ensor. Ale ve *Vjezd u Krista do Bruselu* je každé hledání podřízeno tvůrčímu popudu, ničím nespoutanému vnuknutí, bezprostřednosti, s níž jsou na plátno vrhány vnitřní stavy. Sama kompozice je poslušna tohoto zápalu. Až do hloubi výraz podmaňuje tvar

i barvy. Pravidla, která vládou realistickému malířství 19. století, padají jedno za druhým, tak jako v těchto pokroucených maškarách hýčících červenými, modrými a žlutými barvami je již odzvoněno vidění, které vzněcovalo umělce v polovině století.

Nestačí vzpomenout Brueghela nebo Bosche, abychom vstoupili do Ensorova světa, třebaže nepochybně tyto odkazy napomáhají určit některé zdroje, z nichž jeho fantazie čerpala kulturní podněty. Stejně lze uvést jiná jména, jako Jordaens, Snyders nebo Fyt, máme-li vysvětlit jistou vulgární tělesnost leckterého jeho zátiší. Ale Ensorovo vidění je něčím, co předtím *n e b y l o*, něco zneklidňujícího, démonického, mimo jiné něco, čím byl neodbytně přitahován nejexaltovanější německý expresionista Emil Nolde, který nalezne v maškarách *Kristova vjezd u klíček* mnoha svým plátnům.

## Munch neboli o hrůze

Od choreografií přízraků a maškar Ensor vyšel hledat přírodu, zvláště moře: „Ó průzračné moře,“ píše v baudelairovském tónu, „inspirátore energie a vytrvalosti, nenasytý piják zkrvavených sluncí.“ V jeho obrazech moře, vysokých oblohách nad nízkými pláněmi je síla, která ujařmí Permeka. Ale podstatným rysem Ensorovým zůstává dál především nelítostná ironie, v tom klátivém zástupu kostlivců a ďáblů, které vyslal na cestu světem jako posly neviditelné hrůzy, jež má brzy sevřít lidem hrdlo.

Ale pocit hrůzy klepal již na dveře Edvarda Muncha, když roku 1885 přišel po prvé do Paříže. Munchovi bylo dvaadvacet let a uzrál v prostředí naturalistického realismu Christiana Krohga a Hanse Heyerdahla. Svým kulturním typem má už tedy Munch blízko ke kritickému postoji Ibsenovské společnosti, kterou navštěvoval a ještě bude navštěvovat v kavárně Grandhotelu v Oslo: litografii Ibsena, sedícího v sále tohoto intelektuálního kroužku, vytvořil roku 1802. U Ibsena, na jeho problematice se naučil nenávidět konvenční morálku, měšťácké předsudky a společnost, z níž vyrůstají. Ibsen byl neúprosný bojovník za osobní svobodu proti každé oficiální lži, třebaže potom nedovedl povědět,

co skutečně ta svoboda je, neboť neměl sociální představu, která by sahala za mez jeho individualismu. Ale Ibsenova polemika, zvláště na začátku, než zabředl do bezvýchodného fatalismu, měla jedinečnou ničivou sílu. Jeho lekce nemohla tedy nepřinést ovoce. Na jednom místě D i v o k é k a c h n y jedna z jeho postav říká: „Vezměte průměrnému člověku jeho životní lež a vezmete mu zároveň štěstí.“ A právě to Ibsen udělal: jeho měšťanské postavy, svlečeny z honosného pokrytectví, se objevily v celé své ubohosti a ohavnosti. Ibsen tak protestoval proti třídě, z které vyšel, odmítal ji, odsuzoval a s ní i společnost, která ji zrodila. Stejně jako Ensor byl Ibsen osamělý moralista, necítil se již částí myšlenkového proudu ani historického vývoje, jímž byl tento myšlenkový proud unášen. Jeho oposice byla protestem osamělého nespokojence. Ale od této chvíle – už také pro přitažlivost Ibsenova příkladu – stalo se jednou ze základních snah intelektuálů odhalovat „lži“ buržoasie. Z celé té někdejší velikosti zůstalo ve skutečnosti buržoasii jen několik atřepaných frází, slupka, z níž bylo vyloupeno jádro. Bylo tedy třeba stůj co stůj servat i ty poslední cáry starých praporů a odhalit celou pravdu, i když taková pravda mohla vyvolat hrůzu a děs.

A právě to udělá i Munch: a pohled na „pravdu“ mu rozdrásá duši. Ke krajním následkům tohoto panického strachu, který ho zaplaví nikali v té chvíli, kdy se jeho zraku, servavšímu závoj „lži“, podaří pohledět tváří v tvář „pravdě“ – nedospěje nicméně náhle. Dovede jej k nim několik skutečností a především jeho přátelství s Augustem Strindbergem. Také Strindberg vyšel – v literatuře – z naturalistického realismu, ale nakonec zakotvil, stejně jako Ibsen, v naprostém nihilismu. V době, o které mluvíme, Strindberg již měl napsány N o v o m a n ž e l e, dílo drsné polemiky namířené proti instituci manželství. K jeho buřičskému postoji je přimíšeno také zaujetí socialistického rázu, ale tomu, co napíše v příštích letech, bude vždycky vládnout duch hlubokého mravního pesimismu. Jeho kritika buržoasních „hodnot“ je nelitostná, mnohdy vyhrocená da krajnosti, rozbíjí iluze jednu po druhé, až dospěje k naprostému vystřízlivění, poněvadž jenom za tuto cenu lze „opravdu něco vidět“. Ale co lze vidět? Na takovou otázku jedna jeho postava odpovídá: „Sama sebel Ale když spatříš sama sebe, umíráš.“<sup>20</sup>

<sup>20</sup> J. A. Strindberg, Požár.

Muncha bude poutat se Strindbergem vztah důvěrného přátelství, společné myšlenky, společné plány; oba se dokonce zamilují do jedné ženy, manželky jejich společného přítele; a oba dojdou – jako van Gogh – na práh šílenství.

Za svého prvního a krátkého pařížského pobytu se Munch zajímá o impresionistické experimenty, ale teprve za své další cesty, uskutečněné v zimě 1889, jeho tvorba učiní rozhodný obrat. Také on, jako van Gogh, má svůj autonomní básnický svět, který nejsvobodnějším způsobem využívá nových francouzských malířských objevů. Ve skutečnosti asimiluje jisté snahy van Goghovy, Gauguinovy, Toulouse-Lautrecovy bez vši závislosti: směšuje tyto znaky s prvky květnatého symbolismu a rychle směřuje k malbě visionářské. Jedno z prvních pláten, která ohlašují jeho zvrát, je N o c z roku 1890: srovnáme-li toto plátno s předešlými, okamžitě si všimneme, že Munch opustil naturalistické nazírání a že paletu zjasněnou problémy slunečního světla – v období první cesty – již nahradily temné, zachmuřené tóny severských nocí nebo neklidné žluté a rudé barvy západu.

Z roku 1892 je obraz Več er na třídě Karla Joha na, večerní procházka měšťanů v Oslo. Na tomto plátně namaloval zástup příznaků, bytostí těla zbavených, na nichž mdlí sinalé barvy vnitřního zoufalství: žluté, modré, bílé, fialové. Je to obraz silného lyrického vzruchu a přitom hluboce odlišný od obrazů van Goghových: ve van Goghovi ve skutečnosti přežívala vitalistická energie, vášnivý vztah k přírodě, záufalá vůle k záchraně; zde je vzrušení chladné a bouřlivé zároveň, dech právě atevřeného podzemí vane z tohoto průvodu příznaků. V Ensorových maskarách lze nalézt horkokrevnou mohutnou inspiraci, vysměvačného ducha, který uchovává sílu podobnou Ulenspiegelově; zde je krev vybledlá, jako by zmrzla v žilách.

Ještě víc je nabit hrůzou a děsem Kř ík z roku 1893. Obraz je proslulý. Na jednu litografii na též námět, vytvořenou dvě léta nato, Munch připsal tuto poznámku: „Slyším křik přírody!“ Postava je deformována do té míry, že to dosud bylo něco neznámého. Člověk v popředí – s ústy rozevřenými výkřikem a s rukama přitisknutýma k uším, aby neslyšel vlastní nepotlačitelný jek, který je také jekem přírody – je redukován na ubohý vnějšek, vlnící se v krajíně

blouznění. Také zde je všechno zaměřeno k výrazu: kresba, barva, kompozice.

Ale tyto pocity hrůzy se v Munchovi stejně jako ve Strindbergovi přetavují v ještě otevřenější polemická stanoviska. Tak je tomu na příklad v obraze *M a d o n a* z let 1894 až 1895. Něžná ženská postava katolické ikonografie zmizela. Munch místo ní namaloval akt „prostopášené ženy“, z níž vzařuje krása zpustošená sexuální výstředností. Je ověňčena nikoli květy, ale svíjejícími se spermatozoidy!

Tato rouhačská *M a d o n a* je však pro Muncha „pravdou“, kterou staví proti moralistickým „lžím“ společnosti bez morálky. Strindberg řekne: „Narodíš-li se bez mázder na očích, uvidíš život a lidi takové, jaké jsou . . . A musíš být nečisté zvíře, aby se ti blahobytně vedlo tady v té špíně . . .“<sup>21</sup>

Themata smrti a themata erotická, erotismus, který prolamuje nalakovanou slupku severského puritánství, zaměstnávají Muncha až do roku 1909, kdy jeho aktivita je zaskočena hlubokou psychickou poruchou, která ho zavede do sanatoria v Kodani. Vyjde odtud, jen aby se uchýlil do samoty norského fjordu, kde zůstane až do smrti, to jest do roku 1944. Stejně jako se to stalo Ensorovi, jeho aktivita na počátku tohoto století ochabne, ztratí na průbojnosti a síle. Nebyla vskutku možné žít dál v ustavičném znepokojení, ve kterém žil takřka po dvacet let. Toto intensivní období ho jakoby vyprázdnilo, vyčerpalo. Jej, navždycky – jako Ensora – zahrnovalo do samoty.

Van Gogh, Ensor, Munch: tři umělci, tři osudy, tedy tři lidé, které spojila nit jedné historie, přes rozdílnost vědomí, temperamentu, prastředí, jež je vytvářelo. Na nich, nepochybně na největších umělcích jejich doby, se příznaky krise 19. století projeví zvlášť výrazně a dříve než na druhých: byly to příznaky krise evropské. Tak končila jedna epocha a začínala druhá. Národy a lid stály před problémy výjimečného historického dosahu. Jiné síly vstupovaly do hry. Příznaky krise se záhy rozšířily v krisi skutečnou a vlastní. Jak se asi zachovají intelektuálové? Jakou cestu zvolí umělci? Taková otázka se vynořila na počátku století.

<sup>21</sup> Tamtéž.

<sup>2</sup> K. Marx, *Osmnáctý brumaire Ludvíka Bonaparta*, Praha 1949, str. 49–50.

## MYTHY ÚNIKU

### Státi se divochem

Buržoasní oficiální umění se rodí a konsoliduje, když se buržoasie, dobytí moci, připravuje bránit ji proti každému útoku. Rodí se totiž ve chvíli, kdy si buržoasie uvědomí, že „všechny zbraně, které si ukula proti feudalismu, obrátily hroty proti ní samé, že všechny prostředky vzdělání, jež zplodila, bouří se proti její vlastní civilizaci, že všichni bohové, které stvořila, se od ní odvrátili“.<sup>1</sup> Oficiální umění, byť mnohdy uchovávalo realistický vzhled, mohlo být tedy jenom protirealistické nebo pseudorealistické, neboť jeho funkcí nebylo již pravdu vyjádřit, ale zakrýt ji. Oficiální umění mělo tedy pouze funkci apologetickou, oslavnou; závojem libivého pokrytectví zastíralo věci nepříjemné a snažilo se prodlužovat ilusi pomínutých ctností, když ctnosti byly nyní nahrazeny hlubokými neřestmi. Nyní, po roce sedmdesátém, výtvořiny tohoto oficiálního umění nestoudně zaplavují kulturní trh. S tímto jevem se však po roce osmačtyřicátém setkáváme stále častěji. Ale nejvnímavější a nejcitlivější umělci, ti, které porážka revolučních idejí citelně zasáhla, se tomuto projevu oficiální kultury rázně postaví na odpor.

Roku 1851, když ministr Faucher vypsál řadu cen na divadelní díla „pojatá tak, aby sloužila osvětě dělnických tříd, propagovala zdravé ideje a byla divadlem dobrých příkladů“, Baudelaire rozhořčeně protestoval článkem nadepsaným *P o č e s t n á d r a m a t a a r o m á n y*. Viděl problém s podivuhodnou jasností a nelitostnou kritikou šel do živého: „Akademické ceny,“ napsal, „ceny ctnosti, řády, všechny ty vynálezy ďábla podněcují pokrytectví a srážejí spontánní elán svobodného srdce . . . Kdo zabráni dvěma šejdířům, aby společným úsilím získali cenu Montyonovu? Jeden bude předstírat bídu, druhý dobročinnost. V oficiální ceně je něco, co zraňuje člověka a lidskost a bere stud ctnosti. Pokud se mne týče, nechtěl bych se nikdy stát příte-