

Impresionism: jeho rozvoj, resultáty i dědicové

Historický exkurs a kritické glossy k jeho pražské výstavě

1

Označení „impresionism“ vynořilo se po prvé v novinovém a referentském světě r. 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 probijí se boj impresionismu, boj o nové pojmání a hodnocení malířských úkolů. Třebas v tom, jak vzniklo a hlavně jak se ujalo 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, Sisleye, 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 pózu, 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 bulvární 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! Klidte 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 etiketovaných takto, 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 míší 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, půltón 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 katedrály 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 ukáží). 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 uhodnout i, znáte-li zeměpás a klima krajiny, kterou podává Monet, kolik jest asi hodin. Na tomto příkladě, který jsem trochu paradoxně přiostril, jest patrné však již nebezpečí i mez impresionismu; jest to jako s naturalismem nebo s realismem v literatuře: *zájem poznávací, naukový,*

vědňi zabijí 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 předpodstatňuje, tím jest větší; čím širší rozlohy duševní dýchají za uměleckým dílem, tím výše stojí na žebříku hodnot. Nejnižší jest dílo, které jest jen zdařilým dokladem té nebo oné techniky — neboť technika není nic než inteligentní organisace hmoty; nejvyšší dílo, které svou celou zákonnou formou napovídá jen a nedostatečně opisuje a symbolisuje duchové drama tvůrcovo. Dílo Monetovo ovšem 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 jest 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 impresionism 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 plein-airem, 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 zvedá se mimoděk 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 světlo malbou, s plein-airem? Není umělečtější, tvárnější a širším principem než studium vzduchových a světelných jevů v otevřené krajině, na něž se posud skoro vý-

lučně 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 Carrière, 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 synthesy.

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 komposice 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 Raffael, před freskami Masacciovými rozdrtil *Michelangelovi* nos Torregiani. Soustavu lineární komposice zdokonalují předtím, 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 porozumět, byl by musil alespoň zhruba znát malířství španělské, byť jen ve vrcholných jeho zjevech, v první řadě ve *Velazquezovi*, v druhé řadě v *Grecovi Theotokopolim* 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 stylotvorný 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 přibytky; světlo Leonarda 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 *dvou* osvětlení. Vezměte ku příkladu *Narození Kristovo*. Hraje se obyčejně v polozbořené chatě nebo v zřícenině s přístřeškem laťovým, do níž z 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 mythického, 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 z počátku. Jest to *vlámské* malířství, v němž tento styl zvolna se vytváří. *Pieter Bruegel starší*, t. zv. *Selský Bruegel*, 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 nejružnějšího způsobu*, *Selskou svatbu*, *Posvícení*, *Stavbu věže babylonské*, *Bitvu Filištínů a Židů*, *Golgotu*, *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 Bruegel 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 podřizuje se jednotnému malířskému pojetí; všecka snaha malířova soustřeďuje se na celek; jde zde již o velikou celkovou náladu přírodní. Tak preluduje starý Bruegel malířskému modernismu.

Dalším stadiem v tomto rozvojovém toku jest *Rubens*, hlavně ve svých plavých a šfavnatých 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 učinit 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 *Rubensovo* živé slovo za přímý podnět činu Velazquezova: v zimě a na jaře 1628/29 stýkal se Rubens s Velazquezem v Madridě a z roku 1629 jsou první impresionistické obrazy Velazquezovy, opravdové a doslovné krajinné *plein-airy*, dva pohledy z Villy Medici v Římě. Ať tak, ať onak (není vyloučeno ani, že Velazquez dobral se 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 kompoziční. 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 vpravdě zvažena na vážkách daleko jemnějších, než jaké znají staří Italové. U Velazqueza není dílo snůškou studií, konaných na různých místech a za různých dob, které se pak jak tak sešijí v atelierový obraz — u Velazqueza jest obraz jednotnou impresí, optickou jednotou, promítnutím zorného pole a 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 docěňuje teprve doba nejnovější. Ve Francii mistr ovládající svoji jedinečnou osobností celé devatenácté století, *Delacroix*, zná tento princip a pracuje jím, ale podružně: není mu výlučným cílem, jen prostředkem k pohnutému pathosu, k epickému nebo k dramatickému gestu, k bouřkám vzruchů a dojmů, které přesahují často specifické krásno malířské a vnikají, směli conquistadorové, do oblastí básnických. Francouzům dědictví španělské zprostředkuje, ovšem rozmnožené o své vlastní umělecké činy a přízpůsobené svému geniovi i geniovi francouzské národní duše, dlouho nedoceňovaný *Gustav Courbet*. Kromě této dvojí filiace — anglické a španělské — která pracuje k těmto 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 graciosním *Fragonardovi*, v rozpustilém *Lancretovi* a hlavně v *Chardinovi*, ryzím a velikém malíři, plném jemnosti a pelu, daleko větším než oba poslední.

2

„Mánesova“ výstava pod Kinskou nejde ovšem tak daleko proti toku časů a nesáhá 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 vpravdě impresionista, impresionista v etymologickém řekl bych smyslu: chytit zjev v celém charakteristickém ovzduší, rychle, bleskově, v celkové *zkratce*, to dovede jako nikdo druhý z jeho vrstevníků, v tom jest jeho jedinečná síla. *Píše* spíše svým štětcem, než maluje: píše znakovým, zkratko-

vým, 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 Quijote a 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 nepoddajnosti 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 šfavnaté a svitivé malířské látky, trochu dobrodruh, trochu fantasta, modloslužebník krásné hmoty. Jeho obrazy jsou kytice rozkošného koření — koření, kterým si kořenil nudu všedního dne, tíhu banálního života. Nemá určitě malířské metody a bude-li posuzován jako malíř, může často buditi dojmy smíšené: není rozhodně malíř čistý, ani čistotný; nemá metody, má jen záblesky intuice a ingenia. Ale čím jest vždycky: člověkem veliké distinkce, smyslu, 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 tišky,

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 goyovskými naznívající, jest kouzelné manetovské deminutivum, které napovídá vnímavé mysli Maneta normálního a nezdobnělého. 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 ekonomikou: a výsledek — život sám, jeho horká bezprostřednost a samozřejmá jistota! Manet byl dosud ceněn 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 říká málo vhodně) průkopníka nových směrů, nýbrž osobnost, geniální umělkou 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 „staromistrovsky“, i novější, světlé a plein-airové. Tato osobnost byla v nejvyšším slova smysle veliká organisující síla malířská, která zmocňovala se každého impulsu výtvarného, aby jej domyslně přenesla do sféry zákonné čistoty a logické krásy. Málokdy v moderním umění pokryly se tak čistě temperament i logika, intelekt i síla.

Monet, ačkoliv jest jen o osm let mladší *Maneta*, znamená již *druhou* impresionistickou generaci, tu, která spíše vytěžuje a kolonizuje, než dobývá. Jest nejobektivnější ze všech impresionistů, vyhovuje nejvíc Leonardově definici malby jako zreadla,

keré 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 zvidavosti 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“, dílo neobyčejné u Moneta vřelosti citové, náladově zvlněné, teplé a zjihlé. 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 Argenteuilu“, obraz neobyčejných kvalit, v němž objekt i subjekt drží si vzácnou rovnováhu.

Daleko teplejší, zalidněné všemi dobrými a sladkými pudy životními, třebaš ne tak bezpečné a vyrovnané, jest umění *Renoir*. Renoir jest patrně odvislejší od chvíle a její milosti než Monet, zato však chvíle, která přinese mu dary Gracií a Charitek (a člověk, mysle na něho, mimoděk vyjadřuje se ve stylu osmnáctého věku), jest požehnaná mezi požehnanými, a plody její překypují sladkými šťávami a opojenou něhou. Reonir jest nejfrancouzštější ze svého kruhu: váže impresionisty s krásnou národní minulostí, s Fragonardem, i se starším jeho podkladem, Rubensem. Così v krásném smyslu slova nečasového jest v tomto mistrovi, malíři rozkoše, něhy, tepla a milosti: jakýsi odlesk ztraceného zemského ráje lásky, snivého animálního štěstí nenahlaného 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 povšimnutí *Boudin*, učitel Monetův. Jím vybihá ve svou poslední ratolest statný a nádherný kmen anglického krajinářství *Constabla*; *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 styl zesychá se někde v manýru, třebaš libivou 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 nejpriznivější 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. šťastnější versi na *Mourayově* výstavě francouzského umění v témže paviloně před pěti lety.) Přesto budí všude úctu jeho houževnatá síla, jakou probíjí se 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, ne-

skanul na ni nikdy odlesk z říše svobody; jest příliš vázaná, bojuje příliš o svoji 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: *Berla Morislová* a *Mary Cassallová*. Před Cassattovou, Američankou, která se přidružila v Paříži k impresionismu a tvořila umění velmi jasné, určité a mužné, dávám přednost *Berle Morislové*: jest i ženštljší i geniálnější — jest vůbec ženský androgynní genius, inspirující Musa skupiny. Její ztlumené umění, nevťiravé, distingované, plné gracie a charmu napovědělo leccos dvěma nejmužštljším geniům doby: Manetovi i Whistlerovi. 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 *Raffaëli* jsou z mladší vrstvy a jdou svými cestami, odlišnými od cest školského impresionismu nebo plein-airu. Raffaëli dobyl si jména jako podivně výrazný malíř předměstské pařížské krajiny, syrové, smutné, civilisací pošpiněné a popleněné země často s pathologickou sociální stafáží žebráků, nemocných a tuláků; teprve v starších letech přešel na motivy velkosvětské gracie, světlé dívčí zjevy trochu neurasthenického kouzla. Na výstavě „Mánesově“ jest zastoupen dobrým plátnem z prvního okrsku svojí 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 synthetickou 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 *Sl. 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 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 jím *získali*, co jsem jím *ztratili* — neboť, žel, každá snaha lidská, byť byla vedena sebevášnivější touhou a směřovala sebevýše, 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, roztržšťovali jej pro ně. Staré malířství jest zřetelné, předmětné, hmotné, hmata-telné; 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. Impresio-

nism první pěstuje zření pro zření, l'art pour l'art, odhmotňuje, odpředměťňuje zrak; zření stává se teprve zde funkcí duchovou.

Impresionism vpravdě nepodává, neokresluje skutečnost, nýbrž *stylisuje* ji, jenže styl ten jest ryze malířský; stupňuje intenzivnost 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 vpravdě má. Tato zvýšená dráždivost zraková nahrazuje 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 plein-airismu 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 dá se 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, prací, 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 třídí a vybírají, ale vybírají z empirického materiálu svoji 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 briem — ale jen člověka jako bytost *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 plein-airy demonstrovány na lidském těle. A nešťastněji jsou podáni u impresionistů lovci, zahradníci, mladí lidé žijící v přírodě, děti nebo ženy. Plein-air stírá formu a impresionism nemodeluje. Korektiv ovšem záhy se dostavil. *Carrière*, 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 *indivi-*

duality, portrétistou bytosti meditativné, lidí snu a myšlenky, básníků, myslitelů, milenců a milenek. A Carrière modeluje; jest mu třeba tvaru, ale ovšem tvaru, který vytvářela si duše z vnitřa a který jest symbolickou stopou jejího díla...

Často, zmitán 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 *Tizianovy*, 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 titánského 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 hněte, 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 domnívali se, že ho vyznávají, že tvoří v jeho duchu: takový Bouguereau, takový Cabanel. Vedle nich teprve vidělo by se 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 Tizian nebo Tintoretto — ale v jednom jim nezadají: v poctivosti umělecké. Jsou stejně nutným, stejně organickým uměleckým útvarem, třebaš látka, kterou organisují, jest nižší a třebaš útvar sám jest menší. Není vinou impresionistů, že celková vlna moderního života jest nižší než za Renaissance nebo dokonce v Řecku

— ale cti a slávou jejich jest, že domyslili a docitili 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. Impresionism 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.

3

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 překonati 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 syntesu...

Mravně stáli ovšem Degas i Cézanne v jednom bitevním šiku s druhy svými; vždyť šlo o boj, který sjednocoval všecky lidi umělecky citící, 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 i 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 histo-

rie kladla je dlouho společně s impresionisty do jedné estetické kategorie. Teprve poslední léta cítí zvláště intenzivně diference, které je dělí od pravověrného impresionismu.

Zásluhou *Cézannovou* zůstane, že vycítil a utušil slepou uličku, do níž vede konsekventní 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 zdobnělým; 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 jméno *barvy; barevná krása*, ne světelná nebo atmosférická pravda — takový jest oltář, na němž obětuje. Cézanne jest stejně absolutní kolorista jako kterýkoli veliký Benátčan — jenže barevné hodnoty, jimiž pracuje, jsou pohyblivější, plynější, 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. Nikoliv: 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 organizovaných a hmotně cele zmožených 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 dvoji 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 organizaci látky a hmoty — cosi zákonně prostého a šťastného, co se blíží pratypu, kterým člověk měří svou snahu 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 nej slabší — 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 Cézanna: intelekt strávil 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 přitom 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 nezachvět se před každým jeho plátnem. Jest to výsměch v nejdvořilejší formě (tak to na mě působí), urážka v nejklaštější, nejpromyšlenější, nejkliďnější formě, a proto urážka dvojnásobná, proto výsměch znásobněný.

Největší umělci-kreslíři Mantegna, Holbein, Ingres, byli jeho učители a sdělili mu tajemství stylu a velikosti: *kázeň*. Místo inspirace, která jest vulgárním darem příliš mnohých, *kázeň*, nej aristokratičtější princip umělecké tvorby. Degas jest vlastní klasik modernosti: vidí modernost monumentálně, stylově, syntetisuje a zaklíná ji v novou konvenci, která donese příštím dobám cha-

rakter 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 terminu 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, vtěšnává 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 *Žehlička* a pastelem *Po lázni*. První ukazuje dobře, jak monumentálně dovede pojmut Degas nejvšednější, nejtriviálnější gesto moderní — typické gesto, které jest esencí celé bytosti, celého osudu té neb 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. Gauguin 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 nesl se 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 roztráštěný, bolestný, horečný dnešek, lekninově 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 připomíná mně vždycky vegetativné štěstí rostliny, opojené plností vlastních šťáv a vůní. Tato plátna prochvěna jsou 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 drobty z poslední soukromé *vente*; jen jedno, dvě plátna mohla napověděti 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 konečný 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 zmitané vášnivě duši, čím tíže dovedl ji ukázněvati. Stále byl zmitán několika směry — ale byly v něm také vnitřní fondy, které stačily opravdu na směr a proud několikerý. Hluběji založen než Gauguin — duše opravdu jižní, které dostalo se darmo klasické moud-

rosti, 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 máloco 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 ztroskotává posud většinou právě pro nesmírnost svých cílů, jest pozorovati reakci zdobnělou. 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, lyrickéji. 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 přibuzenství s více méně vzdálenými vrstvami kulturními, kteří se dívají rádi na věci pod zorným úhlem té nebo oné stylisační konvence, kteří se neuhýbají remiscencím 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 emocí malířskou; není tím vyloučeno, že, volí-li se s kultivovaným vkusem a vybiravou opatrností a diskretností, může malířskou emoci podepřítí a stupňovati nebo alespoň prodloužití 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 obrátí se žvlů synthetičtějších; 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 distinkci 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, vyprchávací do našeho chladného vzduchu z řeckých váz. Velmi těžko dá se zato 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 perspektívnou 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 bere 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 vypsatí vznik theorie neoimpresionistické, i vědecké a umělecké prameny, z nichž se živila; stačí říci všeobecně, že jest vpádem a důsledkem exaktního bádání vědeckého, prací Chevreulových, Helmholtzových, O. N. Roodových, v říši, kde posud bral se umělec kupředu instinktem nebo intuicí, jejíž moudrost milovala podzemí a v něm — potmě a hmatem — brala se kupředu. [*Signac*] v brožuře svrchovaně zajímavé zformuloval první novou uměleckou metodu a našel pro ni doklady i v dílech největších geniů malířských, od Delacroixe a Constabla nazpět až k Rubensovi, ovšem doklady poněkud krátkodeché, které dokazovaly nejvýše, že tito geniové sem tam, výjimkou a na chvílku, 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 nemíšených čistých barev spektrálních po zákonu o komplementérnosti. 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, vnéstí do obrazu pohyb, lehkost, tok rytmický; účel ten hatívá však jistá mrholivá zašpiněnost, kterou působí neoimpresionistická plátina, 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 jí láti; byla opravdovou a platnou spolupracovnicí na krásném uměleckém činu. . . Neoimpresionistická díla na naši výstavu zasláná 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 *Mánésově* 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 nesměruje k ničemu jinému, než k velikému umění murálnému, k plošnému umění dekoračnímu. Celý život *Seuratův* byl hrdinný boj o toto veliké umění, a celou theorii [neo]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: odpředměťňuje obraz, ukazuje v něm geometrické a abstraktní schema, 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,

synthetičtějšímu 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!