

FXS

Impresionismus

František Xaver Šalda

IMPRESIONISMUS

Impresionismus: jeho rozvoj, výsledky i dědicové
Historický exkurs a kritické glosy k jeho pražské výstavě.

František Xaver Šalda

Tato e-kniha je [volné dílo](#), protože doba ochrany majetkových autorských práv textu tohoto díla uplynula a protože obrázek obálky a formátování, jež vytvořil Martin Pokorný, lze libovolně šířit a libovolně měnit.

Obsah

- I.
- II.
- III.

Impresionismus: jeho rozvoj, výsledky i dědicové

Historický exkurs a kritické glosy k jeho pražské výstavě.

I.

Označení „impresionism“ vynořilo se po prvé v novinovém a referentském světě roku 1874 a přešlo asi po dvaceti letech do knih výtvarné historie se smyslem poněkud pozměněným; na počátku nebylo než přezdívkou a posměškem, po dvaceti letech zní již jako terminus technicus. Mezi těmito dvaceti lety probíjí se boj impresionismu, boj o nové pojmání a hodnocení malířských úkolů. Třebas v tom, jak vzniklo a hlavně jak se ujal toto jméno, jest dost náhody, není v tom přece jen a jen náhoda. Není předně náhodné, že podnět k tomuto jménu dal obraz Clauda Moneta na výstavě čtyř přátel – revolucionářů: jeho, Renoira, Sisleje, Pissarra na Boulevardu des Capucines roku 1874. Léta hýbala se již mladá generace, léta vystavovala, ovšem jen v soukromých občasných výstavách souborných, obrazy přijímané posměšky, odporem, nenávisť, výkřiky hnusu a opovržení – podle temperamentů a zájmů diváctva i novinářských recesentů. Ale nebylo pro ni vhodného jména, které by přibilo jejich, jak se domnívali tehdy, neslušnou pósu, za každou cenu originální, za každou cenu odlišnou a odstředivou. Až tu přišel vhod název obrazu Monetova: *imprese, dojmy, nálady* – ano, to říkalo již více o jejich snahách a poskytovalo i vhodný prostředek, jak je zesměšňovat. Jak tomu již v takových vážných dějinných momentech bývá, byl to podivnou ironií osudu boulevardní šprýmař, který pokřtil nový směr názvem, jenž se ujal. Chtěl tím říci asi tolik: aha, pány, kteří malují nálady, *náladové pány*, podle toho, co jim napadne; seriosní malba to ovšem není; kontrolovat jich ovšem nemůžeme; čertovská věc jest to s náladou: jeden má takovou, jiný jinakou, ale celkem: jest to jen jeho věci – umění a nám není nic po tom! Klid'te se z umění, páni *náladkáři*; umění jest cosi příliš vážného a opravdového, než aby v něm byla místa pro pány *náladkáře!*..

Není náhodné, že podnětem tohoto šprýmařského křtu byl právě Monet: Monet

jest opravdu ne největší z malířů takto etiketovaných, ale představuje v *typické* ryzosti a určitosti to, po čem se snažili; má nejméně osobního a nejvíce *programového a směrového*, nebo jinak: osobnost jeho zapadá nejuplněji v program a dá se jím skoro cele vyložit a opsat. V ostatních žije mnoho odkazů minulé heroické, romantické doby malířské; Monet první kotví v přítomnosti skoro cele a beze zlomků. Ostatní jsou osobnosti příliš širé, které se přenášejí v mnohém přes distinkce směrové; ostatní mísí do svého umění více méně silný živel, ne-li subjektivní, alespoň osobnostní; Monet první tone úplně v objektu, zaujatý a opanovaný jen jím, citlivý ke každému jeho záchvěvu; Monet první chytá *odstín, nuanci, pultón a čtvrttón osvětlení, prchavý a nejprchavější okamžik* a dá se opsati mnohde celý touto snahou. (Platí to doslova jen o Monetovi pozdějším, o Monetovi cyklu kathedrály rouenské nebo londýnské Waterloo – bridge; v počátcích svých jest Monet často až lyrický – ale cítíte, tato lyričnost jest extemporem, zapomenutím se, které překonává umělec, čím více se ukázuje.) Monet kde jest nejuplnější, jest malířem *slunečných hodin*; jeho cílem jest podati ku příkladu vnitřek lesa tak, abyste řekli: *ano, tak to vypadá v lese v červenci o čtvrté odpoledne*. Na jeho obrazech nejen že vidíte vždy, odkud svítí slunce (vím, řekla tuším Berta Morisotová, při obrazech Monetových vždycky, jak držet slunečník), ale víc: můžete i uhodnout, znáte-li zeměpás a klima krajiny, kterou podává Monet, kolik jest asi hodin. Na tomto příkladě, který jsem trochu paradoxně přiostrčil, jest však patrné již nebezpečí i mez impresionismu; jest to jako s naturalismem nebo s realismem v literatuře: *zájem poznávací, naukový, vědní zabíjí nakonec zájem umělecký*. Umělecké poznání liší se *toto genere* od poznání vědeckého; poznání umělecké omezuje se na poznání duše tvořivé, které se vymyká všem vědeckým metodám, všem „kladkám a pákám“. Konec konců jest umělecké dílo ztělesněné drama umělcovy duše; čím více z ní vyjímá a přepodstatňuje; tím jest větší; čím širší rozlohy duševní dýchají za uměleckým dílem, tím výše stojí na žebříčku hodnot. Nejnižší jest dílo, které jest jen zdařilým dokladem té nebo oné techniky – neboť technika není nic než inteligentní organizace hmoty; nejvyšší dílo, které svou celou zákonnou formou napovídá jen a nedostatečně opisuje a symbolizuje duchové drama tvůrcovo. Dílo Monetovo jest nekonečně více než paradigmatickým nebo vzorem impresionistické techniky; ale přece nedostupuje vrcholu uměleckých hodnot, neboť méně než ku př. dílo Manetovo, Renoirovo nebo Cézannovo je ztělesněním *celé* duše tvůrcovy, symbolickým výrazem jeho *poslední* touhy a naděje.

Dílo Monetovo proto, že jest méně osobní než díla jiných mistrů tohoto směru, podává impresionismus jako formuli: čin Monetův jest v tom, že první *usoustavnil* geniální intuici i metodu Manetovu a přenesl ji na pole, kde byly podmínky pro její vítězství tak připravené jako nikde, kde musila zvítězit tak plně a všestranně

jako nikde: na *krajinomalbu*. Zde setkal se impresionism s plenérem, s malbou atmosféry a světla, a odtud lesk a skvělá síla jeho vítězství. Ale zároveň i pochyba, je-li toto vítězství *podstatně a výlučně* uměleckého rázu, pochyba, která se mimoděk zvedá v hlavě každého myslivějšího estetika. Není *světlá malba*, s níž se impresionism ztotožňuje, konec konců módou (byť módou nejduchovější a podmíněnou hlubšími činiteli a nutnostmi doby), která zítra ustoupí třeba zase *malbě tmavé*? A jest důvod, aby se impresionism ztotožňoval bez dalšího a prostě se světlou malbou, s plenérem? Není umělečtějším, tvárnějším a širším principem než studium vzduchových a světelných jevů v otevřené krajině na něž se posud skoro výlučně omezoval? Dnešek odpovídá již na tyto otázky díly umělců nejmladších. Řada duchů, kteří se obyčejně pokládají za secesionisty nebo odpadlíky z pravověrné církve impresionistické, transponuje vlastní tvůrčí impresionistický princip do sfér, které impresionismu unikaly: tak Carriére, tak Degas, tak Gauguin – každý k jinému cíli vytěžuje impresionistický princip. Sám cíl impresionismu stává se těmto duchům východiskem k cílům jiným, vzdálenějším: podmínkou další syntézy.

Francouzský impresionism plein-airový dovršuje jen dlouhý, několik věků objímající rozvoj: rozvoj, který směřoval k tomu, učiniti ze *světla* stylotvorný živel obrazu, komponovati obraz jednotou atmosférickou, světelnou a vzduchovou, a ne jednotou lineární.

Celé skoro *italské* malířství až do osmnáctého věku jest *lineární* vytváří prostor na ploše linií, čarou, komponuje obraz čarově, nalézá v čáře, v linii jednotící princip stylotvorný. Tvůrcem lineární kompozice obrazové jest *Masaccio* na počátku patnáctého věku, autor některých fresek v kapli Brancacciů ve Florencii. V této kapli na freskách Masacciových učilo se celé cinquecento, které dovršuje lineární systém; fresky Masacciovy kopíroval *Rafael*, před freskami Masacciovými rozdrtil *Michelangelovi* nos *Torregiani*. Soustavu lineární kompozice zdokonalují před tím, každý svým způsobem, *Fra Bartolommeo* i *Andrea del Sarto*. A na soustavě lineární stojí i většina pozdější malby italské, epigonů a eklektiků sedmnáctého i osmnáctého století: škola římská ovládá italské malířství až do osmnáctého věku, až po *Guardiho* a *Canaletta*. Tuto římskou školu zanese renesance i do Francie a všecka oficiální malba francouzská, celá akademie stojí pod jejím vlivem; a ještě v devatenáctém století geniálním způsobem ji vzkřísí k životu jedinečný kreslíř, *Ingres*. Pod vlivem této soustavy stojí i všecka skoro kritika francouzská v šedesátých a sedmdesátých letech, a odtud vysvětluje se nedorozumění a nepochopení, jaké stihá impresionisty, hlásící se tehdy o slovo. Neboť impresionisté vyvršují princip světelný, princip právě protichůdný principu lineárnímu, a kdo by jim chtěl tehdy porozuměti, byl by musil alespoň z hruba znát

malířství španělské, byť jen ve vrcholných jeho zjevech, v první řadě ve *Velazquezovi*, v druhé řadě v *Grecovi Theotokopulim* a v *Goyovi*.

Neboť vlastním zakladatelem principu impresionistického, principu světelného jest veliký Španěl, *Velazquez*. Rozvoj malířský, který dovedl tento princip až ke konečnému rozřešení u Velazqueze jest ovšem dlouhý i klikatý. První mistr, který ze světla učinil jednotící silotvorný element, který světlem a ne jen výlučně linií komponoval obraz, byl *Leonardo da Vinci*. Ovšem nesmíte při tom myslit na skutečné denní světlo, jak zalévá jako moře jednotně a proudně naši krajinu i naše příbytky; světlo Leonardo da Vinci jest světlo *umělé*, světlo, které vychází z ústředních figur obrazových a obráží se v zeslabených stupních na figurách méně důležitých a na věcech i předmětech. Je to světlo neskutečné, nepodrobené zákonům fyziky. Na obrazech některých italských mistrů, kteří jdou touto vývojovou linií, bývá pravidlem *dvoji* osvětlení. Vezměte ku příkladu Narození Kristovo. Hraje se obyčejně v polozbořené chatě nebo v zřícenině s přístřeškem laťovým, do níž v pozadí hledí krajina. Tato krajina má zvláštní svoje *přirozené* osvětlení a scéna narození také zvláštní svoje osvětlení *umělé*. Všecko světlo vychází tu z božského dítěte a z bohorodice a vylévá se z nich na ostatní osoby; proti vši možnosti fyzické jsou osoby vzdálenější více osvětleny než osoby divákovi bližší. Princip tohoto umělého osvětlení dovršují dva z největších geniů malířských, kteří kdy žili: *Rembrandt a Turner*. V Rembrandtovi nenaleznete, přesně mluveno, ani barev ani linií, nýbrž jen modality světla a stínu, efekty osvětlení, pohádkové féerie, které spřádá světlo a stín. A v podstatě stejně jest tomu ještě u *Turnera*; i u něho jest osvětlení divadelní; romantické světlo (ne světlo skutečného všedního dne) hraje kouzelnou hru, krajina jest jevištěm dramatu čiře mytického, kytky stromů po stranách nebo oblaka jsou jen sufitami, které podtrhují jednotlivé jeho peripetie, repoussoiry, které pomáhají světlu k platnosti.

Ale vedle tohoto umělého osvětlení hlásí se záhy v historii malby princip osvětlení přirozeného, pravdivého denního světla podnebeského, jak proudí jednotně ať místností uzavřenou, ať otevřenou krajinou. Ovšem nesměle s počátku. Jest to vlámské malířství, v němž tento styl zvolna se vytváří. *Pieter Brueghel starší*, t.zv. *Selský Brueghel*, rozkošný a vzácný mistr ze XVI. stol. (vídeňská galerie má od něho čtrnáct většinou znamenitých originálů), namaloval řadu genrových nebo fantastických a biblických obrazů: ve Vídni mají mimo jiné Spor masopustu s postem, Hry dětí nejrůznějšího způsobu, Selskou svatbu, Posvícení, Stavbu věže babylonské, Bitvu Filištínů a Židů, Golgatu, Obrácení Šavlovo. Ale důraz neleží na figurkách a na novele, kterou sehrávají, nýbrž na krajině, na jednotné vzduchové atmosféře, pod jejíž celkovou náladu jsou figury víc a více podřadovány. Vrcholu v tom směru dostupuje starý Brueghel ve třech krajinách z poslední doby svého života, z posledního roku svého života, které má vídeňská

galerie: v „Jaře“, v „Podzimu“ a v „Zimě“ („Léto“ mají v Paříži.) Detail mizí, všecko se podřizuje jednotnému malířskému pojetí; všecka snaha malířova soustřeďuje se na celek; jde zde již o velikou celkovou náladu přírodní. Tak preluduje starý Brueghel malířskému modernismu.

Dalším stadiem v tomto rozvojovém toku jest *Rubens*, hlavně ve svých plavých a šťavnatých krajinách, tak bohatých vegetativnou krásou, kypivou a kyprou, jakoby politých pěnou vytrysklou z bohatého poháru životního vína. Není to ještě princip jednotné vzduchové imprese; vzduch jest tu ještě jen proto, aby nesl a uplatňoval bohatství barevných reflexů – ale k vlastnímu světelnému stylu nezbyvá odtud než krok, ovšem krok, který mohl učiniti jen genius, krok, který znamená směr a čin, geniální intuici podepřenou intelektem metodicky důsledným. Krok ten učinil *Velazquez*, do dneška největší impresionista, dovršitel kultury ryze zrakové, metody ryze malířské. Jsou výtvarní historikové, kteří pokládají *Rubens* za živé slovo za přímý podnět činu *Velazqueze*: v zimě a na jaře 1628/29 stýkal se *Rubens* s *Velazquezem* v Madridě a z r. 1629 jsou první impresionistické obrazy *Velazqueze*, opravdové a doslovné krajinné plenéry, dva pohledy z *Villy Medici* v Římě. Ať tak, ať onak (není vyloučeno ani, že se *Velazquez* dobral logicky z prvních svých obrazů tohoto geniálního objevu – neboť tím jest v plném smyslu slova jeho čin), *Velazquez* první učinil ve svých dílech ze světla stylový princip; má první světelnou a vzduchovou jednotu ve svých charakteristických dílech; stylisuje první obraz ne linií, ale světlem: staví, komponuje jej světlem; pravdivé atmosférické osvětlení, světlo a vzduch podnebeský učinil on první principem uměleckého stylu; jeho obrazy po prvé stejnoměrně prochvívá vzduch a světlo. Stylisoval první skutečnost – vnutil ji uměleckou koncentrací, uměleckým výběrem v rám obrazový. Jest stylový syntetik na podkladě atmosférické celosti a jednotnosti. Medium, které váže jeho obraz, jest daleko subtilnější než u starých Italů: ne linie, ale atmosféra. Jeho *Las Meninas* (Dvorní dámy) jsou první obraz, který cele a zplna překonává italský geometrický princip komposiční. Sestavení figur tvořících tento obraz jest docela nesymetrické: nesvedete je v žádný geometrický recept, jak je podávaly a jak jim učily jednotlivé školy a jednotlivé doby italské malby. Neváže je symetrie geometrická, nýbrž cosi subtilnějšího, nehmotného skoro: vzduchová a světelná atmosféra. Kompozice jejich, zdánlivě libovolná jest v pravdě zvážená na vážkách daleko jemnějších, než jaké znají staří Italové. U *Velazqueze* není dílo snůškou studií, konaných na různých místech a za různých dob, které se pak jak tak sešijí v atelierový obraz – u *Velazqueze* jest obraz jednotnou impresí, optickou jednotou, promítnutím zorného pole jeho obsahu na plátno. Ovšem promítnutí to není aktem mechanickým, nýbrž organickým tvůrčím činem: jen metoda tohoto činu jest jiná a

jemnější i důslednější, než u Italů. Velazquezův objev leží však nezužit skoro po celá staletí. *Goya* jediný svým způsobem (a ne všude) z něho těží. V devatenáctém věku z jiných historických podmínek a předpokladů dobere se k němu veliký anglický krajinář *Constable*, jehož vliv v moderní francouzskou malbu doceňuje teprve doba nejnovější. Ve Francii mistr ovládající svojí jedinečnou osobností celé devatenácté století, *Delacroix*, zná tento princip a pracuje jím, ale podružně: není mu výlučným cílem, jen prostředkem k ohnutému pathosu, k epickému nebo k dramatickému gestu, k bouřkám vzruchů a dojmů, které přesahují často specifické krásno malířské a vynikají, smělí conquistadorové, do oblastí básnických. Francouzům dědictví španělské zprostředkuje, ovšem rozmnožené o své vlastní umělecké činy a přizpůsobené svému geniovi i geniovi francouzské národní duše, dlouho nedoceňovaný *Gustav Courbet*. Kromě této dvojí filiace – anglické a španělské – která pracuje k témuž cíli, ke vzniku francouzského impresionismu, jest silná tradice domácí, francouzská, která také přirozeně sem ústí: Francouzové mají rozkošnou domácí světlou malbu v některých mistrech osmnáctého věku, v nádherném erotickém melancholikovi *Watteauovi*, v rozkošném graciesním *Fragonardovi*, v rozpustilém *Lancretovi* a hlavně v *Chardinovi*, ryzím a velkým malíři, plným jemnosti a pelu, daleko větším než oba poslední.

II.

Mánesova výstava pod Kinskou nejde ovšem tak daleko proti toku časů a nesahá tak hluboko k pramenům impresionismu. Spokojuje se tím, že předvádí dva nejbližší předchůdce impresionismu: *Daumiera* a *Monticelliho*. O prvním lze užití tohoto termínu v plném smysle slova, u druhého z nich jen cum grano salis. Daumier jest v pravdě impresionista, impresionista v etymologickém řekl bych smyslu: chytit zjev v celém charakteristickém ovzduší, rychle, bleskově, v celkové zkratce, toho dovede jako nikdo druhý z jeho vrstevníků, v tom jest jeho jedinečná síla. Píše spíše svým štětcem než maluje: píše znakovým, zkratkovým, typisujícím písmem. Kde jiní hledají a nalézají charakteristiku v detailech a skládají charakter z řady jednotlivých znaků, Daumier zavře ji v celkový postoj, v rytmus těla, v grimasu bytosti. Můžete to ověřit i na těch několika drobtech, které zabloudily z něho do naší výstavy: jde mu vždycky o velikou celkovou charakteristiku v obrysu, o typické gesto, jímž šklebí se celé tělo. V tom jest velikost a mysteriosnost jeho charakteristiky, která děsí, jako děsí některé pitvorné figury Shakespearovy nebo Balzacovy. Ve způsobu, jakým deformuje svět objektivný ke svým účelům, bývá někdy cosi až ornamentálně zákonného. (Vzpomínám jeho některých variant na

thema *Don Quijotte z Sancho Pansa* nebo *Vyhnanců*.) Ano, to jest svět nezabílený, cítíte před takovými obrazy, svět, jak by si jej vytvořila z vnitra myšlenka, kdyby nebylo tíhy hmoty a nepodajnosti látkové; a cítíte, že úkolem umění jest, napomoci přírodě, aby mohla projevit své úmysly a záměry. Takovým umělcem, i naturalističtějším než příroda, i úmyslnějším než příroda, byl Daumier.

Není většího přechodu, než od něho k *Monticellimu*. Tam misanthrop, zde lyrik; tam básník zločinů a šílenství, tuposti, podlosti a potvornosti lidské, zde strůjce her a kouzel obraznosti i srdce, melancholický snivec erotických snů, labužník krásné barevné hmoty, milenec šťavnaté a svítivé malířské látky, trochu dobrodruh, trochu fantasta, trochu modloslužebník krásné hmoty. Jeho obrazy jsou kytice rozkošného koření – koření, kterým si kořetil nudu všedního dne, tíhu banálního života. Nemá určité malířské metody, a bude-li posuzován jako malíř, může často budití dojmy smíšené: není rozhodně malíř čistý, ani čistotný; nemá metody, má jen záblesky intuice a ingenia. Ale čím jest vždycky: člověkem veliké distinkce, smyslů, vkusu i fantasie; milovníkem barevné kytice velmi smělé i velmi něžné zároveň – kýmsi, kdo předjal nejlepší, co nám dali o dvacet nebo třicet let později Skotové. (Zastoupen jest na výstavě velmi šťastně.)

A stojíme již před vlastním mistrem impresionismu, před *Manetem*. Výstava podává z něho sotva mnohem víc než třísky, odštěpky, které odletěly od vlastního jeho díla; a přece i ony jsou dost charakteristické, mluví výmluvným jazykem tomu, kdo dovede slyšet; jsou *intimními* pohledy v jeho duchovou dílnu, horkými, rychle nahozenými, neretušovanými autografy. Zvláště hnědý dámský portrét nebo vlastně studie k portrétu, lehce goyovsky naznívající, jest kouzelné manetovské deminutivum, které napovídá vnímavé mysli Maneta normálního a nezdobného. Zde dá se sledovat Manetův princip ryze malířský, který se zhostil každé konvence kreslířské i sochařské: žádná linie, žádná modelace, jen barevné skvrny různě tónované a seskupené s úžasnou bezpečností a ekonomii: a výsledek – život sám, jeho horká bezprostřednost a samozřejmá jistota! Manet byl posud ceněn skoro jen jako učitel nové, impresionistické metody, jako malíř, který podal první dokonalé ukázky a vzory nové techniky – ale výhled na dílo jeho s tohoto hlediska není pro něho výhodný, neboť Manet jest opravdová a veliká *osobnost* umělecká, která vždycky ztrácí, musí ztráceti, staví-li se kdo na stanovisko pedagogické. Techniku impresionistickou dokonaleji ustavil rozhodně Monet než Manet. Teprve novější doba osvobozuje se před Manetem ode všech zřetelů utilitaristických a pedagogických (byť vyššího stylu), a hledá a cení v jeho díle ne (jak se říkává málo vhodně) průkopníka nových směrů, nýbrž osobnost, geniální uměleckou osobnost, a v ní nalézá vyšší jednotu, která váže celé jeho dílo – i starší, v kterém dlouho převládá tmavá malba a jež působí na zběžného pozorovatele často „staremistrovsky“, i novější, světlé a plenérové. Tato osobnost byla v nejvyšším

slova smyslu veliká organisující síla malířská, která se zmocňovala každého impulsu výtvarného, aby jej domyslila a přenesla do sféry zákonné čistoty a logické krásy. Málokdy se v moderním umění pokryly tak čistě temperament i logika, intelekt i síla.

Monet, ačkoliv jest jen o osm let mladší *Maneta*, znamená již *druhou* generaci impresionistickou, tu, která spíše vytěžuje a kolonizuje, než dobývá. Jest neobjektivnější ze všech impresionistů, vyhovuje nejvíc Leonardově definici malby jako zrcadla, které citlivě a věrně odráží vnější svět. Nepřibližuje se krajině po milenecku roztouženě jako Corot, nýbrž křepce, útočně, se zájmem, který nemívá v poslední době daleko k zájmu zvědavosti experimentátorské. V mladších letech nebýval ovšem takový; v mladších letech pojímal krajinu lyricky a náladově, interpretoval ji subjektivněji. Výstava podává charakteristický doklad tohoto prvotnějšího stadia Monetova, jemuž neváhám často dáti přednost před stadiem posledním: kouzelné „ranní slunce“, u Moneta dílo neobyčejné vřelosti citové, náladově zvlněné, teplé a zihlé. Výstava rekapituluje zhruba dosti šťastně rozvoj Monetův, řadíc na časnější díla ze sedmdesátých a osmdesátých let díla let posledních, motiv z londýnského dýmu, mlhy, kouře a chladné vody. Starší době, opakuju, dávám přednost; jí náleží i „Sníh v Argenteuillu“, obraz neobyčejných kvallit, v němž si objekt i subjekt drží vzácnou rovnováhu.

Daleko teplejší, zalidněné všemi dobrými a sladkými pudy životními, třebaš ne tak bezpečné a vyrovnané, jest umění *Renoirovo*. Renoir jest patrně odvislejší od chvíle a její milosti než Monet, za to však chvíle, která přinese mu dary Gracií a Charitek (a člověk, mysle na něho, mimoděk se vyjadřuje ve stylu osmnáctého věku), jest požehnaná mezi požehnanými, a plody její překypují sladkými šťávami a opojenou něhou. Renoir jest nejfrancouzštější ze svého kruhu: váže impresionisty s krásnou národní minulostí, s Fragonardem, i se starším jeho podkladem, Rubensem. Cosi v krásném smyslu slova nečasového jest v tomto mistrovi, malíři rozkoše, něhy, tepla a milosti: jakýsi odlesk ztraceného zemského ráje lásky, snivého animálního štěstí nenahlozaného reflexí a myšlenkou, ulpěl teplou krůpějí na jeho umění. Výstava naše nepřináší jeho děl prvořadých, podává jen průměr, ale dobrý šťastný průměr, několik čísel, od nichž se člověk těžko loučí a na něž se nezapomíná. (Nemohu odloučiti se od Renoira, abych neupozornil na velmi pěknou meditaci před jeho plátny, kterou otiskuje současně p. Žákavec v Hlídce „Času“ č. 41.)

K těmto protagonistům myšlenky impresionistické řadí se na výstavě Mánesově několik předchůdců, několik umělců menšího rozpětí křídel a několik představitelů mladší impresionistické generace, která pracuje pravověrnou impresionistickou

metodou v našich dnech a ustavuje tak v dnešku impresionism ne-li jako školu, alespoň jako směr.

Z předchůdců stojí za všimnutí *Boudin*, učitel Monetův. Jím vybíhá ve svou poslední ratolest statný a nádherný kmen anglického krajinářství Constableova; Jongkind, na naší výstavě žel nezastoupený, prostředkuje jeho podněty Boudinovi. Jongkind jest ovšem větší, míznatější, organicky plnější než Boudin, který často podává deminutiva a u něhož se styl sesychá někde v manýru, třebaš líbivou a velmi čistotnou.

Ne vždy stejné hodnoty jest *Lebourg*, outsider impresionismu. Malíř velmi solidní, velmi pěkného a charakterného zrna, ale v kterém zůstává obyčejně jakási tíha, která jako by čekala a nedočkala se posledního odhmotnění a vykoupení. V „Okraji cesty“ tento poslední tvůrčí krok umělec učinil a učinil jej velmi šťastně.

Velmi pěkně, poměrně daleko silněji než jiní umělci jest na naší výstavě zastoupen *Sisley*; výstava podává o jeho díle nejpříznivější názor. Země jeho jest užší než říše, kterými vládnou jeho přátelé, pathos jeho neunáší, ale prolíná zvláštní svěží i měkkou notou svojí současně. Jakýsi chladný zdržlivější element jest v tomto impresionistickém lyrikovi, snad dědictví – jeho anglického původu – ale kde nalezne vhodný sobě terén, tam tvoří v malém rozkošná arcidíla.

Pissarro má zde ukázky svojí dvojí nebo trojí techniky, svého dvojího nebo trojího způsobu a nejsou vždycky z vrcholů jeho díla. (Mincovny pařížské viděli jsme ku př. v šťastnější verzi na Mourayově výstavě francouzského umění v téměř paviloně před pěti léty.) Přes to budí všude úctu jeho houževnatá síla, jakou se probíjí za svým cílem, vždycky nevšedním a ne nízko položeným. Této malbě neschází obyčejně charakter ani síla, nýbrž gracie, dar Mus; zůstává při zemi, nepila nikdy ambrosie, neskanul na ni nikdy odlesk z říše svobody; jest příliš vázaná, bojuje příliš o svojí organizaci. Ale v některých chvílích stává se právě proto člověku dražší než umění šťastnější a svobodnější.

Dámskou malbu impresionistickou představují dvě jména, a zvláště první neobyčejně šťastně: *Berta Morisotová* a *Mary Cassattová*. Před Cassattovou, Američankou, která se přidružila v Paříži k impresionismu a tvořila umění velmi jasné, určité a mužné, dávám přednost *Bertě Morisotové*: jest i ženštější i geniálnější – jest vůbec ženský androgynní génius, inspirující Musa skupiny. Její stlumené umění, nevtíravé, distingované, plné gracie a charmu napovědělo leccos dvěma nejmužštějším geniům doby: Manetovi i Whisterovi. Na výstavě má malý skvost, Podobiznu dámy. Trochu sumární v charakteristice, ale jinak kvalitou malby Chardin, jen obohacený o celý malířský vývoj devatenáctého věku.

Forain a *Raffaelli* jsou z mladší vrstvy a jdou svými cestami, odlišnými od cest školského impresionismu nebo pleinéru. Raffaelli dobyl si jména jako podivně výrazný malíř předměstské pařížské krajiny, syrové, smutné, civilisací pošpiněné a

popleněné země často s patologickou sociální stafáží žebráků, nemocných a tuláků; teprve v starších letech přešel na motivy velkosvětské gracie, světlé dívčí zjevy trochu neurasthenického kouzla. Na výstavě „Mánesové“ jest zastoupen dobrým plátnem z prvního okrsku své tvorby, „Koňmi na cestě“. *Forain*, velmi sympatický a mnohostranný umělec, karikaturista, ilustrátor, malíř i sochař, vychází na lov za moderním charakterem, který dovede sevřít někdy v typické gesto, jindy v syntetickou linii, jindy v barevnou impresi. Vzdálené a zeslabené echo Daumierovo hovoří někdy zvláště z jeho olejů, jak se dá ověřiti i na této výstavě z „Amatérů“ a z „Advokátů“.

I poslední, nejmladší, třetí vrstva *pravověrného* impresionismu jest zastoupena na naší výstavě několika malíři. Nejvýše z nich, zdá se mně, stojí *Maxim Maufra*. Jeho *St. Jean du Doigt* jest kus hotové opravdové malby. Ale podivná věc, která stojí za všimnutí: všem těmto epigonům schází, co právě vyznačovalo zakladatele a dobyvatele: *křídla*. Jsou spíš brutální než silní, a *formule* hlásí se příliš vtíravě, aby neprocitlo podezření, že nahrazuje již vlastní tvůrčí akt. První impresionisté při vši útočné křepkosti a síle byli jemní, měli mnoho pohody a něhy: potomci mají jakousi šablonisující brutalitu oka i ruky a spoléhají na ni trochu pověrečně. Znamení, které mluví zasvěcenému divákovi o změně časů: impresionism vydal, co měl, a začíná tuhnout ve formuli, u slabších malířů dokonce v šablonu. Světlá nebo útočně křepká malba může se stát právě tak módou nebo naučenou s manýrou jako se jimi stala kdysi malba tmavá; umění jest jen tam, kde styl nebo metoda jsou výrazem poslední bytostné nutnosti...

Jest čas proto zvážiti výsledky impresionismu: Co jsme jim *získali*, co jsme jim *ztratili* – neboť, žel, každá snaha lidská, byť byla vedena sebevášnivější touhou a směřovala sebe výše, neobejde se beze ztrát.

Impresionism otevřel zrak moderního člověka pro intenzitu okamžiku, pro jeho prchavé kouzlo; impresionism naučil moderního člověka viděti bleskově, soustředěně, úsporně. Z děl starých mistrů jest patrné, že neznali tohoto rychlého zření, tohoto bleskového pronikání a postřehování; viděli *pomaleji*; zahloubávali se s nekonečnou láskou do podrobností a pro ně unikal jim často celek; utápěli celek v detailech, roztříšťovali jej pro ně. Staré malířství jest zřetelné, předmětné, hmotné, hmatatelné; pracuje konvencemi sochařskými; má často charakter didakticky popisný, naučný. Ještě *Velazquez* modeluje (a modelace jest právě sochařskou konvencí v malířství), ovšem s nejvyšší rozvahou, nanejvýš střídme a úsporně: *Manet* první opouští modelaci, jest ryzí malíř ve vlastním výlučném smyslu slova. Impresionism dovršuje zrakovou kulturu; celá duše malířova soustřeďuje se do oka; malíři-impresionisté dovedou zírat tak beztendenčně, jako se zírá jen ve snu; myšlení přestává, pocit vlastní existence mizí, celá bytost hrne

se do zraku. Impresionism první pěstuje zření pro zření, l'art pour l'art, odhmotňuje, odpředmětňuje zrak; zření stává se teprve zde funkcí duchovou.

Impresionism v pravdě nepodává, neokresluje skutečnost, nýbrž *stylisuje ji*, jenže styl ten jest ryze malířský; stupňuje intensivnost skutečnosti, koncentruje její sílu, kouzlo, smyslné záření. Malíř-impresionista zachycuje svět ve svátečním lesku, kterého nemá, hledíš-li na něj delší dobu (neboť zrak náš brzy umdlévá, rychleji než jiné smysly); u něho vnější svět vyzařuje více barev, více světla než jich v pravdě má. Tato zvýšená dráždivost zraková nahraňuje v moderní malbě scházející prostornost. Impresionism působil zvláště revolučně v zátiší. Kterékoli zátiší Manetovo, třebaš proslulá jeho otýpka chřestu, žije životem až spiritním. Postavíte-li vedle něho některé klasické zátiší holandské, uzřejmíte si hned jeho nudnou, těžkopádnou počestnost – Manetovo zátiší jest opravdu vedle něho malovaný esprit, duch, esence, zvýšený život věcí. „Le langage des fleurs et des choses muettes“, to dal nám impresionism, a zde bude vliv jeho trvalejší a jest již každým způsobem významnější než v plenérismu krajinném, kam se obyčejně klade a na nějž se obyčejně omezuje.

Barevný cit moderního malíře jest zjemnělejší než u malíře starého: vidění stává se opravdu jakousi soustavou, vykořisťující všech možností. Zjemnělejšímu barevnému citu se dá vyhověti jen tím, že se užívá více a pokud možno krásnějších pigmentů než dříve; každý čistý pigment, kterého může malíř získati, znamená mu pozitivní zisk, vždyť jde právě o zvýšenou svítivost obrazu. Odtud chemické experimenty: moderní chemická laboratoř stává se pomocnicí malířovou; od Moneta počínajíc vplývá stále více a víc vědy do malířského umění.

Významný převrat působil impresionism i v malířství figurálním. Provádí první odboj proti *akademickému typu*, proti akademické šabloně historického, renesančního typu. Před impresionismem malovali malíři dekorační konvenci odvozenou z renesančních pláten italských – ne moderní typ, ne moderního Pařížana a moderní Pařížanku, jejichž postoj, nervy, rasa, způsob života i zaměstnání jsou zcela jiné než byly u renesančního člověka italského, kterým se inspirovali staří mistři renesanční. Impresionism maluje první opravdu moderního člověka, zdeformovaného zvláštním způsobem života velkoměstského, rozkoší i neřestí docela moderní, neznámou starým – impresionism nepracuje abstraktním kánodem renesanční krásy. Ovšem impresionism stylisuje, snaží dobrati se typu, právě jako stylisovali malíři renesanční, jen v jiném směru: impresionisté třící a vybírající, ale vybírající z empirického materialu své doby a vedou si v tom stejně jako staří velcí Italové – ale kdežto Italové stylisují většinou principem lineárným a pod zorným úhlem lineárným, moderní Francouzové stylisují ryze malířsky, atmosféricky. Největší z jejich kruhu, Degas, který ostatně souvisí dosti slabou nití

s impresionistickou metodou, došel zde nejdál: jest tvůrcem typického moderního gesta, gesta, jehož typičnost není abstraktní, nýbrž zcela specifická, získaná empirií – opravdu monumentální malíř modernosti (slova, která, zdálo se mnohým, vylučují se a jsou kontradikcí in adjecto).

Ztrátu, zdá se mně, znamená impresionism v *portrétě*. Není pochyby, impresionism má krásné portréty, dokonalé kusy malované s jedinečnou vervou a s jedinečným briedem – ale jen člověka jako *bytosť rodovou*, člověka animálního, řekl bych, při němž hlava nebo tvář nemá většího významu než kterýkoli jiný úd, při němž hlava jest jen jevištěm jevů světelných a vzduchových. Opakuju, znám řadu krásných portrétů impresionistických, ale nejlepší z nich jsou plenéry demonstrovány na lidském těle. A nejméně jsou podáni u impresionistů lovci, zahradníci, mladí lidé žijící v přírodě, děti nebo ženy. Plenér stírá formu a impresionism nemodeluje. Korektiv ovšem záhy se dostavil. *Carriére*, tichý secesionista z impresionismu, Rembrandt naší doby, jest malířem soumraku... Jemu nejde tak o zachycení světla jako fyzického jevu, nýbrž o vnitřní světlo, jež vyzařuje lidská tvář. Jest portrétistou moderního člověka jako *individuality*, portrétistou bytosti meditativné, lidí snu a myšlenky, básníků, myslitelů, milenců a milenek. A *Carriére* modeluje; jest mu třeba tvaru, ale ovšem tvaru, který vytvářela si duše z vnitra a který jest symbolickou stopou jejího díla...

Často, zmítán jsa pochybami o konečné hodnotě impresionismu, přával jsem si, abych mohl v pokoji pověsiti vedle sebe díla impresionistická a díla některého velikého starého mistra a dlouhým pozorováním a soužitím s nimi rozřešiti si bolestný spor. Jak by se *drželi* impresionisté vedle starých?

Nemohu na to odpovědět definitivně, jen přibližně.

A tu zdá se mně, není pochyby o tom, že impresionisté nemají ani básnické hloubky a slavnostnosti *Tiziánovi*, ani výsostné dokonalosti a bohatství celkového zoru, jak je má *Velazquez*; ani psychotvorné magie a nadmalířské velikosti *Rembrandtovy*, ani síly intelektu a pečeti záhadného snu, kterou klade na čela svých figur *Leonardo da Vinci*; ani titanského vzdoru a mlčelivé pýchy *Michelangelovy*, ani mystického vzletu a tajemného žáru, který tráví nitro figur *Greca Theotokopuliho*. Jejich umění jest z nižší duchové sféry: u těchto geniů pracovaly na jich díle patrně ještě jiné orgány než zrak, a snad sám život, který umělec hne, byl z lehčí látky, duchovější, více proniklý magnetismem krásy a síly než dnes.

Ale jedno jest jisto: kdo by se naprosto a úplně *nedržel* vedle takového renesančního mistra, jsou právě malíři, kteří se domnívali, že ho vyznávají, že tvoří v jeho duchu: takový Bogueureau, takový Cabanel. Vedle nich by se teprve

vidělo jak náleží, že jsou prázdným a pustým schematem, odvozenou šablonou bez vnitřní nutnosti a logiky. Snad v nás nevybuřuje tolik duševního života Renoir nebo Monet, kolik ho vybuřuje, *dovede* vybouřit Tizián nebo Tintoretto – ale v jednom jim nezádají: v poctivosti umělecké. Jsou stejně nutným, stejně organickým uměleckým útvarem, třeba látka, kterou organisují, jest nižší a třeba útvar sám jest menší. Není vinou impresionistů, že celková vlna moderního života jest nižší než za Renesance nebo dokonce v Řecku – ale ctí a slávou jejich jest, že domyslili a docítili všecky, i nejintimnější a nejduchovější impulsy doby v uměleckou formu a styl.

Umění není nic než uvědomělá nutnost, styl nic než výraz této nutnosti. A v tom smyslu jest impresionism ospravedlněn. Impressionism jest organické umění moderního člověka, orgán, který vyrostl z logiky vývojových věků a věků. To, čemu bylo dlouho přezdíváno naturalismu a surového amorfismu, objeví se budoucnosti a objevuje se již dnešku *stylem*. Objevuje se již dnešku: neboť i my máme již k impresionismu historický odstup.

III.

Dva mistry, kteří bývají obyčejně jmenováni mezi impresionisty, vypustil jsem z výkladu o nich: vypustil jsem je úmyslně, abych o nich promluvil samostatně. Jsou to *Cézanne* a *Degas*. Neboť souvisí-li některými stranami své tvorby s impresionismem, nejsou to strany pro ně nejcharakterističtější. Vlastní charakterné jádro jejich vymyká se estetickému i technickému programu impresionistickému; jím znamenají reakci proti impresionismu, mlčelivou secesi z něho; a na ně navazuje proto dnes mladá generace, která vývojovou logikou touží překonat impresionism, která, jak již tomu káže vývojový osud, obrací logiku, jež nesla hnutí impresionistické: resultáty jeho bere za *východisko* nového vývoje, impresionism sám jest jí jen elementem pro novou syntésu...

Mravně stáli ovšem Degas i Cézanne v jednom bitevním šiku s druhy svými; vždyť šlo o boj, který sjednocoval všecky lidi umělecky cítící, který bouřil a uváděl ve var *každou* uměleckou krev: o boj proti akademickým šablonám a odvarům školy, proti beznervní epigonské malbě historické, archeologické nebo genrové. Společně s impresionisty šli tedy Cézanne i Degas, společně s nimi nesli svůj poctivý podíl hrubostí a urážek – a v tomto vnějším společenství jest i příčina, proč kritika a výtvarná historie kladla je dlouho společně s impresionisty do jedné estetické kategorie. Teprve poslední léta cítí zvláště intensivně difference, které je dělí od pravověrného impresionismu.

Zásluhou *Cézannovou* zůstane, že vycítil a utušil slepou uličku, do níž vede konsekvantní impresionism, který se chce obmezovat na malbu odstínů a jen odstínů, který chce vystihovat nejprchavější chvíli, poslední subtilnosti osvětlení i ovzduší. Cézanne pochopil, že tato honba za náladovostí, zpřesněnou do krajní určitosti, jest vlastně honbou za zdobňujícím a zdobněným; že co se získává na přesnosti, ztrácí se na velikosti. Jeho umění jest lékem – a často trpkým lékem, jak již léky bývají – proti *rafinované virtuositě*, již počínal, bezděky a mimovolně, propadávati někde impresionism. Cézanne jest *oprostovatelem* uměleckým, vysvobozovatelem z doby rafinovaného detailnictví, z nebezpečí přetížení, z virtuosních svodů, které dříve nebo později ohrožují každé umělecké hnutí, každý umělecký směr. Znamená návrat k syntetičtějším žvlům, k božstvům původu a počátku, k starší malířské tradici, kterou ovšem svým způsobem vyvíjí a domýšlí: proti *reliefové* impresionistické malbě znamená Cézanne ryzí malbu *plošnou*. On jest to, kdo naučí Gauguina vyvozovati obraz z několika prostých velikých elementů, kdo učí ho cítiti a pojímati malbu jako odpočinek a pastvu zraku, jako harmonický klid, on jest to, kdo odvádí ho od snahy, zachycovati prchavou chvíli a vyhýbati se jejímu nervosnímu, roztríšťujícímu nepokoji. (Naše výstava měla krajinu od Gauguina, Vodopád, v níž šel přímo po stopách Cézannových.)

Cézanne pochopil, že impresionistický způsob, vede-li se do důsledků, rozkládá barvu v poslední jakýsi prach, že se *odnervuje* neustálou a postupnou analysou její kořenná síla, smyslná a temná hloubka. A reagoval proti impresionismu ve jménu *barvy; barevná krása*, ne světelná nebo atmosferická pravda – takový jest oltář, na němž obětuje. Cézanne jest stejně absolutní kolorista jako kterýkoli veliký Benátčan – jenže barevné hodnoty, jimiž pracuje, jsou pohyblivější, plynnější, tekutější než u starých Benátčanů, kteří se opírají vždy o jakési abstraktní schema. Jest to kolorista, který prošel impresionismem a ne bez užitku; impresionism zanechal i v kolorismu stopy svého nového hodnocení; zjemnil úžasně i smysl čistě barevný. A tak Cézannovy barvy jsou zváženy na vážkách opravdu vzduchových. Jsou v něm žlutě, chromy, oranže, zeleně, jež znamenají vrchol barevné tónové krásy, kterého jsme v přítomnosti dostoupili. Netvrdím tím, že Cézanne jest největší malířský *tvůrce moderní*. Nikoli: Cézanne, aby byl mohl plně dosáhnouti toho, po čem toužil, byl by potřeboval alespoň desetkrát více talentu než měl. (Tím nepravím, že ho měl málo, ale rozhodně méně než bylo třeba, aby si držel rovnováhu s jeho ingeniem a došel tak bezesporných, cele organisovaných a hmotně cele zmnožených děl.) Cézanne často jen napovídá, co chtěl říci; blekotá, kde chtěl mluvit. Ale to nesmí nikoho másti: úkol, který si postavil, byl tak nesmírný, že k jeho naplnění bude třeba několika generací. Neboť úkol ten není nic menšího, než *barva jako kompoziční princip obrazový* – a ne barva schematická a abstraktní, nýbrž živá, prohloubená a projemnělá barva moderní, jak prošla

slunečnou výhni impresionismu. Tedy nic menšího, než co na jiných základech řešila a rozřešila trojí generace mistrů Benátských!

Dnes nepochybuje již nikdo, kdo má vůbec umělecký smysl, o malířské síle Cézannově, alespoň ne před jeho zátišími. To jsou věci tak samozřejmé hloubky a smyslné krásy, že není k nim třeba vůbec glos. Naše výstava měla dvojí zátiší Cézannovo; první temné, upomínající na Chardina nebo Ribota, druhé světlé – a obojí stejně kouzelné, plné kvalit ryze malířských, plné stěsnaného malířského života. Také krajiny Cézannovy dostoupily již většinou vysokého kritického kursu, a právem; snad by byly pochodily lépe i u naší kritiky, kdyby jí bylo známo, že nikdo jiný než Monet má jich několik ve svém atelieru a vidí v nich cosi nedosažitelného, nejšťastnější, přírodní skoro organisaci látky a hmoty – cosi zákonně prostého a šťastného, co se blíží pratyptu, kterým člověk měří svou malbu i své dílo. Pochyby jsou posud o podobiznách Cézannových. Naše výstava šťastnou náhodou měla jednu z nejlepších, které jsem viděl; ani ta mne nepřesvědčila zcela; vedle vzácných jedinečných kvalit i nedostatky; ale v poslední analýze, kvality jsou tu věci ingenia a nedostatky věci jen talentu...

Druhý veliký reakcionář proti impresionismu jest *Degas*. Degas koriguje impresionism v tom, v čem jest opravdu nejslabší – ve formě. Impresionism znamená do značného stupně ztrátu malířské formy. A forma – forma nejryzejší, nejzákonnější, nejumělejší – jest vlastní smysl Degasovy osobnosti. Poměr mezi ingeniem a intelektem, který určuje ve své výslednici umělecký charakter, jest u Degasa opačný poměru u Cézannea: intelekt ztrávil tu skoro ingenium. Intelekt skoro matematický, který pracuje koncentrací a silou abstraktnou a resultáty zúročuje ještě jako složky pro cíle vzdálenější a ještě abstraktnější. Odtud dojem jakési umělosti, který odpuzuje některé kritiky, ku př. jemného anglického kritika Georgesa Moora; Degasův intelekt pracuje s neomylností vědeckého nástroje; není čárky, která by byla ponechána dobrodružství náhody, nálady nebo inspirace; a při tom konečný resultát mívá vzhled nevinné empirie – tak dokonale jsou odstraněna všechna lešení, tak znamenitě zamety jsou všechny stopy průpravného procesu, který, není pochyby o tom, musí býti složitý i pracný. *V tom zde jest vlastní ironický paradox Degasův: kdo jej změřil kdy v celé hloubce jeho, nemůže se nezachvět před každým jeho plátnem. Jest to výsměch v nejzdvořilejší formě (tak to na mě působí), urážka v nejklassičtější, nejpromyšlenější, nejklidnější formě – a proto urážka dvojnásobná, proto výsměch znásobněný.*

Největší umělci – kreslíři Mantegna, Holbein, Ingres, byli jeho učiteli a sdělili mu tajemství stylu a velikosti: kázeň. Místo inspirace, která jest vulgárním darem příliš mnohých, *kázeň*, nejaristokratictější princip umělecké tvorby. Degas jest

vlastní klasik modernosti: vidí modernost monumentálně, stylově, syntetisuje a zaklínáji v novou konvenci, která donese příštím dobám charakter doby: z ukrutné arabesky, v níž vpisuje Degas moderní těla, vyvine si filosof příštího věku charakter naší doby, kdyby se ztratily všechny ostatní jeho dokumenty. Zanedbal-li impresionism komposici, jest Degas celý vyčerpán slovem komposice. Musí se tomuto termínu u něho však rozumět. Není to komposice akademická, právě jako kresba jeho nemá nic společného s tím, čemu se učí na akademiích. Jeho komposice není geometrická, nýbrž prostorná; jeho obrazy jsou stavěny s jedinou intencí: co nejvíce hloubky na plochu co nejmenší. Nejduchaplnějšími útoky vnucuje, vtěsňuje Degas co nejvíc prostoru na plochu co nejmenší. To jest tajemství jeho monumentálnosti: jeho obrazy jsou tak pevně sroubeny jako nejmělejší a nejvzdušnější stavby. (Na naší výstavě zastoupen jest vedle slabších čísel dvěma díly, byť ne vrcholnými, alespoň prvního řádu: olejem *Žehlírka* a pastelem *Po lázni*. První ukazuje dobře, jak monumentálně dovede pojmout Degas nejvšednější, nejtriviálnější gesto moderní – typické gesto, které jest esencí celé bytosti, celého osudu té nebo oné bytosti. Druhý jest koloristická orchidea ryze degasovské struktury, kytice kypivých malířských raket, dílo, na němž lze pochopit a ověřit slovo Huysmansovo „o manželství a cizoložství barev“, pronesené právě při příležitosti díla Degasova.)

Není náhodné, že o těchto dvou mistrech, Cézannovi a Degasovi mluví s největší úctou *Gauguin*. Jsou mu opravdu východiskem a víc: ukazovatelem cesty do říše jeho touhy. Na pražské výstavě visel obraz, který napovídal, čím byl jednu dobu Gauguinovi Cézanne; a v Paříži viděl jsem obrazy Gauguinovy, které se dovolávaly přímo Degasa. Gaugin nemohl najít v současném malířství jiných a lepších zasvětitelů ve svůj cíl nad tyto dva mistry; každý z nich pracoval svojí cestou a svým způsobem k cíli Gauguinovu, který byl: překonání naturalismu malířského, stvoření velikého, harmonického plošného umění dekoračního. Gauguin se nesl za malbou syntetickou, za symbolickým, typickým uměním dekoračním; jeho touhou bylo pokrývatí zdi krásnou zvučící malbou, krásnými těly, ponořenými do hlubších zdrojů krásy, než jest roztříštěný, bolestný, horečný dnešek, leknínově snícími o kráse hlubších nebes, než jest kalná obloha našeho pásma, harmonicky koupanými věčnými pokojnými silami nekultivované a neochočené i nezlomené Přírody. K tomuto cíli přiblížil se ovšem až v poslední tahitské době; cesta k ní byla však klikatá a dotkla se nejednoho moderního mistra, aby jej záhy opustila. Teprve v poslední době stvořil Gauguin svá sladce pokojná plátna, oddychující hlubokým a klidným štěstím, které mně připomíná vždycky vegetativné štěstí rostlin, opojené plností vlastních šťav a vůní. Tato plátna jsou prochvěna jedinečnou slavnostní něhou, řekl bys čímsi až dřímotně klidným a sladkým, kdyby v tom nebylo tolik síly. Ovšem síla Gauguinova, jako každá pravá

síla, nedá se mysliti bez něhy a jemnosti: jest to právě harmonická, syntetická potence duševní. Gauguin vzdal se vši honby za interesantností, odolává všem drobným svodům chvíle – a dosahuje tak stylu. Působí velikou nelomenou silou plochy, zaplněné sladce nalitými barevnými šťávami, jako asi jest zaplněna cella rostlinná cukernatými látkami. A vrcholných děl právě z této poslední rozhodné doby výstava naše neměla; největší většina byly práce doby průpravné nebo přechodné a ještě většinou pouhé droby z poslední soukromé *vente*: jen jedno, dvě plátna mohla napovědět pozornému, malířsky vnímajícímu divákovi směr, v němž leží kouzelný zemský ráj Gauguinova umění.

Ještě žalněji byl snad zastoupen veliký nešťastný přítel Gauguinův, *Vincent Van Gogh*. Jen jediný obraz, *Růže*, napovídá pravého Van Gogha. Stejný nekonečný cíl jako Gauguinovi stál před duševním zrakem Van Goghovi: veliké, monumentální dekorativné umění. Ale Van Goghovi bylo tím tíže ho dostoupiti, čím eruptivnější byl duší, čím více kvasu vřelo v jeho zmítané vášnivé duši, čím tíže dovedl ji ukázňovati. Stále byl zmítán několika směry – ale byly v něm také vnitřní fondy, které stačily opravdu na směr a proud několikery. Hluběji založen než Gauguin – duše opravdu jižní, které dostalo se darmo klasické moudrosti, již pokládá Nietzsche za moudrost přímo řeckou, že umělec a básník musí se držeti povrchu věcí, nesestupovati do hlubin a dáti se okouzlovati milostí chvíle a její hrou – Van Gogh bojoval o svoje umění zápas, jehož tragice vyrovná se málo co v moderních dějinách uměleckých. Duch v podstatě nábožensky založený našel v zápase uměleckém jen analogon zoufalého pascalovského boje o spásu, a podobenství krásy měnilo se mu samo sebou neustále v podobenství smrti a šílenství...

Vedle této veliké reakce proti impresionismu, která se ztroskotává posud většinou právě pro nesmírnost svých cílů, jest pozorovati reakci zdrobnělou. Říká se jí *intimism* a žije většinou posud z toho, že překládá do menších rozměrů Cézanna nebo Degasa. Intimism není nic než snaha, pojmouti dojem, který u impresionismu mívá cosi příkrého a věčného nebo i vědeckého, náladověji, lyričtěji. Malují-li impresionisté otevřenou přírodu, zalitou horkým, bijícím sluncem, zavírají se intimisté do zabydlených pokojů a snaží se napovědět malířsky cosi z jejich atmosféry, do níž vmísilo se přirozeně víc osudu lidského než do chladné podnebeské atmosféry kosmické. Byli-li impresionisté tuláci, kteří malovali prima před přírodou, zapomínajíce na všecku tradici malířskou, jsou intimisté lidé kulturní a velkoměstští se sklony literárními, kteří milují velkoměstský parfum, umělé osvětlení, narážkové a symbolické šero, literární nápovědi, kteří cítí zvláště živě stylové příbuzenství s více méně vzdálenými vrstvami kulturními, kteří se dívají rádi na věci pod zorným úhlem té nebo oné stylisační konvence, kteří se neuhýbají reminiscencím dobovým nebo literárním,

vyskytnou-li se právě a dovedou-li nésti jejich dílo. Správné v jejich snaze jest to, že chtějí vystihnouti více než pouhou hmotnou, vzduchovou nebo světelnou atmosféru života; životní atmosféra jest složena i z prvků citových, jest napojena magnetismem sympatií a antipatií, a umění malířské musí se snažiti, aby i z nich cosi napovědělo a svými prostředky sugerovalo... Citová nebo literární narážka, pravda, posud zeslabovala nejčastěji malířskou emoci; ale bylo to tím, že byla špatně volena, disparátní, že neintegrovala se s emoci malířskou; není tím vyloučeno, že, volí-li se s kultivovaným vkusem a vybíravou opatrností a diskrétností, může malířskou emoci podepřítí a stupňovati nebo alespoň prodloužiti jemnějším duchovějším chvějem... Všichni významnější malíři moderní doby, pokud nejsou buď epigony impresionismu, nebo posledními bezduchými otroky odumírající akademické šablony, shodují se v tom, že snaží se vyjítí z pouhé zrakové empirie a dobroti se žívlů syntetičtějších; intimisté speciálně touží zachycovati po vnějškové náladě impresionistické náladu vnitřní, osobnější akcent svého zorného úhlu.

Z malířů, seskupovaných obyčejně pod etiketu intimismu, vyhovuje pojmu tohoto slova jediný *Vuillard*, malíř opravdu rozkošný, plný ducha, vkusu i kultury. O jeho barevné distínce mohly pověděti divákovi s otevřenýma očima v naší výstavě dost jeho dva obrázky *U stolu* a *Švýcarský domek*; působily na mě jako dokonalá komorní hudba v rodinném pokoji. – V Rousselovi žije kus řecké duše, ovšem ani dramatické ani epické, nýbrž jen bukolické; je to hudební duše, která se ráda zapřádá do nejkouzelnějších snů. Na naší výstavě byl zastoupen šťastně *Mákem* ne docela vlastního pěstění, a hlavně rozkošnou eroticko-mythologickou fantasií *Údolím v Tempe*. Zde bylo zachyceno cosi jako poslední citové teplo, vyprcháující do našeho chladného vzduchu z řeckých váz. Velmi těžko dá se za to pochopiti, proč řadí mezi intimisty *Bonnarda*. Bonnard jest silný (někdy spíše brutální než silný) malíř, ale intimního není v něm nic: naopak cosi drsného, útočného, křepkého. I ve svých aktech, i ve svých pařížských náměstích s vířícími lidičkami a velikou perspektivnou hloubkou připomíná, že prošel vlivem Degasovým. Ostatně jedna z největších malířských potencií mezi mladšími. Jest to patrné i ze *Skotské sukne* na naší výstavě: to je kus vervní malby nejlepší rasy. *Laprade*, rozkošný i odvážný malíř, který mezi složky svých nálad běře někdy i stylový archaism, jest zastoupen na naší výstavě necharakteristicky dvojím *zátiším*.

Třetí reakce proti impresionismu, tak zvaný směr *neoimpresionistický*, jest jen jednostranným pokračováním v něm: neoimpresionism domýšlí jen, jak se domnívá, důsledně metodu impresionistickou. Nemám zde dost místa, abych mohl vypsati vznik teorie neoimpresionistické, i vědecké a umělecké prameny, z nichž se živila; stačí říci všeobecně, že jest vpádem a důsledkem exaktního badání

vědeckého, prací Chevreulových, Helmholtzových, O. N. Roodových, v říši, kde posud bral se umělec ku předu instinktem nebo intuicí, jejíž moudrost milovala podzemí a v něm – potmě s hmatem, brala se ku předu. *Signac* v brožuře svrchovaně zajímavé zformuloval první novou uměleckou metodu a našel pro ni doklady i v dílech největších geniů malířských, od Delacroix a Constablea nazpět až k Rubensovi, ovšem doklady poněkud krátkodeché, které dokazovaly nejvýše, že tito geniové sem tam, výjimkou a na chvíli, předjali to, čemu se dá říci neoimpresionism, nebo přiblížili se mu sem tam alespoň dosti těsně, ale nikdy ovšem nepracovali jím jako jedinou důslednou metodou. Neoimpresionistická technika jde dále než pouhý pointilism, t.j. malba malými kupkami barevnými: žádá, aby barvy byly úplně a geometricky přesně děleny a kladeny na bílý základ; žádá dále, aby malíř užíval nemísených čistých barev spektrálních po zákonu o komplementárnosti. Divák sám skládá zde obraz, nalezne-li si náležitý odstup. Zkušenosti, které jsou podkladem neoimpresionismu, byly v jádře známy již tkalcům gobelinovým. Účelem techniky neoimpresionistické jest dosáhnouti největší možné svítivosti barevné, vnést do obrazu pohyb, lehkost, tok rytmický, účel ten hatívá však často jistá mrholivá zašpiněnost, kterou působí neoimpresionistická plátna, a již nelze se vyhnouti, ani dodržuje-li se asketická tato technika, která klade opravdu spartánské požadavky na píli a trpělivost malířskou, se svědomitostí nejkrajnější řehole... Logický smysl má ostatně jen u předmětů, na něž jsme zvyklí hleděti z veliké vzdálenosti, tedy při malbě hor. Segantinimu prokázala opravdu neocenitelných služeb při malbě alpské: zde našla si šťastnou shodou okolností svůj předurčený terén; již proto nemělo by se láti; byla opravdovou a platnou spolupracovnicí na krásném uměleckém činu... Neoimpresionistická díla na naši výstavu zaslaná jsou skoro vesměs odpadková a málo šťastná. Dokonalé plátno od Signaca (takového ovšem nebylo na naší výstavě) podmaňuje si přes všechny námitky a přes rozpoltěný dojem konečný, alespoň ve svých chvílích milovníka umění svou malířskou vzdušností, svým purismem, svou lehkou svítivostí: ve šťastných chvílích povolné vnímavosti může tě osvěžiti takový obraz Signacův jako koupel v nejčistším a nejchladnějším živlu horském. I od Rysselbergha viděl jsem plátna daleko lepší, než úlomek, jímž byl zastoupen na naší výstavě, plátna, která dávala vzniknouti opravdu harmonickému dojmu čistě rytmické krásy, lehkého, vzdušného tance.

Jest škoda, že na Mánesově výstavě nebyl zastoupen vlastní parens neoimpresionismu, záhy a předčasně zemřelý *Seurat*. Zde by byl vyniknul vlastní estetický a umělecký účel neoimpresionismu, zde by se byl ospravedlnil svým krásným, dalekým a smělým cílem – neboť nesměřuje k ničemu jinému, než k velikému umění murálnímu, k plošnému umění dekoračnímu. Celý život Seuratův

byl hrdinný boj o toto veliké umění, a celou teorii impresionistickou ukul si jen jako nástroj a prostředek k tomuto vznešenému cíli.

A není pochyby, neoimpresionism, má-li jaký smysl, má jej jen v tom, že vyvíjí stylové a dekorační elementy, které leží v impresionismu: odpředmětňuje obraz, ukazuje v něm geometrické a abstraktní schéma, umenšuje v něm část hmotnou, část tíhy zemské, vyzdvihuje v něm rytmickou zákonnou krásu.

Tento veliký, nádherný cíl – stvoření nového dekoračního umění, umění velké, zákonné krásy a čistoty – zvedá se stále patrněji na obzoru dnešní malby: všechny cesty vedou k němu.

A tak to, co se zdálo konečným výsledkem impresionismu, stává se jen předpokladem a východiskem k tomuto vyššímu, syntetičtějšímu cíli, a impresionism sám, který se zdá býti jednu chvíli posledním slovem moderního umění, stává se jen pomocníkem v boji o umění vyšší, i nejstarší i nejmladší zároveň, které leží i na začátku i na konci umělecké dráhy.

Vzácné a krásné divadlo vývojové logiky umělecké!