

Doktorská disertace

I

Malířská epizoda v díle Raffaelově

Nebojme se starých sujetů.
H. de Balzac

Překvapuje snad v této souvislosti jméno *Raffaello*. Dílo jeho — tak vykládá se odedávna — vyvrcholuje konvenci lineárně architekturní, dovršuje florentské snahy o plastický styl v malbě, kodifikuje její výsledky: v některých pracích jeho hledá se přímo ztělesnění jeho kánonů. Názor správný v celku, ale jen v hrubém celku. Jinak přehlíží se epizoda, a nejen malířská, nýbrž přímo koloristická epizoda v díle Raffaelově: míním jeho práce v *Stanza d'Eliodoro* (1512—1514) a několik nejzralejších portrétů jeho, které donesly úctu k Raffaelovi jako k malíři i dobám, jimž stala se jeho obrazová geometrie a architektura namnoze opravdu mrtvou konvencí.

Práce tyto tvoří jen epizodu v díle Raffaelově, ale epizodu velmi charakteristickou a výmluvnou: jsou víc než ústupkem mohutnému proudu malířskému, který vzniká na severu italském, hlavně v Benátkách, jsou úplným podlehnutím mu, třebaš podlehnutím dočasným.

Od Rumohra¹ shodují se všichni badatelé v tom, že *Stanza d'Eliodoro* jest peripetií v díle Raffaelově: zde vzniká jeho malířský sloh. Propast, která leží mezi první stancí, *Stanza della Segnatura*, a stancí touto, nejjasněji tuším uvědomil nám svým krásným, naléhavým výrazem Heinrich Wölfflin.² „Po reprezentačních obrazech kamery della *Segnatura* vstupujeme v druhém prostoru do sálu Dějin. A více než to: do sálu nového velkého malířského slohu. Figury jsou větší v rozměrech a pádnější v plastickém zjevu. *Vypadá to, jako by někdo vybortil do zdi díru:*

1 - C. F. von Rumohr: *Italienische Forschungen*, 1831, III, str. 85 a n.

2 - H. Wölfflin: *Die klassische Kunst*, 4. vyd., 1908, str. 101.

z hluboké temné dutiny vycházejí osoby a líce oblouků rámujičích jsou traktovány plasticko-ilusivními stíny. Pohlédneš-li nazpět na Disputu, objeví se ti jako koberec, zcela plošná a světlá. Obrazy podávají nyní méně, ale to méně působí mohutněji. Není zde žádných umělých, jemně sepjatých konfigurací, nýbrž mohutné masy, které působí proti sobě v silných kontrastech. Není zde již nic z óné polopravdivé zdobnosti, není již výkladu pózujících filosofů a básníků, zato však mnoho vášně a výrazného pohybu.“

Zde již jest jasně řečeno, oč jde v stanci Heliodorově. Raffael odcizil se tu své posavadní geometrické statické komposici, která myslí plošně; Raffael myslí zde prostorově, myslí v masách prudce dramaticky pohnutých; dobývá si nové výrazové prostředky: světlo a stín; získává pohyb a jeho pathos.

Komposice Raffaelova má několikerou metodu. První způsob jeho byla statická komposice v ploše: trojúhelníková komposice v ploše — krajinné pozadí u jeho prvních Madon jest jen přistrčená kulisa. Vyššího stupně komposičního dostoupil v první stanci, v Stanza della Segnatura: zde dobyl Raffael po prvé plně a uvědoměle prostor. Strzygowski³ po této stránce dobře vyložil, jak se učil Raffael vytvářeti umělý prostor a jak mu v tom vůdcem a vzorem byl Leonardo da Vinci (a Bramante). Raffael nepřejímá v kameře della Segnatura z Leonarda jen jednotlivé figury, přejímá jeho celou *metodu*: Raffael dobývá v Disputě a ve Škole athénské prostor soustavou figur, které postupně vtahují do hloubky oko divákovo. Raffael tvoří zde ideální postavy, které mají úkolem tuto jedinou funkci: vésti oko a učleniti mechanicky pro ně prostornou hloubku. Tak vzniká oněch šest figur v popředí a na stupních školy athénské, které tvoří rytmickou figurálnou kostru celé komposice.

V stanci Heliodorově jde však o víc. Prostor jest již dobyt, jde nyní o to, dobytý prostor oživit, *učlenit rytmicky, vytěžit* malířsky; a to jest možno jen světlem a stínem a barvou, pokud jest nositelkou světla. Vytvořil-li Raffael ve Škole athénské umělý prostor, vytváří nyní v Ztrestání Heliodorovu umělé světlo jako činitele komposičního.

3 - Josef Strzygowski: Das Werden des Barock bei Raffael und Correggio. Strassburg 1898, str. 25 a n.

Temnosvit stává se zde Raffaelovi komposičním prostředkem, jak spoutati rozlitý malebný chaos.

Se smělostí posud nevidanou, která musila revoltovat vrstevníky, přeložil Raffael akci na jednu stranu, do pravého rohu. Byla-li komposice ještě ve Škole athénské architektonicky stavěná a uzavřená, *zde* rozpoutává se ve hru sil úplně z rovnováhy vyšinutých. Do pravého rohu vrhnul Raffael celou bouřku těl: nádhernou skupinu poraženého Heliodora, rozhněvaného anděla — mstitele na vzepjatém koni a dvou bleskurychle přichvátavších jinochů s metlami v rukou — otázka byla nyní, jak vyvážití nalevo tuto skupinu čímsi rovnomocným co do dramatického i figurálního pathosu. Jistě nestačí na to skupina oloupených vdov a dětí, která přihlíží nyní trestu Heliodorovu, ani nestačí na to dva hoši, kteří šplhají se kolem pilíře do pozadí: účelem jejich jest spíše svěsti oko do hloubky prostorové a upozorniti na střed obrazu, modlíciho se velebně. A ještě méně stačila na to ceremonielní skupina, která vyplňuje levý roh: papež Julius II. na nosítkách se svými Švýcary. To všecko jest východisko z nouze, ale ne umělecké řešení. Je nalezl Raffael teprve v temnosvitu, v umělém světle, které váže komposici ve vyšší rytmické útvary. Popředí jest v temnosvitu, skupina pravá i skupina levá jsou jím spojeny ve vyšší celek; tento celek jest pak postaven jako jednota proti pozadí, proti prostoře utvořené z temných apsid a řady kupolí. Toto architektonické pozadí nebylo sem položeno nazdařbůh, bylo zvoleno účelně a po bedlivé úvaze. Ve Škole athénské vztyčil Raffael hrdou, vzdušnou a širokou přísně renesanční architekturu à la Bramante s valenou klenbou, kasetovanými stropy a plastickým dekorem — zde podává stísněnou stavbu apsidovou s řadou těžkých kupolí chatrně osvětlených, stavbu bez ozdob o masivných pilířích a sloupech: právě takové architektury bylo mu totiž třeba, aby mohl přivésti k účinku umělé osvětlení. A stejně třeba všimnouti si i podlahy: oč neklidněji jest vzorkována podlaha Ztrestání Heliodorova proti podlaze Školy athénské!

Temnosvit Raffaelův jest ovšem úzkostlivý a bázlivý, srovnáváš-li jej s temnosvitem Correggiovým nebo dokonce Rembrandtovým. Italové vždycky cítí plasticky a teprve Rembrandt podává světlo jako živél atmosférický a ryze hudební, ano, není jistě smělé říci to, jako

živel metafysický. Uprostřed asi mezi Raffaelem a Rembrandtem stojí Correggio. Jeho temnosvit jest zcela empirický: u něho jest to světlo, které prosvětluje tmu a proniká všude, i do nejvzdálenějších hloubek prostoru. Rembrandt naopak pracuje z temna do jasna: odtud jev, že jeho světlo připomíná vždycky vítězství, triumf, triumf ducha, srdce, obraznosti — a že má mravní skoro kvality vzepjaté vůle a jejího vítězství. U Correggia jest světlo jen poesíí hmoty, poesíí ovšem nasmírně kouzelnou a líbeznou: Correggio byl ryzí sensualista, nejjemnější a nejdokonalejší sensualista, jehož kdy země nosila. Proto také okouznil a podmanil si úplně jiného znamenitého sensualistu a rozkošníka, Francouze Beyle-Stendhala, který jej staví nejvýše ze vší italské malby a věnoval mu kult srdce jímavý až do dětinství a výmluvný až do entusiasmů.⁴

Od Ztrestání Heliodorova vede přirozeně již cesta ke kolorismu Mše bolsenské a jmenovitě Osvobození Petrova. Nejde mně zde ani o koncepci, ani o kompozici těchto fresek — všecko, co sem spadá, pověděl definitivně H. Wölfflin⁵; zde chci si povšimnout jen koloristických problémů těchto děl.

Mše bolsenská jest koloristicky posud málo výbojná: Raffael maluje tu denní světlo, jak vpadá shora kupolí na oltář i do chrámového prostoru za ním a mísí se se svitem tří vysokých pochodní třimaných ministranty v levém poli za knězem. Problém koloristický, jak patrně, dosti krotký. Jinak v Osvobození Petrově ze žaláře. V prostředním a v pravém poli jest tu mohutná záře elipsoidně obklopující celou postavu andělovu, která odráží se mocnými reflexy na velikých kovových plátech obrně-

4 - Z četných míst ve Stendhalovi, v nichž se rozhovořil o Correggiově, uvádím jedno za všecka z knihy Rome, Naples et Florence, str. 111: „V Parmě, městě jinak dosti nudném, zdržely mne nebeské fresky Correggiovy. V bibliotéce dojala mne Korunovace Madony Kristem až k slzám. Dal jsem sluhovi spropitné, aby mne nechal čtvrt hodiny samotného na žebříku. Nikdy nezapomenu sklopených zraků Panny, jejího vášnivého postoje, prostoty jejího roucha. A co říci o freskách v San Paolo? Kdo jich neviděl, nezná snad celé moci malířství. Raffaelské postavy mají soupeře v antických sochách. Ale ženské lásky nebylo ve starověku. Proto jest Correggio bez soupeře. Ale abys mu úplně rozuměl, jest třeba, abys se byl učinil směšným ve službách těchto vášní.“ Tak mluví se jen tam, kde se cítí poslední vnitřní spříznění temperamentu a nervů.

5 - H. Wölfflin: Die klassische Kunst, 4. vyd., 1908, str. 103 a 105.

ných stráží, v prvním případě stojících, v druhém případě položených na schodišti. V levém poli jest komplikován koloristický problém přímo v t. zv. *double lumière*. Tam vedle pochodně, která se odráží na kovovém brnění čtyř ozbrojenců, osvětlují scénu ještě světla nebeská: srpek měsíčný v roztrhaných mracích a na obzoru růžová zoře rodícího se dne. Zde podařilo se Raffaelovi sloučiti svůj kresebný a prostorový princip s koloristikou opravdu temně žhavou jako nikdy předtím a nikdy potom.

Neboť stanci d'Eliodoro bylo souzeno, aby zůstala v tvorbě Raffaelově intermezzem. Raffael nejenže opouští ihned potom tyto dráhy, ale zapírá je přímo, alespoň v tvorbě nejbližší; přijde ovšem zase čas, kdy se přihlašují vzpomínky na výrazové prostředky, které tu byly získány a rozvíjejí se v nových dílech.

R. 1514 po smrti Bramantově jmenován byl Raffael stavitelem chrámu petrského a záhy potom konservátorem starožitností: obojí tato okolnost odvedla jej od stylu malířského a přichýlila jej výlučně ke kompozici geometricky plastické. Raffael zahloubává se do studia Vitruvia, do kreseb architekturních, do studia plastiky antické, velké i drobné; jest to doba, kdy bylo založeno museum Belvedérské, kdy byly vykopány termy Titovy, kdy byla vynášena na denní světlo řada soch pozdně antických, Apollon Belvedérský, Spící Ariadna, skupina Laokoontova, skupina Grací, Vénus accroupie, jež my dnes správně umísťujeme a správně hodnotíme v historickém vývoji, které však době tehdejší — a doba ta sahá v tomto směru až do Winckelmanna, Lessinga, Goetha a Canovy — byly nejvyšším zjevením krásy a tvůrčí síly řecké. Nadšení pro antiku, snad nikdy již tak špatně poučené, ale také — a snad právě proto — nikdy upřímnější a silnější, viselo ve vzduchu. Máme řadu rytin od Marcantona, Marca Denta a j., které parafrazují Raffaelovy kresby nejen četných soch antických, ale i karyatid a reliefů sarkofagových. Výsledkem této antikvářské vášně Raffaelovy jsou díla následujících let, fresky ve Farnesině Chigiho i Požár Borgu v stanci vatikánské stejného jména. Zde i onde vítězí úplně kompozice plastická nad kompozicí malířskou. Zejména *Triumf Galatein* (1514) a závěrečné fresky cyklu *Amora a Psyche* (1516—1517) jsou díla úplného koloristického asketismu, díla přímo protimalířská. Raffael podává tu potpourri z pozdní řecké a římské plastiky a v Triumfu Galateině jde tak daleko, že napodobí v malbě

342 i konvence ryze plastické, které jsou dány materiálem sochařovým; v této marině nenamaloval Raffael leckde ani vody, spodní putto leží na písku, delfinové plují ve vzduchu, zadní kentaur vzpírá se předníma nohama o mořskou hladinu, jako by to byla pevná suchá půda.

Tento výlučný plasticism nebyl ovšem konečným slovem Raffaelovým. Němečtí výtvarní dějepisci na konci života Raffaelova spatřují zase dobu, v níž dynamický element malířský, element světla a barvy, dostává se v díle Raffaelově ke slovu vedle činitelů architekturních a statických, a vidí zejména v Sixtinské Madoně a ještě více v posledním obraze Raffaelově, v Proměnění Kristově, navázání na tradici stance Heliodorovy a na pokračování v ní.⁶

Soudím, že takto formovanou hypotézu jest nemožno prokázati a že malířský styl Raffaelův v poslední době jeho tvorby musí se hledati jinde než v náboženských obrazech jeho. Je-li v čem *minus* Sixtinské Madony, jest jistě v stránce malířské: *malířsky* jest Sixtinská Madona dílo mdlé a suché a plastickým i architekturním *živlům* *nedrží zde nijak* rovnováhu živly malířské. Kolorit Sixtinské Madony jest tak primitivní jako kteréhokoliv quattrocentisty: úzký a pestrý, rozdrobený v mosaiku lokálních barev bez každé rytmické a harmonické synthesy. A ještě méně možno dovolávati se pro tuto hypotézu Proměnění Kristova (Řím, Vatikán). Obraz tento provedli žáci Raffaelovi po smrti mistrově a pravdu má Wölfflin, charakterisuje-li „celek jeho odporným v barvě“.⁷ Ale jak jest možno dovolávati se pro něčí *malířskou* kompozici, pro něčí malířský styl díla, jež provedli jiní? Vždyť malířský styl jest jen ten, který myslí *barvami* a *světem* a v němž kompozice a provedení splývají v jednotu jak jen možno nejtěsnější. Již ta okolnost, že při největší řadě oltářních maleb z pozdní doby římské spokojuje se Raffael náčrtem, který dává prováděti žákům, ukazuje, že neklade zde váhu na styl malířský. Tak nevedli si nikdy malíři katexochén, v plném a přesném smyslu slova. Ani Leonardo ani Correggio, ani Giorgione, ani Tizian ani Tintoretto, ani Rembrandt ani Vermeer van Delft, ani Velazquez ani Greco, ani Reynolds ani Turner. Těm všem myšlenka kompoziční a hmotná práce,

6 - Tak zejména Strzygowski op. cit., str. 46.

7 - Wölfflin op. cit., str. 136.

343 hmotné *oeuvre* se kryly; jim všem teprve řemeslnou technickou organizací hmoty malebné končil se a dovršoval se tvůrčí proces kompoziční. Na tom nemění nic, že některé obrazy jich dokončili neb na nich spolupracovali jejich žáci, to byla jen koncese *vnějším okolnostem*. Přesto vždycky mistr, byť na ploše sebeobmezenější, dal klíč žákům i k technické a řemeslné organizaci obrazu.

Přehlédneme poslední římské oltářní obrazy Raffaelovy. Kolik z nich bylo opravdu jím vytvořeno i malířsky, koloristicky? Žádný kromě boloňské Cecílie, Sixtiny a Madony della Sedia, z nichž není koloristickým arcidílem ovšem žádná. Tu jest nejprve Madonna del Pesce (dnes v madridském Pradu), jedna z nejdokonalejších kompozicí Raffaelových — provedením není Raffaelova. Tu jest Madonna dell'Impanata (Florence, pal. Pitti) — provedená podle kresby Raffaelovy buď Giuliem Romanem a Pennim nebo jen samotným Pennim. Tu jest dále t. zv. Perla (Madrid, Prado) — práci malířskou dílo Giulia Romana. Následuje Madonna della Tenda (Mnichov, Stará pinakotéka) — pozměněná kopie Madony della Sedia asi od Giulia Romana. Po ní Visitace v Pradu — Dollmayr⁸ popírá i skizzu Raffaelovu pro tento obraz. Dále: Madonna del Passaggio (Londýn, gal. Bridgewater) — jen skizza od Raffaela. Velké Svaté rodiny a Michaela srazivšího ďábla (obojí v Louvru), daru papežova francouzskému Františku I., štětec Raffaelův ani se nedotkl. Totéž platí pro malou Svatou rodinu (Louvre), malovanou buď Giuliem Romanem (podle Passavanta) nebo Polidorem da Caravaggio (podle Crowe a Cavalcasella). Item proslulé Lo Spasimo di Sicilia (Madrid, Prado) není ani provedením, ani redakcí Raffaelovo. Madona s růží (Madrid, Prado) jest práce Giulia Romana podle kresby Raffaelovy⁹; totéž platí o Svaté rodině pod dubem (tamtéž).

Vyvreholení malířského stylu Raffaelova musí se hledati jinde než v římských obrazech oltářních, a sice v *portrétech Raffaelových*. Portréty jsou malířsky nejvyšší část jeho díla — míním ovšem portréty pozdní doby římské. Sem uchylovala se v poslední době výlučně malířská vloha

8 - H. Dollmayr: Raffaels Werkstätte (Jahrbuch der kunst-histor. Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 1895, str. 344).

9 - Stolek, na nějž klade bambino nožku a na němž leží růže, po níž dostala tato Madona jméno, jest moderní přídavek.

umělce, který se stává stále víc a víc výtvarným režisérem a intendantem celé malířské armády; zde udržoval s vášnivou láskou kontakt s malířským nástrojem, který mu byl znesnadněn nebo znemožněn na jiných polích. Všecky skoro Raffaellovy portréty velkého římského stylu jsou vpravdě také dílem ruky jeho — vyjma jedinou Johanu Aragonskou (nyní v Louvru), jejíž jen tvář jest z ruky Raffaellovy, ostatek od Giulia Romana. A není náhodné, že právě tento portrét byl odbyt Raffaelem otčímsky: šlo o export do Francie a Itálie dívala se na francouzské barbary, jež František I. uváděl tak pracně právě tehdy do renesance, velmi spatra. Portrét proslulé krasavice, šestnáctileté snoubenky connétabla neapolského, knížete Ascania Colonna, objednal u Raffaella kardinál Bibbiena, tehdy papežský legát u francouzského dvora, za dar Františkovi I., znateli i ctiteli ženské krásy; a Raffael zhostil se objednávky svým obvyklým způsobem, vloživ ji na bedra jednomu žákovi, pravděpodobně Giuliu Romanovi, kterého vyslal do Neapole portrétovat Johanku.

Řada římských portrétů Raffaellových opravdu velkého stylu počíná sice již Juliem II. (Florence, Pitti, kolem 1510), ale malířské šířky a volnosti dostupuje teprve v Donně velatě (kolem 1515, nyní ve Florencii, Pitti) a zvláště v hraběti Baltazarovi Castiglione (1515, v Louvru), v papeži Lvu X. s dvěma kardinály (v Pitti, mezi 1517—19), v dvojitém portrétu benátských diplomatů Navagera a Beazzana (v Římě, pal. Doria, o něco dříve) a v portrétu neznámého kardinála (neprávem bývá nazván Bibbienou) v Pradu madridském (kolem 1518).

Donna velata bývá ceněna po své koncepci jako portrét přísného vznešeného ženství, ale i ryze malířsky jest dílo nevšední. Raffael podal tu po prvé velmi nesnadnou harmonii v bílé: bělost pleti, bělost závoje, bělost atlasového roucha jsou odstupňovány velmi jemně a velmi určitě. Na neutrální půdě získává pleť poprsí velkého tepla a vítězí i nad bílým atlasem. Koloristicky ještě zajímavější jest snad stejně výrazná jako živá podobizna *hraběte Castiglione*. Chladná a přísná jest koloristická harmonie tohoto kusu, ale právě v tom jest její kouzlo. Pozadí jest neutrální šed, aby tvořila folii pleti, jedinému teplému tónu v obraze. Pompésní, široce rozložené motivy roucha rozděleny jsou koloristicky mezi čern a šed, která zvláště na rukávcích jest traktována s nádhernou šířkou.

Mrtvá běl košile uzavírá tento přísný akord koloristický. Působí-li Castiglione dojmem polobenátským, jsou *Navagero a Beazzano*¹⁰ portrét cele benátský v malířské šířce a volném oddechu temného koloritu; zde stojí Raffael asi uprostřed mezi Giorgionem a Tizianem.

Zvláštní postavení mezi portréty Raffaellovými zaujímá *Lev X. s Ludovicem de Rossi a Giuliem Medici*. Předně jsou zde realistické detaily, kterých není v jiných portrétech Raffaellových, a tím jest vnešeno do tohoto díla cosi intimního. Papež vznesl právě pohled od kodexu miniaturami bohatě vyzdobeného, v levici drží posud lupu; vedle kodexu bohatě pracovaný zvonek akcentuje neživé popředí v celé šíři jeho jako nikde v současném portrétu italském. Není divu, že byly hledány holandské resp. vlámské vlivy v tomto obraze! Nizozemsky působí i svítivost barevná. Cosi subtilně podrobného a úzkého jest i ve způsobu, jímž jsou traktovány látky, samet, damašek, hedvábí a zvláště kožešinový lem čepice i pláštíku ve svém složení: neušlo to již pozornosti Vasariho, která zaujala se tím úplně.

Lituji, že neznám *Kardinála v Pradu* a nemohu si tak utvořit soudu o jeho kvalitách malířských. Zdá se však podle toho, co o něm píše znamenitý moderní malíř holandský Josef Israels ve své cestopisné knize *Spanien*¹¹, že kouzlo jeho jest v kresbě úžasně zduchovělé a vytríbené do nejvyšší ušlechtilosti. Píšeť Israels: „Žádná krása barevná, žádná umělost, jen myšlenka, duše, charakter toho muže zasahuje, poutá a svádí nás. Vzácná úspornost světla a barev, jest to triumf ušlechtilosti formové. Postava jest vysoká; tvář mluví o zdržlivosti a míru. Oči jsou hluboké a pronikavé a odumřelá bledost vyznačuje muže kláštera a církve. Jemně zahnutý nos prozrazuje šlechtický původ italský a rty lehce na sebe přitisknuté muže rozvážlivého a jemnocitného. Tento portrét obsahuje více poesie než mnohý obraz světců a andělů tam visící.“ A stejně kouzlo duchovosti ovanulo nedávno z téhož kardinála jiného jemného znatele moderní malby, Julia Meiera Graefe. Ve své *Spanische Reise*¹² charakterisuje takto toto arcidílo Raffaellovo: „Kardinál, nejkrásnější

10 - Držím se soudu Lermolieffa-Morelliho (Kunstkritische Studien I, str. 420 a n.), který pokládá Navagera a Beazzana rozhodně za originál Raffaellův.

11 - Berlín 1900, Bruno Cassier.

12 - Berlín 1910, S. Fischer, str. 266 a n.

mužský portrét Raffaelův, jest stvořen člověkem, který také dovedl oceniti nádheru, ale stál nad ní. Jeho krása pochodí z moci duchovější. Tato hedbávná moarová červeň ornátu, která by pod lupou jistě podržela své bohatství, jest zde, zdá se, jen proto, aby vedla zrak na obličej. Vedle čistoty tohoto profilu mizí všecko hmotné.“ A srovnáváje portrét tento s dvěma portréty Tizianovými, s Filipem II. a Karlem V., které jej obklopují, vysvětluje, proč vítězí zde Raffael nad Tizianem, jinak bližším našemu modernímu citění výtvarnému svým ryze malířským stanoviskem: zase z této duchové celosti, před níž klesají všechna kritéria technická. „Prostředek Raffaelův jest sporný. Mizí však v účelu ideálně naplněném. Stojí za ním názor obdivuhodného člověka. A názor ten dosahuje tak vznešeného symbolu zduchovnění, že obvyklé pomůcky naší analýsy — modelace a malba — stávají se zdánlivě bezpodstatnými technickými pojmy. Zdánlivě! Neboť vpravdě potvrzují skutečnost, že Raffael byl zde se svým choulostivým materiálem malířštější než Benátčan.“

V poslední větě zasaženo jest opravdu jádro problému: se stanoviska pouhé *materie* malířské stojí Tizian bezesporně nad Raffaelem, ale materie sama není ještě umění, není zejména celé umění, ani nejvyšší a nejvýraznější jeho část. Jsou to kvality duchové, kvality koncepce i komposice, které rozhodují o něm. A v tom směru jest hledati výklad pro malířskou superioritu *těchto* prací Raffaelových: jsou opravdu malířsky myšleny a cítěny, třebas barva byla místy kalná nebo suchá. Jsou stavěny malířskou jednotou: barevnými plochami, z nichž prýští a zvučí hudba velkosti, pravá vnitřní hudba uvědomělého tvůrčího ducha. Barevná plocha sama jest zde jednotou tvořící styl; v barevných plochách se zde myslí, a ne logikou abstraktné linie geometrické. Proto jest oprávněno mluvit zde o malířském stylu u Raffaela a stavěti jej proti jeho pracím, jednak lineárně komponovaným, jednak pouze dekoračním.

Zbývá dotknouti se otázky dosti vnějškové jinak, v kom jest hledati iniciativu tohoto malířského stylu Raffaelova? Jest již lieu commun nazývati Raffaela *grand profiteur* a ukazovati na předchůdce nebo vrstevníky, na jejichž ramenou stojí jeho vývoj, — cosi, mimochodem řečeno, co mu mohlo býti účtováno jako umělecké minus jen dobou krátkozrakého individualismu, která špatně rozuměla originalitě a nedoceňovala tradice

a nerozuměla jejímu požehnání. Že chápe se dnes jasněji, jaké spolupráce a souhry sil, jakého rozdělení úloh skoro dramatického jest třeba, aby vznikla a vytvořila se skutečná epocha umělecká a kulturní, jest opravdový zisk náš proti době naturalistického experimentování *ab ovo*, která charakterisuje osmdesátá a devadesátá léta minulého věku. Víme tedy dnes, jak jednotlivé kapitoly v tvorbě Raffaelově dělí se podle iniciativního vlivu Leonardova, Bramantova, Michelangelova a jednotlivé odstavec dokonce podle vlivu Dürerova; jen Raffaelovo malířské intermezzo bývá často vyjímáno z tohoto pravidla.

Jest tu ovšem *Sebastiano del Piombo*, žák Giorgionův, povoláný r. 1509 z Benátek bankéřem Agostinem Chigim do Říma k výzdobě jeho vily Farnesiny, z počátku přítel, později rozhořčený soupeř a odpůrce Raffaelův, — ale ten zdá se výtvarným historikům příliš nepatrným a problematickým umělcem, aby se mu mohl připsati vliv v božského Urbinata; Vasari mluví o něm jako o lenochovi, jeho ženské typy prozrazují měkkou, skoro animální smyslnost — jak přiznati tu působení v ideálního, cudného Raffaela? Všecko, co připouštějí, jest, že Raffael vypůjčil si od něho jednotlivou figuru, a sice sv. Magdalenu napravo na obraze sv. Cecílie v Bologni: jest to obrácená přední dáma z nádherné skupiny v levém rohu Sebastianova obrazu v San Giovanni Crisostomo. A to ještě odpouštějí těžko Raffaelovi jeho slabost a domnívají se, že jest nutno omlouvati ji vnějšími okolnostmi.¹³

Ale toto opovržení k Sebastianovi jest venkoncem bezdůvodné. Sebastiano del Piombo byl mohutný talent malířský a již pouhá okolnost, že jest autorem několika portrétů, které byly dlouho připisovány Raffaelovi a čítány mezi jeho díla nejlepší,¹⁴ měla by nabádat k největší opatrnosti v soudu o tomto pořimštělém Benátčanovi. Jako portretista stojí Sebastiano bezesporně mezi největšími mistry své doby a ukázal jsem právě, jak v portrétu vyvrcholuje se malířský styl Raffaelův; slabší jest v komposicích, zvláště o četnějších figurách, kde působí leckdy ne dost

13 - J. Strzygowski op. cit., str. 83.

14 - Sebastianovi jsou dnes restituovány t. zv. Fornarina z Tribuny z r. 1512, dále o něco starší nádherná berlínská Dorothea zvláštní stylové šířky a plozvučnosti a podivně výmluvný a malířsky svěží Houslista z r. 1518 u Alfonse Rothschilda v Paříži.

348 volně a jasně a kde není prost theatrálnosti (platí to zvláště o jeho Vzkříšení Lazara v Londýnské National Gallery).

Ale pro náš problém nemá otázka po síle umělecké osobnosti Sebastiano významu hlavního a zásadního; nejde o to, kolik platil Sebastiano sám sebou, jde o to, že Sebastiano jest nositelem a prostředkovatelem benátské tradice, hlavně tradice Giorgionovy, a že co naráží tu na Raffaela a na směr florentsko-římský, co se s ním zde střetá, jsou právě — Benátky. A Benátkám, ne Sebastianovi samému podléhá na čas Raffael, Benátkami vytváří se v něm jeho malířský styl.

In parenthesi: přesto cením Sebastiana i jako uměleckou osobnost mnohem výš, než bývá zvykem. Nezvklá mne v tom ani nejnovější odsudek Ludwiga Justiho v pěkné jinak knize o Giorgionovi (kapitola Die Grenze gegen Sebastiano, I. díl, str. 223 a n.)¹⁵. Snaha vyzdvihnouti co nejvýše Giorgiona vedla patrně Justiho k tomu, že staví co nejnižší Sebastiana; ale počínání to jest zcela zbytečné. I kdyby přiznal Sebastianovi znamenitý význam, který mu opravdu náleží, neublížil by tím v ničem Giorgionovi, který jest prostě *jedinečný* a mimo všechno srovnávání, opravdový protagonista moderní malby, duch cele vůdčí a osudový, který se dá cenit jen per analogiam s Mozartem v hudbě.¹⁶

Co prostředkuje Sebastiano Raffaelovi, jest právě nový malířský názor benátský, jehož tvůrcem jest Giorgione. Předně jest to nový typus ženský, který vstupuje od chvíle, kdy se stýká se Sebastianem, v jeho díle: typus plně zralé krásy proti někdejšímu jeho typu zdrželivé nevinnosti a polorozvitého půvabu (že typus ten proti temné lenivé smyslnosti Sebastianově jest u Raffaela světlejší a ušlechtilé produševnělý, jest pouhá diference osobního vkusu a rázu). Ale více a nad to: Se-

15 - Ludwig Justi: Giorgione, II. sv., Berlín 1908.

16 - K jaké nehoráznosti zavádí tato parti-pris Ludwiga Justiho, jest patrné ze způsobu, jakým kritizuje Sebastianovo Martyrium sv. Agaty v pal. Pitti (str. 234); sv. Agata „sbírá prý se pracně k blbému pohledu“, působí prý dojmem, jako by „mluvila nosem“. Jak jest možno zapomenout, že tu jde o stylistickou konvenci vyspělé renesance, která žádala od figur, aby zachovávaly i v utrpení gravitatem? I tak přes svou smyslnou lenivost zůstává Agata jedním z nejnádhernějších tors namalovaných za renesance. Nejkritičtěji oceňuje osobnost Sebastianovu H. Wölfflin v Die klassische Kunst, 4. vyd., str. 137. Není slepý k jeho nedostatkům a vadám, ale přesto staví jej hned vedle Raffaela a Michelangela.

349 bastiano přinesl do Říma i benátskou koncepci a komposici portrétu. Portrétu v Benátkách dostává se po prvé zvláštního velkorysého pojetí a dramatického oživení: portrét stává se v Benátkách kapitolou historie i aktem dramatu. Florentané podávají v portrétu jen statickou věrnost a dokumentárnou správnost, Benátčané snaží se první zachytiti soustředěný výraz pohnuté dramatické chvíle; vyšší pravdivost a bohatší pathos duševní jsou jejich podílem proti pouhé objektivné a mrtvé korektnosti florentské. Proti statuárním portrétům florentským a proti ryze profilovým portrétům lombardským jsou již portréty Giorgionovy více méně momentní a dramaticky pohnuté. Tak berlínský mladý muž opírá se rukou o zábradlí; dáma v galerii Borghese má zaměstnané obě ruce; taktéž muž v Temple Newsam u Leedsu (rukavičkový motiv, předchůdce Tizianova Muže s rukavičkou v Salon Carré v Louvru); významné gesto pravou rukou činí mladý muž v Pešti a v t. zv. Fuggerovi v Staré pinakotéce mnichovské máme před sebou již první dramatický portrét momentový: vrchní část trupu vzata zezadu, hlava obrácena vyhlíží z rámce, jako by malovaný náhle se otočil po divákovi; že tváří dostává se tím nejen vzrušení, ale i soustředěné významnosti, jest patrné.

A právě tento motiv jest vyvrcholen v Sebastianově Houslistovi, ale připravován již všemi ostatními známými portréty jeho. A tento motiv, ovšem v zdrželivějších útvarech, jest vlastní i portrétům Raffaelovým.

Touto novou vysloveně malířskou koncepcí svých portrétů souvisí tedy Raffael s Benátkami a souvisí s nimi prostřednictvím Sebastianovým.

Matyáš Grünewald: jeho kolorism, clair-obscur i styl

Zajížděl jsem často v šedesátých letech z Curychu do Kolmaru osvěžit se a posílit se v pochybách na tomto nejmohutnějším německém obraze.

Arnold Böcklin

Jméno Grünewaldovo dostalo pro mne jako pro tak mnohého obsah, když jsem roku 1893 po prvé četl J. K. Huysmansův paradoxní román moderního satanismu *Là-bas*. V této knize jest několik stran¹ věnováno střednímu poli isenheimského oltáře, pathetickému Ukřižování: s naléhavostí a reliefností slova, kterému není snad příkladu ve francouzské moderní próze, jest tu parafrázováno základní mysterium křesťanské, tragedie golgatská. V této parafrázi není Huysmans zcela věcně správný: ušlo mu, že nejde zde Grünewaldovi o jedinečný akt ukřižování, nýbrž o scénu theologickou, o oběť Kristovu trvale představovanou, — ne tedy o ukřižování, nýbrž, přesně mluveno, o Krucifix. Ale přesto! Jak dovedl zde převést ve slovo a vyvážit v ně všechny podstatné složky malířského temperamentu Grünewaldova: jeho robustnost, jeho utajený var a žár, jeho vznětlivou krev, jeho barokní pathos! Od publikace Huysmansova románu neznati Grünewalda alespoň z reprodukce bylo hanbou ve francouzském literárním světě, zatím co v Německu byl Grünewald a namnoze ještě dnes jest znám jen odborníkům, kterým jest tak trochu *corpus vile* jejich atribucionistických dohadů a šrůtek, nebo — hůře ještě — záminkou k deklamacím o ryzím „seveřanském“, „národním“, „německém“ umění protivou k poitalštélému Dürerovi nebo kosmopolitickému Holbeinovi mladšímu.

Grünewaldovské badání není dnes nikterak uzavřeno; naopak: plno jest v něm dohadů, hypotheses, sporů. Přesto, trvám, probrala se již hlavní díla Grünewaldova natolik ze tmy, že jest možno již odvážit se jejich analysy vývojově formové i stylové.

Pevný podklad grünwaldskému badání dal trochu bezděčně Alfred Woltmann, když byl r. 1873 po předechozí negaci přiznal definitivně Grünewaldovi *autorství isenheimského oltáře*.² Erasma a Mauritia, nádherné dílo posledního tvůrčího období Grünewaldova, které odmítal ještě tehdy Woltmann, restituoval mu hned následujícího roku (1874) Wilhelm Schmidt a zůstalo mu již a zůstane přes skepsi Fleurentovu,³ skepse ta není dost hluboce založena ani dost pevně podepřena. Vedle toho rozpoznal Woltmann Grünewaldovu ruku ještě v basilejském Ukřižování a v jedné kresbě basilejské. Archivální práce, pokud se týče Grünewalda, podjal se *Niedermayer* a podal její velmi hubené výsledky v *Repertorium für Kunstwissenschaft* VII (1884); *oeuvre* Grünewaldovo jest zde rozmnoženo o aschaffenburgskou Pietu, Ukřižování v Karlsruhe a kresbu Josefa v Albertině. *Adolfu Bayerdorferovi*, bystrému konserzátoru mnichovskému, náleží zásluha, že identifikoval několik významných kreseb Grünewaldových v Berlíně, Londýně a Erlankách a nalezl významné dílo zralých let Grünewaldových Založení chrámu Sta Maria ad Nives. Mnoho pro správné poznání a ocenění Grünewalda vykonal *Heinrich Alfred Schmid*, dnes nejlepší znatel jeho díla. Ve své stati v *Basler Festbuch zur Eröffnung des historischen Museums*⁴ charakterisoval po prvé jednotný styl Grünewaldův, ocenil vynikající kolorism Grünewaldův, ukázal na souvislost jeho jednak s pozdní gotikou, jednak s barokem.⁵ Dílům Grünewaldova mládí a prvním uměleckému rozvoji jeho hlavně věnovány jsou *Fr. Rieffelovy Grünewaldstudien* v *Zeitschrift für christliche Kunst* 1897 a celým rozvojem Grünewaldovým obírá se *Franz Bock* v monografii *Die Werke des Mathias Grünewald* (Strassburg 1904); oba autoři nejsou dosti kritičtí a enthusiasm jejich bývá často velmi ne-

2 - Streifzüge im Elsass: 5. Der deutsche Correggio. *Zeitschrift für bildende Kunst* VIII, 321.

3 - Der Isenheimer Altar und die Gemälde Grünewalds. Kolmar 1903.

4 - Basilej 1894.

5 - Jiné práce Schmidovy o Grünewaldovi viz v *Repertorium für Kunstwissenschaft* XV a v *Monatshefte für Kunstwissenschaft* I (1908), kde podává dva nové závažné dokumenty z r. 1514 a 1517. Grünewaldovo autorství hájí Rieffel i Bock (*Die Werke des Mathias Grünewald*, str. 152) a Baumgarten (*Zeitschrift für bildende Kunst*, N. F. XVI, 307) a Rauch (*Monatshefte der Kunstwissenschaft, Literatur* III, 83) neodporují.

příjemný i nebezpečný, poněvadž má nahraditi trpělivou práci odbornou a vědeckou jistotu; u Bocka irituje zejména podceňování Dürera a Holbeina jako umělců cizáckých proti „národnímu“ prý Grünewaldovi. Z obou těchto prací jako pozitivní zisk zbude asi jen několik pravděpodobných atribucí.

R. 1907 bylo nám známé oeuvre Grünewaldovo rozmnoženo o Madonu v růžovém houští, která byla nalezena na podzim t. r. ve vsi Stuppachu u Mergentheimu; obraz první rozpoznal jako dílo Grünewaldovo a popsal, žel ne dosti přesně, Lange v Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen XXIX. —

Chatrné zbytky *oltáře sv. Dominika* v Darmstadtě (tři scény ze života Dominikova: smrt, nanebevzetí, korunovace a tři scény pašijové: Kristus jat, bičován, oplakáván) jest možno ne bez pravděpodobnosti přičísti mladému Grünewaldovi. Tvůrce obrazů těch, není pochyby, vychází od Schongauera; tomu nasvědčují hubené, ostré profily těla Kristova na příklad. Ale s touto hubenou a chudoduchou manýrou malířskou zápasí zde již místy silný talent malířský. V pozadí Oplakávání Kristova jest skalná krajina ve slunci; ve Smrti Dominikově řada bílých kuten jest tak odstupňována barevně, jak by toho dovedl sotva který současník.

Kolem r. 1500 vstoupil Grünewald asi do dílny Dürerovy v Norimberce a pobyl tu několik let. Grünewaldovci vyřadili by tedy přirozeně rádi z Dürerova díla té doby komplex obrazů, kreseb i dřevorytů, který by připsali Grünewaldovi. Nemá zde významu sledovati atribuce některých dřevorytů té doby Grünewaldovi; pozoruhodnější a ne bez oprávnění zdá se mně, připisuje-li se mladému Grünewaldovi temnosvitná kresba vídeňské Albertiny, nesoucí tam jméno Dürerovo: Tři jezdcí a tři smrti. Jest to kresba nevšední koncepce i nevšedního provedení, cítěná ryze malířsky, a již proto, zdá se mně, nesvedl by ji nikdy Dürer, který myslil vždycky kresebně. Z hnědého podkladu tryskají zde náhle příkrá světla a dodávají scéně cosi duchově příšerného. Také ráz fantastiky tohoto listu odchyluje se zřejmě od fantastiky Dürerovy; i patrná skreslenina zadních nohou prostředního koně jest nedürerovská.

Velmi sporné jest autorství sedmi malých desek (0,45×0,63 m, jindy 0,45×0,88 m) Sedmi bolestí Mariiných v drážďanské galerii. Bock a Rieffel připsali tato díla Grünewaldovi, Rieffel v poslední době upustil

od této atribuce; Thode vidí v nich dílo Dürerovo, ale nedošel souhlasu u badatelů dürerovských; oficiální označení „škola Dürerova“ neříká nic. Těchto sedm scén svou koncepcí jest malířstějších, než u Dürera zvykem; scény tyto odehrávají se ve volném vzduchu a mají své charakteristické osvětlení, jitřní, polední, odpolední, večerní; světlu jest zde přičten význam, kterého nemá jinak v soudobé německé malbě. Dvanáctiletý Ježíš v chrámě má dokonce trojí osvětlení! To všecko poukazuje na to, že autorství Grünewaldovo není možné vylučovat.

Nesporně Grünewaldovi náleží *Pokušení sv. Antonína* (0,77×0,88 m) v Kolíně nad Rýnem. Zde promluvil po prvé malíř Grünewald, rozpoutal všecku svou sílu i hloubku barevnou; plastická forma jihně v barevném i světelném příboji, který tryská odevšad. Malíř jako by se nemohl nasytit červeně: hýří v ní, zpíjí se jí.

Kolem r. 1510 vzniklo hlavní dílo Grünewaldovo, arcidílo jeho zralého prostředního období, *isenheimský oltář* (nyní v Kolmaru). Zde se dovršuje malířský styl mistrův, zde získává volnou, širokotechou techniku, zde rozpoutává všecky své rejstříky citové, umělecké, technické, zde se soustřeďuje k velikému vrhu tvrdé vůle.

Tento skladný oltář, malovaný pro klášter antonitů na úpatí Voges, má několik vrstev.

První vrstva, která byla patrná, byl-li oltář zavřený: ve středu proslulé Ukřižování, po stranách Antonín Poustevník a Šebastián (levé a pravé křídlo). Stylistické úvahy vedou k tomu, že nejčasnější jsou tyto obě figury světců, zvláště Antonín: typus jeho jest dürerovský, forma plastická, záhyby roucha gotické. Malíř ovšem propuká všude také zřejmě: oba světci jsou patrně malířské preludium k ostatním částem oltáře. Obě figury jsou modelovány v temnosvitu; u Antonína šlo malíři o to, ukázat, jak se mění barva lokální působením světla: původní karmín látky pláštové jest tak odmocněn až v bledě růžovou. Měkce, parnatě malovaná krajina v pozadí sv. Šebastiána ukazuje rozené malířské ingenium, jakého Němci dosud neměli a nebudou mít dlouho potom. Střední pole, Ukřižování, jest veliká orgie světelná i barevná. Scenerie: noc měsíčná, v níž se předměty jen tuší. Zelenavá řeka koupe měsíčné světlo; v pozadí tratí se hory. Na nízkém kříži surově ve spěchu stesaném (kůra zbyla ještě na něm) svíjí se zmučená mrtvola protkaná modrými přischlými

ranami; prsty rukou pod svaly napjatými jsou křečovitě ztrnulé a trčí do výšky; hlava klesla ve smrti na stranu, ústa se rozevřela v marné křeči; na hlavě divoká trnová koruna, kolem boků hadry; mohutný hrudní koš přechází s groteskní náhlostí ve vychrtlý pás; nohy zcela zkroucené a naběhlé bortí se v kolenou k sobě. Vedle tohoto mohutného, nadlidského Krista působí ostatní herci zdrobněle a trochu loutkovitě: napravo plačící Jan, podchycující Matku v mdlobách klesající, a Magdalena, vržená v hysterické křeči na kolena, lomící nepoměrně drobnými rukama; nalevo Jan Křtitel, v levici knihu, ukazuje ztuhlým prstem pravice na Krista a zvěstuje naplnění zaslíbení. Celý obraz jest komponován ne lineárně, ale barevně: nese jej veliký jednotný akord barevný. S výšin padá měkké, laskavé světlo a polévá zmučené tělo Kristovo; napravo i nalevo masy bílé, světležluté a červené se vyvažují. Malíři šlo zřejmě o celkovou temnosvitnou atmosféru, proto podává valéry barev, proto unikl úplně zlomkovité pestrosti. Roucha splývají dolů ve velkých plochách prosáklých světlem; rozsekaná gotická tvrdost jest zde překonána. Ještě větší malířskou plynulost má predella: Oplakávání Kristovo. Napravo bezvládné zelenavé tělo Kristovo, nalevo červenavý sarkofág, uprostřed bílý šátek Mariin: celá barevná rytmická stavba. Jest třeba jíti až k Rembrandtovi, abychom našli malíře, který dovedl podati tak ryze malířsky bezvládně zlomeného těla, z něhož jako by byla vybičována a vylisována všecka plasticita;⁶ jak úžasně jsou namalované hadry — opravdové hadry nohou rozedraných hřeby! A co šklebí se z tváře Magdaleniny, jest opravdové šílenství, málokdy namalované tak autenticky jako zde.⁷

Druhá vrstva, která byla patrná o svátcích mariánských, když byl oltář jednou otevřen: střední pole *Madona s koncertujícími anděly*, nalevo *Zvěstování*, napravo *Zmrtvýchvstání Kristovo*.

6 - Srovnej v tomto směru s Grünewaldem Rembrandtovo Kladení Krista do hrobu, malované v l. 1633-34 v Glasgowě.

7 - Že G. byl nevšedně bystrý a bezpředsudkový pozorovatel i abnormních psychopathologických stavů, ukazuje žena ďáblem posedlá, klečící u nohou sv. Cyriaka ve Frankfurtě. V jeho době spokojovali se malíři v takovém případě sumárním schematem. G. podává však autentickou studii šílenství, jak se projevuje ve vyvráceném pohledu a křečovitě zkroucených rukou.

Střední pole, tvořící dvojité obraz značných rozměrů (2,69×3,07), jest barevná a světelná kompozice znamenité síly a nevšedních jemností. Napravo sedí Maria a povznáší k sobě v plenkách bambino (jehož tvář, mimochodem řečeno, jest jedna z nemohoucností Grünewaldových — viz i tvář bambina na Madoně stuppachské); kolem ní hotové zátiší nizo-zemské intimity a domáckosti: hrneček, kolébka, kád. Nalevo v popředí klečí anděl hrající na cello; za ním otevřená kaple pozdní gotické ornamentiky vyplněná hudoucími anděly; v předním průčelí této kaple klečí dívčí postava velké ušlechtilosti, na hlavě dvojitou korunu, hlavu i hrud zaluze světlem.⁸ Pozadí za Marií vyplněno jest barevnou krajinou viděnou zcela vzdušně a světelně. Za žlutými lukami, modrozelenou vodou, modravým lesem trčí ve sněhu a ledu vysoké pohoří modře a růžově prokmitající jako západní nebe nad ním. Zcela vysoko nad ním zcela drobný a nehmotný Bůh Otec na trůně; kolem něho hemží se drobní nehmotní andělé a jiní sestupují po paprscích.

Malířské centrum obrazu, nejvyšší světelný bod jeho, jest anděl s cellem nalevo v popředí. Jasná běl jeho roucha svítí v duhových barvách a jest sám přechod lomených tónů nejrůznějších bělí; tento anděl jest již sám o sobě veliký koloristický čin. S Marií napravo spojuje tohoto anděla řada bílé žlutých ploch (prádlo dětské); tvoří jakýsi most mezi ním a karmínovým rouchem Mariiným, jež jasné světlo odstupňovává a místy jaksí vyssává až do běli. Na druhé straně vychází od anděla s cellem druhé koloristické křídlo; anděl s altovou violou jest variantou v běli k andělu s cellem a oba zatápějí barevnými reflexy anděla třetího, fialově a zeleně svítícího. Celá kaple nad nimi vře a šumí barvami a světlem. Anima fidelis koncentruje v sobě pak všechn tento světelný var a vyráží jej v mohutném forte jakoby světelným pozounem do prostoru. Krajina sama co do vzdušné perspektivy a tónové jemnosti jest unikum ve své době a ve svém německém prostředí. Kdo ví, s jakou

8 - Jest to t. zv. anima fidelis mystiků. Ikonograficky vyložil obraz tento nedávno Schneider v článku Matthias Grünewald und die Mystik. Beilage zur Münchener Allg. Zeitung 1904, č. 234. Podle Schneidra jde tu o to, zpodobnění božský úrdek o synu-člověku a vykupiteli a jeho nebeské i pozemské působení. Křesťanská duše, *anima fidelis*, jest zde pojítkem mezi vykoupenými (anděly) a vykupitelem.

těžkopádností a plasticitou podávali soudobí malíři takové mystické scény, jako jest Bůh Otec s anděly v oblacích, užasne nad lehkým malířským visionářstvím Grünewaldovým. Grünewaldův umělecký čin jest zde v tom, jak pro svou koncepci visionářskou dovedl nalézt adekvátní prostředek výrazový ve světle a vzduchu, v měkce a vonně namalované dálece oblačné a nadoblačné. Jest třeba vystoupiti až k Tintorettovi, abys našel analogon k tomuto malířskému visionářství. Jako kompozice barevná a světelná jest tento obraz vrcholem díla Grünewaldova; orchestrace barevná jest bohatší, instrumentace jasnější než na Ukřižování. Síla a jemnost drží si zde rovnováhu, a podivuhodné jest, jak celé toto moře rozžihaných světél a barev jest sevřeno a zkroceno několika hlavními akordy, které je nesou jako ukrytá nehmotná kostra.

Levé křídlo: *Zvěstování Marii*. Scéna: interiér gotické kaple, prochvělý světlem a barvami; zezadu vpadá trojím oknem do ní polední slunce a halí ji v teplé tóny; zatopena světlem vznáší se holubice. Vpředu soumravné šero, zápas světla se stínem, clair-obscur. Světlo zalévá hlavu a ruce Mariiny, červenou oponu na tyči zavěšenou, část anděla. Souběžně s touto přední oponou umístil Grünewald v pozadí oponu druhou, zlatě zelenou a dosáhl tím krásného plnozvukého odstupňování prostoru. A do této místnosti, zdramatisované již hrou a zápasem barev, stínu, světla, vpadl anděl, opravdový dramatický anděl, jako by jej sem víchř vnesl a zavál. A zase: jest nutno myslet na Tintoretta, na jeho Zvěstování v Scuola di San Rocco, které jest ovšem ještě pohnutější a vášnivější i psychicky bohatší. Ale duševní rod obou malířů jest týž!

Pravé křídlo: *Zmrtvýchvstání Kristovo*. Na zemi v smělých mistrných zkratkách poražení zbrojnoši; jejich kabátce hoří v intenzivní žluti, zeleni, červeně, jejich kovová zbroj odráží světelné drama podnebeské. Obklopen ohromným ohnivým kruhem záře a světla nese se Kristus — ne těžký, hmotný člověk, ale jakýsi spirit — slavnostně k nebi; nese se i visí; jde tu zřejmě o transsubstanciaci hmoty světlem: světlo prýští se z těla Kristova a zaplavuje celé okolí. Roucho, které na něm ulpělo a smýká se nyní dlouhým bílým měkkým tokem za ním až do hrobu, prodlužuje tento světelný zdroj a pojí světelně vyšší sféru se sférou nižší. Běl rubáše láme se ve světlemodrou, růžovou a fialovou a celá tato barevná féerie odráží se s jedinečným pathosem od mlčícího, temného,

ohvězdného nebe, od tmy, která hltá pozadí. Ve světle našel zde Grünewald týž stylisační princip jako později Rembrandt: světlo jest zde ekvivalentem mravního vítězství, duchové transsubstanciace, dramatického boje.

Třetí vrstva, která byla patrna, otevřel-li se oltář dvakrát (tak byl otevírán o svátku sv. Antonína Poustevníka, patrona chrámového). Prostřední pole vyplněno dřevořezbami, uprostřed sv. Antonín na trůně, po stranách sv. Augustin (vlevo) a sv. Jeronym (vpravo). Pod tímto středním polem predella: uprostřed učící Ježíš, po stranách disputující apoštolé — vesměs dřevořezby. Zde, kde se obírám jen Grünewaldem malířem, přecházím mlčky tuto část jeho díla.

Levé křídlo: *Rozhovor mezi poustevníky Antonínem a Pavlem*. Antonín přišel navštívit poustevníka Pavla. Starci sedí a hovoří se širokými důraznými gesty ve fantastické krajině zatopené laskavým světlem letního večera. Drsné, odumřelé, mechem ověšené větvoří kreslí arabesky na západním nebi; za Pavlem vyrůstá palma a týčí se dále skalní brána; pak následují louky protékané potokem a jedlový les, který stoupá v příkré lysé pohoří. Obraz jest komponován dualisticky: popředí skoro uzavřené propracováno jest s celou svou hmotnou charakterisací; pozadí jest světelná, skoro plenérstická dálava. Koloristicky nevšedně jest traktováno roucho Antonínovo; jest jen jevištěm pro hru nejdelikátnějších přechodů modré, šedé a fialové. Srna, mech, listoví i stromy malovány jsou se stejnou měkkou štavnatostí.

Pravé křídlo: *Pokušení sv. Antonína* (mátohami, ne ženou). Totéž thema jako obraz kolínský, ale samostatně pojaté. Dějištěm místo před zbořeníštěm chatrče, která se temně odráží od jasného večerního nebe; za ní lysé skály; nalevo v oblacích vzdušný Bůh Otec. Antonín leží poražen na zemi; na něho se sápo, po něm dupají, do něho buší, jej rvou za vlasy příšerné larvy zvířecích podob. Barvy hýří zde velmi směle, ale není zde té kompozice a toho učlenění v nich jako na Marii s koncertujícími anděly. Jediný element, který člení rytmicky tuto scénu, jest clair-obscur, do něhož jest ponořeno celé popředí.

Jest sporno, kam řaditi ve vývoji Grünewaldově stuppachskou *Madonu v růžovém houští*, objevenou na podzim r. 1907, zda mezi díla poslední nebo díla střední; mně zdá se pravděpodobnější toto. Obraz jest

358 velmi špatně zachován, několikrát přemalován a okrájen, i jest velmi nesnadno utvořit si soud o jeho kvalitách malířských.

Sujet jeho jest Marie v mystickém *hortus conclusus*. Napravo v popředí růže a lilie v květinové váze, jiný květinový hrnec posazen na kamenném pažení; napravo v pozadí gotická katedrála, nalevo v pozadí město, nad ním lysé hory a ještě výše zcela drobný Bůh Otec nebo Kristus obklopený drobnými anděly. Koloristický střed obrazu byl asi bohatý oděv Mariin, splývající v mocných záhybech: po těchto záhybech nakupených ke světlu proudí jeho jas a přehodnocuje v nové valéry žlutočervený brokát šatu, modrou pláště, fialovou podšívky. Obraz měl asi dvojitý pramen světla: jedno světlo pochází shora vlevo — světlo mystické a atmosférické zároveň —, druhé prýští se zprava zezadu z hlubin: světlo večerní. Hnědé masy veliké katedrály jest užito asi jako repoussoir, aby se soustředilo co nejvíc světelného života do popředí. Obraz byl asi plný barevných kontrastů a vepředen do tajemného života clair-obscurového — což může se dnes již spíše tušit než prokazovat.

Schmidův dokumentový nále⁹ zjišťuje, že Grünewald v druhém desetiletí XVI. stol. prodlel delší dobu v Aschaffenburce: Schmid dokázal, že aschaffenburský kanovník Reitzmann nebo Retzmann objednal u něho r. 1514 oltář pro Uissigheim u Tauberbischofsheimu (dnes ztracený). Z této doby pochází také asi *Poslední soud* dnes v Germánském museu norimberském (1,33×1,76). Vysoko v rozstouplých nebesích zjevuje se Kristus v jemně zlatém světle, nohy na zeměkouli, světlé tělo v temném plášti. Nalevo Maria zcela bílá v žluté a modré, napravo Jan v plášti zelenozlatém. Za Marií andělské putti týčí masivní kříž; jiné putti troubí spíše v dlouhé rohy pastýřské než v trouby soudné. (Děti jsou slabinou Grünewaldovou a jsou jí i zde jako drobní andělíci — tato část jest bez malířské velikosti.) Tato říše oblačného světla zaujímá vrchní dvě třetiny; spodní třetinu plní blaženci a odsouzcenci, houf lidských aktů pojatých a viděných ryze malířsky. Napravo vítr rozdmýchává světový požár a v žlutě červeném žáru ďáblové zvířecích forem oddělují jako na gotických tympanonech řetězem své oběti nebo bijí do nich fantastickým kyjem. Nalevo Petr přijímá blažence v pózách poněkud

9 - Monatshefte für Kunstwissenschaft I, 537.

359 konvenčních. Mezi obojím táborem rozevívá se propast a zde vzniká jako na hranici boj o jednoho člověka, který se zachytil mezi blaženci: ďábel v podobě groteskní a děsivé larvy zaryl se do něho, ale anděl, skvostný v pravdivém držení těla, zvedá již meč, aby jej odrazil.

Obraz tento nepočítám přes světelnou záplavu nebeskou mezi nejlepší Grünewaldy: jest malířsky chudší, jaksi lysý a ustydlý. Nejen s Michel-angelem, nejen s Rubensem, ani se Signorellim není možno jej srovnávat. Zde narazil Grünewald patrně na mez svého nadání v určitých směrech opravdu geniálního; nestačil svým formovým fondem, svým repertoárem pohybu i gesta na tuto dramatičnost mas a hromad.

V městském museu ve Frankfurtě nad Mohanem chovají se dvě grisaille, *Sv. Vavřinec* a *Sv. Cyriak* (0,43×0,88 m), patrně vnější strany a zbytky oltáře. Grisaille ty jsou traktovány ryze malířsky: temnosvitem a měkkým, plynulým štětcem.

Na konec druhého desetiletí XVI. stol. bude asi třeba umístiti *Poslední soud* v Cáchách, obraz malířsky mnohem bohatší a plnější než *Poslední soud* norimberský. Obraz jest nám *látkou*, *sujetem* temný a nejednotný, a proto usuzuje se, ale neprávem, i na jeho *malířskou* méněcennost. Na pravé půli nahoře opakuje se motiv Krista soudce prostřed mezi Marií a Janem z obrazu norimberského, dole vítá anděl zezadu malovaný a zachycený v úžasně měkkém, až nylvém sklonu těla duše stoupající z hlubin k rajske bráně. Na levé půli nádherně malovaný lotr na kříži, viděný skoro z profilu, v šikmém úhlu velmi ostrém; a pod ním jiný malířský zázrak, z propasti se vynořující hejtman na koni s bílým chocholem. V obraze jest plno utajeného žáru a mystické vroucnosti, k níž nám chybí dnes klíč.

Mezi díla *posledního období* jest počítati na prvním místě *Pietu* v Aschaffenburce, pravděpodobně fragment většího obrazu *Oplakávání Krista Marií*, objednaného u Grünewalda Albrechtem Braniborským, arcibiskupem mohučským a braniborským, jehož znak i podoba cum licentia interpretovaná umístěny jsou nalevo.¹⁰ Mrtvola Kristova leží s pokleslou

10 - Albrechta Brandenburského ryl také Dürer r. 1522, kdy byl na norimberském říšském sněmu, tehdy ještě pýcha humanistů a prostředkovatel mezi stranou konservativnou a reformní.

360 hlavou bezmocně jako plynulá masa krásného pohnutého obrysu, a sice tentokrát opačným směrem (s hlavou na pravé straně) než na predelle isenheimské; jinak jest mezi obojím tělem dosti podoby, i v detailu, na př. ve způsobu, jak jsou traktovány rozedřené hadrovité nohy; ale Kristus aschaffenburský jest rytmičtější v obrysu než Kristus isenheimský. Z matky, která asymetricky chýlí se v levé půli obrazu nad synem, zachovány jsou jen úžasně produševnělé ruce a kus modrého pláště.

Obraz ve freiburském (v Breitsgavě) museu chovaný, *Založení Sta Maria ad Nives v Římě papežem Liberiem* (1,76 × 0,83), byl hlavní obraz na oltáři kaple P. Marie Sněžné v Aschaffenburce, objednaný, jak dovodil nyní Schmid, od Grünewalda r. 1517. Sujetem jest známá legenda. Papež za přítomnosti klečícího patricia Jana a jeho ženy v bohatém církevním průvodě zvedá právě motyku nad padlým sněhovým polem na Esquilinu — klade tím základ ku chrámu Sta Maria Maggiore. Proti běli sněhové a běli alby papežovy stojí masa červeně v ornátě papežově i v rouchách přísluhujících mu jáhnů. V pozadí bílí ministranti s rudými praporci. Perspektiva obrazu jest ryze malířská: v středním plánu umístil velmi rafinovaně lomenou modrou, rudou, bílou a vystihnul lomem tím vzdálenost. I přednes barevný jest volný a široký; v pozadí jsou pouhé barevné masy; obraz počítá se značným odstupem — podstatný znak malby opravdu moderní!

Totéž platí o *Rozmluvě sv. Erasma se sv. Mauritiem* (nyní v Mnichově ve Staré pinakotéce), hlavním díle poslední doby Grünewaldovy (1,76 × 2,26); dílo bylo malováno pro hlavní oltář kolegiálního chrámu v Halle na objednávku arcibiskupa Albrechta. Obraz tento v Mnichově působí zvláštním kouzlem a jest nebezpečným sousedem Dürerovým Čtyřem apoštolům. Grünewald staví zde před nás scénu uspořádanou zvláštním způsobem: v popředí obě figury světů v životní velikosti zalité světlem, které padá shora, Erasmus v těžkém brokátovém ornátě arcibiskupském,¹¹ Mauritius v stříbrném brnění, Erasmus v plném světle, Mauritius ve světle pruhovém; figury v pozadí jsou mnohem menší, než by měly být podle perspektivy lineární, — ale zvláštnost Grünewaldova jest právě v tom, že perspektivu lineární potlačuje

11 - Erasmus jest portrét Albrechta Brandenburského.

361 a zanedbává ve prospěch perspektivy barevné a vzdušné. Za figurami druhého plánu, ponořenými do temnosvitu, ihned veliká zelená opona uzavírá scénu, která jest tedy — mluveno geometricky prostorně — nehluboká, mělká; ale Grünewald směstnal do ní takové bohatství stavby barevné, odlišil na ní tolik vrstev světla i vzduchu, že ji rozšířil takto ve veliký slavně znící volumen prostorný. V tomto směru pro jeho styl a snahy příznačném vyvrcholují Erasmus a Mauritius jeho dílo. Starý středověký, a tedy konservativní princip¹² neprohloubeného jeviště obrazového jest zde kolorismem, clair-obscurm a luminismem přehodnocen v činitele stylu zcela moderně malířského!

O kolorismu samém nutno říci tolik: jest učeněný a odstupňovaný tak logicky a rytmicky jako na žádném jiném díle Grünewaldově. Obraz jest mnohem sladnějším než oltář isenheimský. Jest to tentokrát opravdová harmonie ve zlatě, šedi a cinobru, abych užil termínu, který si oblíbil Whistler. Celá barevná kompozice jest uzavřena mezi dvojí neutrálnou, mezi šedí podlahy a zeleň opony. Nalevo svítí fortissimem zlatý brokát arcibiskupův, podložený trochou běli, zeleně a červeně; mitra na hlavě Erasmově a vyšitý znak u jeho nohou jsou samy o sobě malované plameny. Osvětlená tvář arcibiskupova odráží se čistě malířsky od pozadí. Stařec za Erasmem něžnými růžovými, šedými a fialovými tvoří most k druhé hlavní figuře, k mouřenínovi, který jest bouquet vzácného kořeného akordu barevného: hnědé (na pleti), stříbrné (brnění), zlaté (nimbus), červené (kalhoty), bílé (rukavice). Co by tu mohlo být křiklavé, jest utlumeno stínem, do něhož jest vnořena figura. Barbarský lučištník a kopiníci za Mauritiem jsou malováni pestře, ale ne suše, nýbrž v sumárních nápovědích: veliká jednolitá barevná masa Mauritiova žádala si tohoto thematického rozvedení. Obraz jest naplněn barevným obsahem až po sám rám, ale obsah ten jest také podivuhodně ovládnut a sharmonován. Obraz jest malován — jako všecka díla posledního období Grünewaldova — pro značný odstup a jest v něm překonána všecka podrobná malba nablízko, v níž vězel i Dürer i ostatní vrstevníci ně-

12 - Jest zajímavé povšimnouti si, že ve věcech vnějškové tradice jest Grünewald konservativní: zde jsou středověkou konvencí veliké terčovité aureoly, jinde zlato na rouchách andělů a na rouše Magdalenině.

362 mečtí. Grünewald osvědčuje tu vzácnou hotovost a bezpečnost pohledu dálkového.

Galerie v Karlsruhe chová dvě poslední díla Grünewaldova: *Ukřižování a Kristus klesá pod křížem*; byla kdysi lící a rubem téže desky na oltáři taubenbischofsheimském. Obrazy byly dvakrát restaurovány a ztěžují tedy soud o svých ryze malířských kvalitách. Tři figury, z nich Kristus v životní velikosti, skládají toto Ukřižování (1,52×1,96). Kříž sám i Kristus na něm svým držením upomínají v mnohém na Krucifix isenheimský. Ale *tento* Kristus jest robustnější; hrudní koš jest zde zhroucený a přechází přímo v masu trupu středního. Maria drží se klidně vnořena v hlubinu svého hoře, Jan lomí rukama, křičí zoufalým vzkřekem šilencovým. Scenerie holé skály, osvětlení měsíčné. Celkový barevný akord jest chmurnější, temnější než v Isenheimě: působí tu temněmodré nebe a temné skály. Kristovo tělo zelenavé s bílými děsivými hadry kolem boků; Jan růžový, žlutý, jasně zelený; Marie jasně modrá a hnědočervená. Clair-obscur vyrovnává tvrdosti. Obraz myšlen na značnější odstup.

Kristus klesá pod křížem (1,51×1,92). Dílo v mnohém směru hodné zvýšeného pozoru. Scéna kraje před branou, jíž se vychází z města; architektura renesanční. Kristus poklesl na zem, v rukou drží mohutné, zhruba přitesané břevno, které tvoří mocnou diagonálu v pravé polovině obrazu. Kristus v modrošedém rouše koncentruje na sebe světlo. Kolem Krista několik biřiců v barvách chvílemi příkrých, ale patrně úmyslně tak volených — Grünewald *chtěl* tento náraz barevný, právě jako *chtěl* nalevo v popředí tvrdý úhel nohy klečícího biřice: bylo mu obého třeba k dramatickosti účinku: šlo mu o to, podat trapnou neurvalost scény. Obraz jest velmi rafinovaně skrojen: na pravé straně dva biřicové podání jsou přibližně ze dvou třetin, nalevo z koně s jezdcem podána jen nezapomenutelná hlava koňská, zahalená v černé sukno, a drobná hlava poloblého jezdce.

Grünewald byl veliké malířské ingenium, duch, který myslil v barevných akordech, jako Dürer myslil v linii. Nalezl malířskou náladu a malířskou jednotu obrazu, jednotu tónu, která podává každý předmět v souvislosti s jeho okolím, s jeho atmosférou. Byl malíř v plném smyslu slova, jak rozumíme mu dnes: nepodává ani geometrickou konstrukci

věcí, ani jejich plasticitu hmotnou a látkovou, nýbrž jen jejich *jev*, jejich barevný a světelný *povrch*. Konvence geometrické a plastické redukovány jsou u něho v míru tak malou jako u žádného z jeho vrstevníků. Maloval prostě, *co viděl a jak to viděl*. Nepřibližoval se těsněji k modelu než právě tolik, jak se měl jevit v jeho podání; nezkoumal zblízka jeho látkovou skladbu a nesažil se tyto hmatové vněmy nebo rozumové poznatky překládati v barvu. Dürer a jiní vrstevníci jeho touží namalovati každý jednotlivý vlas, Grünewald celou masu vlasů v jednotném celkovém dojmu širokým štětcem. Grünewald maluje pro velký odstup, pro pohled z dálky, a upozornil jsem na předchozích stránkách, jak v jeho vývoji tento ryze moderní princip mohutní a sílí až do děl posledních. U jiných malířů jeho doby rozpadá se obraz malířsky obyčejně v několik částí; viděli různé výseky přírody nebo života za různých okolností a teprve *ex post* abstraktním rozumovým pochodem skládají je v jaký taký organism. Grünewald zabírá proti nim mnohem širší pole zorné, objímá celý obraz jako jednotu barevnou i vzduchovou. Kde jiní malíři snažili se vystihnouti prostor geometricky odstupňovaným pozadím a tvořili tak vlastně dva obrazy za sebe položené, Grünewald podává obrazovou jednotu tím, že vystihuje světlo a vzduch prostoru. *Vytváří prostor barevně a světelně*. Figury vrstevníků Grünewaldových stojí nebo sedí, přesně mluveno, *před* krajinou, Grünewaldovy sedí opravdu *v ní*, žijí s ní stejnou stylovou jednotou.

Současní Florentané a Římané komponují lineárně a lineárná jest v podstatě i kompozice Dürerova a Holbeinova. Grünewald komponuje jako Benátčané převážně barevně a světelně při lineární nesymetrii; Grünewald vyjadřuje distance v prostoru ryze malířsky.

Ve vyspělých dílech Grünewaldových není lokálních barev, jsou jen barevné reflexe, vzájemné umocňování a odmocňování tónů barevných; celý obraz jest setkán v jedinou barevnou harmonii.

Ale Grünewald není jen kolorista, Grünewald jest i malíř světla a tím i temnosvitu; Grünewald vládne i tímto duchovějším a dramatictější pathosem. Grünewald vidí a podává nejprve *valéry*, t. j. světelné hodnoty barev, a sice i ve volné přírodě při příkrém osvětlení i v mdlém, laskavém světle večerním i v uzavřeném prostoru. Látky bývají u Grünewalda nositelkami světla atmosférického a Grünewald umí vystihnouti,

364 jak na př. světlo sluneční vypíjí rudou nebo fialovou až skoro v bílou nebo jak světlo měsíční zduchovňuje bílý cár (na krucifixu v Karlsruhe). Na tomto citu jest založeno jeho umění perspektivy atmosférické, kterou dovedl odstupňovat do velké jemnosti.

Světlo empirické dopadá u Grünewalda vždy shora, ale neprochvívá rovnoměrně prostor, netvoří jednotné světelné moře v obraze. Grünewald jest dramatik světla a není mu světla bez stínu a bez boje s ním. V tomto boji bývají některé barvy spojenkyněmi světla, jiné stínu, a tím dostává se teprve řekl bych posledního důvodu jich existenci, posledního posvěcení pro ně. Svým pojetím clair-obscuru blíží se Grünewald nejvíce Rembrandtovi, jest jeho předchůdcem: pojímá clair-obscur dramaticky, jest mu rovnocennou boje, vnitřního napětí, mravního vítězství. Jím stylisuje přímo své obrazy mysticko-náboženské, Poslední soud a Zmrtvýchvstání Kristovo.

Grünewald přešel v mnohém zření svých vrstevníků a tomuto zjemnělému vidu odpovídá jako u všech opravdových malířů i nová *technika*. Grünewald čím starší, tím určitěji získává volný, široký přednes; osvobozuje se skoro úplně od úzkostlivé malby předmětné; na posledních obrazech hmotné jednotlivosti působí již často jako barevné skvrny a tónové hodnoty.

Není snadné charakterisovati jedinou formulí styl Grünewaldův. Grünewald vychází z pozdní gotiky, ale neústí do renesance, nýbrž do útvaru, který jest nejbliže baroku. Nejlépe dá se sledovati tento přerod na rouchách figur Grünewaldových; z počátku tvrdě lomené záhyby dmou se později volněji, ale zároveň vzrušeněji, sdílejíce rytmus těla; v jejich křivkách jest pohnutý život. Není to abstraktní harmonie roucha renesančního, jest to barokní pathos dramatický. Ale nejvíce přesvědčuje v celkovém barokním rázu stylu Grünewaldova význačné místo, které v něm zaujímá clair-obscur jako sám živel stylotvorný. Nazval-li Sandrart Grünewalda „německým Correggiem“, charakterisoval jej jako duchovou individualitu zcela pochybeně, ale malířsky napověděl alespoň rodinu, do níž Grünewald náleží; metafysický clair-obscur Grünewaldův jest ovšem pravým protinožcem sensitivně sensualistického clair-obscuru Correggiova. Tam, kde má lineární akcenty, ukazuje se Grünewald také jako mistr barokní; stuppachská Madona i Kristus nesoucí kříž z Karls-

365 ruhe jsou komponovány diagonálně, tedy typicky barokně. Diagonála obrazu z Karlsruhe upomíná přímo na spodní diagonálovou kompozici posledního díla Raffaelova, Proměnění Kristova.

Hmotné rekvizity Grünewaldova díla a tím i znaková řeč jeho umění jsou leckde gotické. Grünewald byl v těchto věcech tradicionalista a konservatívec a patrně bylo mu třeba tohoto konservatismu jako pevné opory k jeho velikému rozletu do sfér barevných a světelných, k jeho rozletu za malířským uměním opravdu novým. Je-li tedy i forma sem tam u Grünewalda gotická, duch jest duch nový, duch malířství prohloubeného a plnokrevného — to jest v našem případě barokního.

3

Jan Vermeer van Delft: skizza jeho malířského vývoje

Jeho dílo jest křišťál našeho umění
v sedmáctém věku. *Jan Veth*

Vermeer jest objeven nedávno a objeven jen odborníkům. Ještě Fromentin ve svých *Maîtres d'autrefois* neuvádí ani jeho jména a Taine ve své *Philosophie de l'art* má sice jeho jméno, ale nic víc: nespojuje s ním žádné určité představy. Na konci XVIII. století byl Vermeer zapomenut až do svého jména; na počátku XIX. století objeví se sice jméno jeho v historických knihách, ale jest to prázdný zvuk. Tak citují jej Lebrun v *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands* (Paříž 1796), tak Gault de Saint Germain v *Guides des amateurs: École allemande, flamande, hollandaise* (Paříž 1818), — ale neznají děl jeho: ta jsou přičítána v té době skoro vesměs mnohem menším vrstevníkům Vermeerovým, Pietrovi de Hooch, Gabrielovi Metsu, Mikuláši Maesovi. Čest býti objevitelem tohoto zapadlého pokladu náleží jemnocitnému entusiastovi uměleckému, příteli Théodora Rousseaua a jiných krajinářů moderní školy fontainebleauské a horlivému jich propagátoru *Thoré-Bürgerovi*: v *Les musées de Holland* (v Paříži 1858 u Renouarda), v *Galerie d'Arenberg* (Brusel 1859) a ve zvláštním článku věnovaném Vermeerovi v *Gazette des beaux-arts* r. 1866 jest hlasatelem obrozené slávy Ver-

meerovy, při všem enthusiasmu velmi správně cítícím vlastní jeho velikost. Od té doby vykonán byl pro poznání života i díla Vermeerova hezký kus práce kritické krajany jeho F. D. O. Obreenem, drem A. Bre-diusem, drem C. Hofstedem de Groot, W. Martinem, Janem Vethem, ale popularity tím Vermeerovi nepřibylo: Vermeer zůstává i nadále malířem odborníků nebo uměleckých labužníků. Širokému obecenstvu uniká i nadále subtilní kouzlo této „sfingy delftské“ a bude asi unikati ještě dlouho. Důvod toho jest prostý: Vermeer jest jeden z nejabsolutnějších malířů, t. j. tvůrců výtvarných hodnot, stavitelů výtvarných organismů. Jeho působení jest obmezeno co do objemu nejen tím, že apeluje výlučně na zrak neobyčejně jemný a diferencovaný, ale i tím, že žádá od zraku velmi úsilnou spolupráci intelektu.

Vermeer není jen obohatelem a zbystřitelem našeho zraku, jehož vývoj přešel o celá století, on jest i budovatel uměleckých útvarů stejně sevřených a přísných, stejně zákonných a dokonale zvažovaných jako kterékoli dílo t. zv. velkého klasického stylu. Není jen odvážný dobyvatel a výbojce, jest i prozřetelný kolonizátor a těžitel a teprve spojením těchto dvou činitelů, vysledováním cest, jakými v sebe působí, dá se pochopiti jeho význam i zákon jeho vnitřního uměleckého vývoje. Vermeer nejenže dobývá zření nové říše, on je podřizuje i pod starší formy, přičleňuje k nim, organisuje v stylové útvary umělecké. Smysl pro zákon, pro dokonalost abstraktní harmonie drží ve vývoji jeho rovnováhu výbojné síle jeho geniálně intuice, krotí ji a ovládá ji — a z tohoto zápasu a vítězství plyne teprve stylová velikost Vermeerova, zvláštní přísná krása jeho, která staví Vermeera hors ligne, mimo všechny vrstevníky, jako zjev jedinečný. Co bylo vždycky touhou duchů zákonných a klasických, ať slují Poussin, ať André Chénier: *faire des vers nouveaux sur les thèmes anciens*, — to určuje a charakterisuje i tvorbu Vermeerovu.

Moderní kritice stalo se jméno Vermeerovo namnoze již konstantou, kterou operuje jen v určitém směru: moderní kritika zúžila si význam Vermeerův v předchůdce impresionismu, v malíře vzduchu a světla. Ale Vermeer byl mnohem víc: Vermeer byl vyrovnávací staršího principu plastického a formového s principem malířským; obojí princip dovedl sloučiti ve vyšší rovnomocninu kompoziční, kterou objal a odstupňoval

tělesnost i různý stupeň formovosti, od plochy po vzduch, hmotu i ducha, okolí i člověka. Toho ovšem nedosáhl naráz, nýbrž vývojem dlouhým a vlastně neustálým a přitom klikatým — vývojem, jemuž věnuji následující řádky.

Na prahu díla Vermeerova stojí drážďanská Kuplířka; byla namalována r. 1656 malířem 24letým. Jest třeba uvědomiti si zvláště správně ráz a význam této malby, poněvadž jest východiskem vývoje Vermeerova a poněvadž zde in nuce jsou obsaženy i elementy, jež bude Vermeer později zdokonalovati, zjemňovati nebo stupňovati a vyrovnávati ve vyšší harmonii.

Nejprve jest třeba odmítnouti názor některých kritiků, tak Gustava Vanzype¹, že Kuplířka drážďanská jest jen dílo dobrého průměru své doby, a že kdyby Vermeer nebyl zanechal než obrazy tohoto rázu, byl by jen nádherným řemeslníkem. Nikoliv. Význam Kuplířky jest mnohem větší: jde zde o opravdový *umělecký čin*, kterým se postavil Vermeer rázem nad své okolí i nad průměr soudobého umění holandského. Zde po prvé proudí do holandského malířství světlo a vzduch v sytosti a plnosti posud nevídané.

Kuplířka jest malířský kvas, malířská orgie barevná. Vermeer naráz získává zde nové fermenty svému příštímu vývoji. V jeho Kuplířce šumí a vře to na všech stranách; stará forma povoluje a rozstupuje se a z ní tryská světlo a jas, z ní překypuje světelná a barevná pěna. Jest to malba smělá, nevázaná a hlučná. Žlut, červen a smetanová běl smějí se tu a jásají svítivou silou, již bude později malíř tlumiti v ušlechtlejší a klidnější jas; linie a plochy rozbíhají se tu nespoutaně; lidské tváře nejsou odlišeny malířsky od neživých předmětů, džbán má malířsky větší význam než lidská ruka a jest na stejném stupni s lidskou tváří. Všecko jest zde nakupené, stísněné a chaotické, lidé i předměty — bolí přímo způsob, jak nedbale jest postaven na př. džbán na sám pravý okraj stolu. Ale všecko vře a puká výtryskem síly barevné a světelné. Barva jest nanášena drsně a křepce: jde více o útočný svítivý vzruch než o uklidnělou a zušlechtěnou krásu tónovou.

Ale tak právě musilo tomu býti při prvním díle malíře, který se

1 - Vermeer de Delft. Bruxelles, str. 50.

368 později tak náruživě třbil do dokonalosti. Kuplířka jest dílo výbojce a dobyvatele; zde jsou získány v rudimentárním stavu nové prvky a podány posud víc látkově než duševně, aby z nich později mohlo býti těženo stylově, aby později byly zpracovány do větší hloubky a šlechtěny do konvenčnějších valérů.

Hned následující díla ukazují, že Vermeer vycítil slabinu své Kuplířky: rozběhlou komposici. Časově od Kuplířky nejsou valně vzdáleny — nejvýše čtyři léta — dvě málo známé práce Vermeerovy, dvě práce, které jsou z nejkouzelnějších, jež zanechal, mladé a plné pelu, a přece zušlechťené přitom patrnou sebekázní: *Kristus u Marie a Marty* (sbírka Coats na zámku Skalmorlie ve Škotsku) a *Toaleta Dianina* (Mauritshuis v Haagu).

Kristus u Marie a Marty: zase společnost za stolem, tentokrát však jen tři lidí, tedy o osobu méně než na Kuplířce. Kristus činí pravou rukou totéž gesto jako kurtisána drážďanská. Ale jinak jaký rozdíl mezi tímto obrazem a obrazem skotským! Kompozice Marie a Marty jest pevně skloubená, ušlechtilé přehledná, rytmicky plynulá: largo maestoso zní z těchto volně a široce vržených rouch, z těchto gest výmluvných bez theatrálnosti, zdržlivě meditativních, které jako by měly cosi ze snové lehkosti a neuvědomělé květinové plnosti. Marie sedící na podnožce a vpíjející se do Krista zrakem, Kristus sám v křesle, hlavou spojený s Martou a rukou s Marií, ale zrakem zahleděný do nezemských dálek, mají klidnou, širokou krásu soch: největší prostota při největší plnosti tvarové. Nic není nakupeného v tomto díle, nic si zde nepřekáží: plno vzduchu a plno lásky nese se mezi figurami spojenými duševní akcí v jediné ohnisko.

(Jak jinak bylo tomu po této stránce u Kuplířky! Zde čtvrtá figura, jinoch vlevo se sklenicí vína v ruce, byl jen špatně zaměstnaný statista, který pošilhává z obrazu po divákovi!) Sestředění, zduchovnění a odhmotnění tohoto obrazu vedle Kuplířky jest nevšední a ukazuje, jaký kus vnitřní práce urazil v málo létech mladý mistr. Světlo jest zde živlem současně prochvívajícím prostor i zduchovňujícím tváře; laská stejným pokojným, milostným tokem tváře lidí i chléb v košíčku, který přináší Marta a jež staví s jedinečným gestem ostýchavé vroucnosti a pokorné plachosti na stůl. Jak mistrovsky jest všecko to charakterisováno v po-

stavě, celém držení těla! A ten chléb sám! Jak jest odhmotněn světlem ze své tíhy! Jak jest zde lehkým, plynulým štětcem, barvou stejnoměrně a hladce nanešenou řečeno, že jde víc o krmi duševní než tělesnou! Jak jinak, reliefně, kupkovitě nanáší Vermeer barvu tam, kde jde o opravdovou stravu hmotnou, o skutečné materiální zátiší, jako na př. u Mlékařky!

Toalety Dianina vybočuje látkově tak z díla Vermeerova, že dlouho bylo pochybováno, je-li skutečně náš mistr jejím původcem; dnes pochyb těch není, protože Ježíš u Marty a Marie, který se objevil v londýnském obchodě r. 1901, vyplnil zatím propast mezi tímto dílem a ostatními pracemi Vermeerovými. Toalety Dianina jest nejlidnatější obraz Vermeerův: obsahuje pět figur, Dianu a víly její, v elysejské krajině, jak ji maloval Correggio, prochvělé sladkým stříbřitým vzduchem. Že si tu položil Vermeer kompoziční problém, jest patrné na první pohled, a rozřešil jej také ve stavbě liniové stejně zákonně jako duchaplně a nevšedně. Popředí tvoří tři ženské figury, dvě sedící, třetí klečící, zaujatá nohou Dianinou; všecko rytmický tok linií; všecko soustředěné pozornou účastí, všecky tři svázané již zevně hlavami krásně nakloněnými a schýlenými v různém stupni, které dávají jejich akci ráz jakéhosi melancholicky slavnostního obřadu. Tuto krásně uzavřenou skupinu flankýroval pak a zarámoval Vermeer s jedinečnou pikantností dvěma vztýčenými figurami druhého plánu, jednou černou ženou, obrácenou k nám tváří, druhou polonahou, obrácenou k nám zády. Již barevně kontrast černé a teteřivý mramor žád polonahé jest nejapartnější podtržení a uzavření scenerie, jež se dá myslit. A mezi ně jsou vklíněny žhavá červeň, modrá, oranžová, citronově žlutá — jak se vlní rytmicky široce a plnozvuče tato hluboká barevná nádhera, jak sesiluje silnou pompésní vlnu rouch a pohybů, jak s ní souzní! Tu již stojíme před jedním z tajemství Vermeerových: jak dovedl stavbu barevnou opřít o stavbu linií a gest, jak dovedl dáti obojímu principu sloučiti se a ztavit se v jeden slavnostní rytmus, jak dovedl harmonisovat tvar plastický, barvu, světlo i vzduch.

Po tomto díle neměla kompozice figurální skupiny těsně semknuté jednotnou akci pro Vermeera již tajemství: mohl ji opakovati s většími menšími obměnami, kolikrát mu bylo milé. Ale — ku podivu — v tutéž chvíli, kdy zmohl tento problém, ztrácí pro něho zájem: Vermeer jest

370 z těch vysokých umělců, kteří se neopakují, jež lákají znova a znova problémy nové. Vermeer dává se drahou zcela jinou: jde mu o to, řešiti interiér co největší plnosti prostorné, jde mu o to, semknouti figuru a prostor interiérový v harmonii nejčistší, nejúsporněji vyřešenou.

Resultát těchto snah: *Mlékařka*, dnes v amsterdamském Rijksmuseumu. První věc hodná povšimnutí: Vermeer začíná od *jediné* figury, teprve později zaplňuje své interiéry figurami dvěma a třemi. Jde mu nyní právě o něco podstatně jiného, než mu šlo při Ježíši u Marie a Marty. Tam šlo o kompozici skupiny figurální, šlo převážně o problém linie a teprve v druhé řadě o problém barvy a nejpozději a nejméně o problém prostoru: prostor opravdu jest na tomto skotském obraze mělký.

U *Mlékařky* jest otázka taková: směstnati co nejvíce prostoru a co nejvíce plastického tvaru do obrazu a svázati obojí element v celek harmonický, a přece odlišený — tedy otázka vyšší organisace kresby, barvy a světla.

S úžasnou štavnatou plností jest vymodelována hlava služčína se strany osvětlená a celé její poprsí i s rukama: tož plastický střed obrazu. Aby byla vyřešena hloubka interiéru co nejbohatěji, jest postaven po prvé u Vermeera stůl šikmo podélnou osou k divákovi — tím jest nalezen motiv, který opakuje později s výrazností ještě příkřejší na *Spícím děvčeti* sbírky druhdy R. Kannovy v Paříži.

A jak hustě jest poset, přímo zabydlen tento stůl předměty! Hotové zátiší se sem nakupilo, řekl bys, roztahuje se zde neekonomicky a samoúčelně, kdyby nemělo svou prostorotvornou funkci v obraze: odstupňovat prostor, vrstvit jej přímo.

A jak jest malováno toto zátiší! S jakou *hmotností* barvy! Barva jest zde cennou rozkošnou hmotou, která jest hnětena a nanášena reliefně, vtlačována přímo do plátna!

Neboť Vermeerovi nejde zde jen o barevný povrch těchto věcí — chleba, džbánů, proutěného košíku a mēděnce —, jde mu o jejich hutnost, o jejich strukturu, o jejich tíhu a resistenci zcela hmotnou. Světlo u Vermeera nedotýká se jich jen a neplyne po nich, světlo je proniká a sytí se jimi podle různého stupně jejich hutnosti — *to* chtěl vystihnouti zde a vystihnul věru jedinečně holandský mistr. Vermeer vládne jedinečně citlivou a odstupňovanou technikou, způsobilou jako žádná

371 druhá, aby vystihla tento podkožní život mrtvých věcí, aby je oživila v tom, čím opravdu účastní se vnitřně ve vytváření života atmosférického. Vermeer podává přímo skladbu věcí neživých, převádí v barevné valéry jejich vlastnosti čistě hmatové a tíhové. Jak jinak maluje starší jemnou látku, kterou jest potažena židle, jak jinak dřevo, jak jinak kov, jak jinak pálenou hlínu; tu jest celá škála odstínů od barvy tence a hladce nanesené až po hotovou granulaci uhnětených barevných hmot. Zátiší Jana Fyta a Willema Kalfa jsou mrtvé preparáty vedle tohoto zhuštěného, jiskrného života vdechnutého do mrtvé hmoty. Vermeer jest vůbec největší malíř zátiší, kterému se vyrovnají jen dva Francouzové *Chardin* a *Cézanne*. Poměr mezi nimi dá se přibližně vystihnouti tak, že Vermeer jest z nich největší plastik, který se soustřeďuje na podání hodnot až vědeckých. *Chardin* mistr náladového života, zátiší zlidštělého jaksi v jeho melancholické barevnosti, básník „kouzla věcí uvadlých“; *Cézanne* jest zátiší ovšem jen podobenstvím architektury světové, problémem vzájemné deformace ploch a linií ve vyšší, tvrdší a rozhodnější rytmus, prostředkem k vyslovení jeho matematického pathosu.

Ale opakují, tento úžasný kus malby, toto Vermeerovo zátiší přímo epicky cítěné není cílem samo sobě, jest jen činitelem, jednotkou ve vyšším organismu: tvoří jednak kontrast jako barevná masa k bílé a barevně mrtvé zdi, jednak kontrast jako těžká hmota k tváři služčíně světlem idealisované a odhmotněné; jest tedy činitelem i výrazu i stavby, členem ve vzniku prostoru i složkou ve vzniku světelné a vzduchové atmosféry. K problému *Mlékařky*, pojatému zúženěji v tom, co má pouze prostorotvorného, vrátil se Vermeer ještě jednou v obraze patrně ne o mnoho let pozdějším, ale přece náležitějším již jeho prostřednímu období; míním *Spící děvče* v někdejší sbírce R. Kannově v Paříži, nyní v anglickém obchodě.

Podoba mezi oběma obrazy jest očividná, i to, že *Spící děvče* stojí na podkladě *Mlékařky*, kterou v určitém směru vyvrcholuje s tou tvrdou rozhodností a přísností, jež jest znakem stylu Vermeerova a odlišuje jej jako diamant od měkkých soudobých uměleckých kamenů, na př. od *Pietra de Hooch* nebo *Mikuláše Maese*.

Tedy na *Spícím děvčeti* v levém rohu týž stůl kosou položený, ale mohutnější mnohem, pokrytý nádherným sytým kobercem; a na stole

372 totéž zátiší, jenže mnohem méně hmotné, z jemnějších hmot, zastřené nadto zčásti úžasným tylem. A za stolem zase figura, dívka, ale sedící tentokrát a dřímající, s hlavou opřenou o pravé ramě. Za ní stěna — potud všecko jako u Mlékařky. Ale nadto jsou tu nové živly. Předně židle v pravém rohu, podaná ještě v příkřejší šikmosti než stůl a *přeříznutá tak*, že vidět je lenoch s tvrdým obdélníkem vraženým přímo do hloubky. A stejně na zdi v pravém i levém rohu příkře jest sříznut jednou obraz (jehož jest podána asi čtvrtina), podruhé mapa (z níž podán zcela nepatrný, úzký pruh). Tento *motiv příkrých úkrojků* jest novum v díle Vermeerově; setkáváme se zde s ním po prvé. Estetický a kompoziční úkol jeho jest velmi jasný. Esteticky praví tu malíř: Jsem tvrdý; mám vůli; znásilňuji; nechci býti spravedliv k objektivně jevové šíře světa; pohrdám empiričností náhody; stavím, stylisuji, buduji. Běda tomu, co jest mně v cestě! Ťas vezmi pohodlnou povídavost, sousedskou obšírnost. Zkracujme, huštěme; chci výtvarný epigram! A kompozičně: Neopisuji předměty, nýbrž hromadím formy. Můj obraz jest zaplněn obsahem, až překypuje, je cele vyplněn tvarem; přetéká z něho. Vyhledal jsem uzel a křížovatku linií a ploch; tvé oko a tvá obraznost může se odtud rozeběhnout do všech stran větrné růže — já ti již při tom ovšem vůdcem nebudu; zachytil jsem střed, ohnisko, irradiaci jeho vymítám jako cosi planého a málo hutného.

Ale ne dost na tom. Tato stěna jest rozdělena pootevřenými dveřmi (a zase kose v příkré zkratce pootevřenými!) a skytá průzor do dvojí místnosti: první, předsíně, naznačené zcela sumárně, a druhé, do pokoje za ní se stolem, obrazem na zdi a zase tvrdě skrojeným oknem. Jest těžko povědět, jak tyto tři kolmice (ostění dveří a dveře samy) jsou *kolmé, příkré, hotový vrch* pro oko, které musí zlézt! Zpracovat si jen prostorově dveře tímto způsobem pootevřené jest kus *myslenkové* práce, kterou nezmůže snad ani desátý pozorovatel!

Jestli čemu, tedy tomu musí se říci *styl*. Celý obraz jest soustava zkratek, úkrojků, náповeří. Divák si je musí zpracovávat, oko musí se učit myslit v distancích: vyšší formová skladba výtvarná! Obdobného cosi nalezněš v hudbě jen u Bacha.

V moderní malbě jest jen jeden veliký mistr, který myslí stejně prostorně, který směštnává stejně mnoho prostoru na plochu stejně

malou; stejně příkrý ve zkratkách, stejně bezohledný v řezech, stejný maniak šikmé soustavy, stejně ironický epigramatik výtvarný: *Degas*. A Degas zná jistě tento obraz Vermeerův² a vychází z něho, jako Corot znal a studoval pravděpodobně Vermeerovu Mladou ženu před klavírem (nyní v londýnské National Gallery), která byla dosti dlouho ve francouzském majetku, nejprve u Bürgera-Thoré, pak u Mme Lacroix, a dovedl opřít o ni svou *Femme à la perle*. Obyčejně vykládá se v kritice a v uměleckých dějinách tato prostorotvorná schopnost Degasova, umění užívati plochy jako funkce prostorotvorné, umocňovati prostor, jako následek podnětů japonských. Nevylučuji sice nikterak žaponského vlivu z díla Degasova, ale projevil se soudím spíše v podrobnostech než v celkové konstrukci obrazového jeviště; pro ni stačí úplně jako východisko Vermeer Kannův.

Na tomto díle Vermeerově jest nejlépe možno uzřejmí si rozdíl mezi ním a jeho vrstevníkem a krajanem a snad i soudruhem, Pietrem de Hooch, také malířem interiérů. Také Pieter de Hooch, aby hodnoty osvětlení stupňoval a obměňoval, rád dává hleděti do několika prostorů. Tu jest třeba jeho známý interiér amsterdamský. V popředí předsíní domu úplně prázdná, bez jakéhokoli nábytku nebo náradí; vpravo dveře otevřené do pokoje, kterým prochívá jemný slunečný prach; vlevo druhé dveře otevřené do jakési spižírny osvětlené malým nízkým oknem. V této spižírně sudy; matka načepovala z nich právě do džbánu, který podává malé dcerušce. Obraz de Hoochův jest dobrý, t. j. měkký, jemný, plynulý, atmosféricky oživený, zalitý tichou hrou světla a laskavého sporého, ustupujícího stínu; jest to obraz intimní důvěřivosti a měkké laskavosti, obraz měkkého přísvitů životní svátečnosti. To všecko možno přiznati, ale přesto nebo snad právě proto: *stylu* v něm není, *velkosti* v něm není: jen rozplývavá měkkost. Vedle něho jest Vermeer příkrý, tvrdý, určitý a násilný, duch soustavy a řádu, metody a silné vůle. Obrazy Hoochovy jsou pro oko pokojně krátké procházky hladce posypanými a urovnanými pěšinkami v rovině; obrazy Vermeerovy — zvláště obrazy rázu Spícího děvčete Kannova nebo

2 - Bylo mně potvrzeno z autentické strany, že Degas býval častým návštěvníkem sbírky Kannovy.

pozdějšího Listu v Amsterdamě — obtížné stoupání po ostrých hranách skalních. Jest třeba všimnouti si jen, jak prázdné jest všude popředí u Hoocha a jak pohodlně a pokojně, pravouhle otevírají se vřdycky u něho dvěře nebo branky do pozadí: všude pohodlí, ale nikde vědomá soustava a styl. Vedle Hoocha stojí zde Vermeer jako kus gotika: tvrdý, přísný i násilný často; milenec ostré hrany, kosého úhlu, sbíhavých a přefatých os. A v tom právě jest *baroknost* Vermeerova, v této tvrdé a rozhodné soustavnosti. Každý vidí barokní ráz alegorického obrazu Nový Zákon (v Mauritshuisu), ale čistší, ryzí baroko jest již ve Spícím děvčeti. Vermeer jest barokní v témže smyslu, jako byli barokní Tintoretto nebo Bach, oba pathetické matematické formy. Nesmíme se dát másti zcela různým psychickým obsahem u Tintoretta, ani zcela jiným rázem jeho inspirace — není pochyby, že jako duch i temperament jest Tintoretto mnohem, mnohem mohutnější a širší než Vermeer. Ale v pathosu formovém jsou mezi nimi analogie přímo překvapující; jenže všude, kam klade Tintoretto lidskou figuru, musíme si myslet u Vermeera funkci tu vyplněnou židli, džbánem, konví, stolem, basou, oponou. Ale soustava, již buduje prostor, jest táž soustava umocňující vůle, soustava příkrých kosých os a kolmé srázné tektoniky.

Výkladem tímto předběhl jsem však vývoj Vermeerův: pominul jsem v něm zejména jedno jeho arcidílo, které svým vznikem stojí jistě na počátku jeho dráhy: *Pohled na Delft od rotterdamského kanálu* (Haag, Mauritshuis). I kdyby nebylo na obraze monogramu Vermeerova, který způsobem rukopisu svého blíží se signatuře na drážďanské Kuplířce, jest patrné z prvního pohledu na obraz sám, že stojíš zde před dílem výbojného mládí: tak kypí zde tvůrčí var, tak jest napojeno nervovým fluidem útočné křepkosti, tak prosvíceno mladou neotřelou radostí z barevné krásy světa. Tento *Pohled na Delft* znamená sám etapu v moderním krajinářství větší než dílo Ruisdaelovo nebo Hobbemovo; ve výbojně útočnosti a parátnosti jest tu předjat Constable, v ukrytém žáru a mihotavé něze atmosféry Corot a ještě zbývá *così*, co jest právě nezceizitelným vlastnictvím Vermeerovým a o co sdílí se jen se starými mistry, ať slují Giorgione nebo Tintoretto: míním pevnou sroubenost stavby, jadrnou a hutnou vázanost hmoty i formy. S klidnou samozřejmou pevností stojí před tebou široce ploše viděná masa kamenného

zdiva — stojí ne vratce jako divadelní kulisa luministických efektů, nýbrž pevně jako základna života, jako spolupracovnice života atmosférického. Tvoří jakési formové vězení pro hluboký žár barevných tónů, které jinak jako by hrozily strávití všechno: bylo třeba spoutati je do jakýchsi formových cel, do přísných obrysů všech těch domů a kvádrů, plotů, mostů, lodí, věží i vízek. Rudá červen a cihlová i prejzová hněd prostouplá růžovou oranží a jasným citronem, chlazená místy šedí nebo olivovou, svítí z hlubin spoutaného, utajeného žáru. Atmosférický moment, podaný zde, jest pak tento: sprechlo před chvílí a deštný mrak odplývá právě na samém horním okraji obrazu; ustupuje slunečnému jasu, který se rozlévá po omládlém městě, po osvěžené vodě a probouzí k životu jakoby všechny hlubší vrstvy svítivé hmoty; nebe jest již modré a velké oblačné chmýří nese se po něm tichým letem, třísní je svou emailovou bělí. Popředí tvoří písečný břeh zvláštního narůžovělého lososího tónu, na něm chladnější černobílé figurky hovořících lidiček.

Podivuhodná jest již na tomto obraze jednotnost malířské vise, která váže a krotí všecku rozpoutanou dobývavost a útočnost detailovou; podivuhodná již také rovnováha mezi plastickým a malířským principem — harmonisovati tyto dva živly v poměry stále bohatší a stále subtilnější jest jeden z vůdčích motivů uměleckého života Vermeerova, jest podklad snahy, která ho neopouští do posledních dnů jeho. Faktura technická staví obraz tento zřejmě mezi mladší díla Vermeerova: jest těžká, zemitá, reliefní, hněte a plasticky nanáší hmotu barevnou, tečkuje ji místy plastickými tyčinkami. Jest zajímavé povšimnouti si, že ještě v šedesátých letech minulého století byla tato technika příčinou, proč historikové výtvarní zavrhovali *Pohled na Delft*. „L'exécution en est grossière, l'empâtement brutal et l'aspect monotone,“ vytýká *Charles Blanc* ve své *Histoire des peintres de tous les pays* (1860). Tenkrát nedostalo se ovšem ještě výtvarné historii poučení od impresionistů a neoimpresionistů, kteří mohou se dovolávat jednotlivých partií na některých obrazech Vermeerových pro své métier.

Ale zajímavější věc: Vermeer sám nebyl asi spokojen s tím, co má tento obraz empirického a bezprostředního. Vermeer byl silná umělecká vůle, a to znamená vždy vůli ke stylu a formové abstrakci. Druhou a poslední jeho krajinu, *Uličku* u Sixta v Amsterdamě, jest možno

pochopiti jen jako korektiv a doplněk Pohledu na Delft. Převládá-li empirie zrakové bezprostřednosti v Pohledu, charakterisuje Uličku soustavnost, methodické *parti-pris*, které ji vtěsnává do rámce obdobně jako předměty v interiéru radikálním skrojením. Výrazové prostředky obmezil si tu kultivovaný mistr dobrovolně, ale vytěžuje je hlouběji a získává z nich skoro víc než z rozpoutanějšího koloristického orchestru Pohledu na Delft. Přednes Uličky jest ztlumený; charakterisuje ji šedější, střízlivější, úspornější harmonie, která však proto nepůsobí chudším dojmem než na obraze delftském — naopak: poněvadž jest vázanější, podává i více poměrně možností uměleckého dojmu. Není pochyby, že mezi Uličkou a Pohledem na Delft musí ležeti větší spatium časové — léta vnitřního stylového zpřísnění, léta umělecké kázně a kultury. Jen sporadicky zavýskne v této ukázněné, přidušené malbě veselý třepetavý tón (kousek modři na zástěře ženy na dvorečku u sudu, kousek citronu na ženě šijící v hlavních dveřích); jinak jest všude fermata hlubokého tónu; temně kalná červen starého zdiva, prostouplá delikátní šedí malty, sestupuje shora až do nejnižšího patra, kde přebírá vládu hovorná běl vápnového nátěru; jedna otevřená okenice jest samo jezero hlubokého krvavého laku; okenice uzavřené jsou laděny do neutrální žluté hnědi; dlažba uličky svítí v diskretní plavé patině. A celý tento orchestr jest přitlumen úžasnou atmosférou, autentickou stříbřitou šedí polozastřeného dne, která láme všemu lokální hrot a setkává všecko v jednotnou náladu tiché, ušlechtilé, vykvašené krásy. Doutná-li kde barevný uhel, doutná jakoby zespod popela. Víc než o barvu jde o odstín a bezděky vtírá se ti do mysli před tímto dílem tak nevtíravým postulát Verlainův z *Jadis et naguère*: „*Nous voulons la nuance, pas la couleur, la nuance.*“ I technická skladba barevná jest v Uličce zcela jiná než na Pohledu delftském: barva jest nanešena stejnoměrně tence a tato vyrovnaná diskretní faktura, která zastírá umělcovu osobnost a její temperament i náladu, aby dala vystoupiti a hovořiti jedině umění, jest pravidlem již v pozdější tvorbě našeho mistra.

Po této krajinářské episodě vracím se zase k interiérovým pracím Vermeerovým. V *Spícím děvčeti*, které vzniklo těsně s Uličkou, ovládnul Vermeer prostor vyšším uměním, které nemělo posud příkladu v soudobé malbě holandské. Mohl by si nyní stavěti prostorné problémy a řešiti

je v nejrůznějších kombinacích. Ale Vermeer nechce se zdržovati ničím podobným: myslí dále. Chce dáti nyní toto vyšší prostorotvorné umění úplně do služeb idejí malířských; snad odpuzuje jej na *Spícím děvčeti*, co má tendenčního, úmyslně voleného jako paradigma. Scheffler alespoň dobře vycítil snahu Vermeerovu, když byl obraz postavil matematicky jasně ve formě i v barvě, „přikrytí zase všecku matematiku životem, odít ji zase kvetoucí přírodou“³ — dodati obrazu zdání podvědomé nevinnosti a náhodnosti. Tímto dojmem působí na mne řada interiérových obrazů Vermeerových, které následují po *Spícím děvčeti*; jsou to mimo jiné *Čtoucí dáma* v Drážďanech, *Mladá dáma s perlovým náhrdelníkem* v Berlíně, *Geograf* ve Frankfurtě (Staedelsches Institut), *Voják a směřující se děvče* v Londýně (sbírka Joseph), *Devče s flétnou* v Bruselu (sbírka Jankheer de Grez), *Atelier malířův* ve Vídni (Černínská galerie), vesměs díla středního období Vermeerova.

Drážďanská *Čtenářka* jest drobná figurka dívčí, pojatá v čistém profilu a postavená proti otevřenému oknu, jímž proudí bohaté denní světlo; jest vkomponována do prostoru neobyčejně vysokého — tato výška dodává aktu četby čehosi slavnostního. (Není náhodné, že koketná žena v Berlíně, která zkouší si před zrcadlem náhrdelník, jest v prostoru nízkém — tím dostává se obrazu rázem charakteru mnohem intimnějšího a graciesnějšího.) Stůl s ovocem a přikrývkou malovanou hlubokým šťavnatým tónem dělí ji od pozorovatele. Okno otevřeno jest v silném šikmém úhlu a má účelem uvědomiti diváku jak náleží hloubku pokoje; v rohu kosou postavená židle s typickými vermeerovskými lvími hlavičkami na opěradlech plní týž úkol pro nižší zornou rovinu. Opona napravo není malována jen proto, aby nesla a odrážela na své látce světlo dopadající od okna; to by bylo pro Vermeera příliš simple; má i účelem ohraničit prostorně zcela jasně stůl od diváka. Tato konstruktivní jasnost zdála se posléze přece málo malířská myslivému mistrovi; proto vnesl do ní velmi diskretně trochu rozkošného malířského zmatku hlavičkou dívky odraženou plaše na skle okenním.

Dívka s náhrdelníkem perlovým jest malířsky rozkošnější a šťavnatější a jest celá komponována mnohem víc vzduchem, světlem a barvou.

Není zde tak složitého aparátu pro vyvolání a vymezení prostoru; stůl a dvě židle, z nichž židle v popředí jest velmi rafinovaně umístěna, dostačují zde, kde figura vyrůstá mnohem výš do prostoru a vyplňuje jej mnohem víc než u Čtenářky dráždanské. Toto číslo jest vůbec jeden z nejryzeji malířských Vermeerů; pathos obrazu jest v barvě a ve světle, v jedinečné vibrující záplavě vzduchu a světla, v bohatém zduchovělém životě, který probouzí na žlutém, hermelínem vroubeném kabátci, v tmavém odboji, který chystá vítěznému vzduchovému dobyvateli temná nádherná látková masa nalevo stolu nakupená v jakési zákopy tvrdých záhybů.

V Geografu není již tohoto plesného jasu a této radostné pohody. Obraz jest nejprve prostorně stísněnější; na prostoroře přibližně stejné (i plošný objem plátna jest u obou obrazů skoro týž: výška obrazu berlínského 0,54 m, výška obrazu frankfurtského 0,53 m; šířka obrazu berlínského 0,45 m, šířka obrazu frankfurtského 0,465 m) jest nakupeno zde mnohem více náradí. Vlevo v popředí typický stůl vermeerovský se šfavnatou, sytou, těžkou pokrývkou, vzduťou v barokní záhyby, v hotové látkové kopce a vrchy; na něm dvojí papír mapový; a schýlen nad ním, opíraje se levou rukou o jeho pravý roh a v pravé maje kružítka, zdvíhá vlasatou, přísně krásnou hlavu od díla zvláštním zamýšleným pohybem mladý muž, kreslíř map; tvář jest pojata ze tří čtvrtí, pohled nese se nalevo mimo pozorovatele a vzhůru. Za tímto mužem masivná vysoká skříň, na ní globus a knihy — jako by *sem* přenesl mistr zátiší, které jindy staví na stůl do levého rohu. Pravý rám obrazu řeže velmi tvrdě zpolovice obraz na stěně, zpolovice židli u zdi. V popředí vpravo kosočtverec stoličky. Jest tedy na tomto plátně, přibližně počítáno, *tříkrát víc* rohů, hran a ploch než na obraze berlínském. A obraz náleží opravdu mezi stylisované nebo lépe *příkře* stylisované Vermeery — poněvadž nestylisovaných Vermeerů vůbec není. Sama figura schýleného a hlavu půl zamýšleně, půl snivě týčícího muže jest u Vermeera výjimečná, nezvykle složitá.⁴ Vermeer bývá v pózách kvietistický; nejoblíbenější posice jeho jest ryzí profil — v holandské malbě soudobé

4 - Předěi ji jediné ženská figura na Novém Zákoně v Mauritshuisu, které se vytýká obyčejně theatrálnost.

neobvyklý —, po něm přichází prostá en face, posléze figury podané z plného pozadí ne bez smyslné rafinovanosti (napočel jsem v jeho díle *čtyři*) a sedící nebo stojící figury s hlavou otočenou po divákovi, hledící tedy z obrazu (napočel jsem jich v jeho díle *pět*).

I světlo dobývá prostor roztráštěněji, ne tím širým, jednotným, prostě vítězným a záplavným proudem jako na obraze berlínském; jest zde více stínu než na jiných pracích Vermeerových. Tedy jeden z Vermeerů příkře stylisovaných. Ale jak jest právě tato stylisace nutna pro výraz, o nějž zde malíř šlo: pro výraz přísné, věčné a meditativné práce nesené touhou po dokonalosti!

Voják a smějící se děvče jest pravděpodobně první interiér o dvou figurách — rozuměj první interiér z doby, kdy malíř zmocnil se celého svého umění prostorotvorného. Důvody pro to čerpám z komposice samotné. Kde bývalo posud umístěno zátiší, v levém dolním rohu, jest posazen nyní člověk, voják, podaný však způsobem nedalekým způsobu, jímž bývalo traktováno zátiší. A opravdu, jest to jakási lidská *nature morte!* Na židli šikmo od pozorovatele ke stěně ubíhající sedí malebný voják s bandelírem a širokostřechým měkkým kloboukem. Sedí k pozorovateli bokem; z tváře nevidět nic než malou část profilu. Póza jest trochu dekoračně bramarbášská. Světlo padá na levé ramě a levou část zad — na stranu obrácenou od pozorovatele; ostatek ve stínu. Nádherná lidská *nature morte*; plastický i malířský kontrast k dívce sedící proti němu u stolu a na židli paralelní k židli jeho. Dívka ta jest v plném světle, proudícím typickým vermeerovským oknem; světlo vibruje ve tváři, vpíjí se do látkové žlutě i modři, zalévá duchovým přílivem celou hlavu.

A nyní následuje několik interiérů, v nichž novým a novým způsobem utkává se báseň světla a prostoru, stále lehčeji a lehčeji, stále vítězněji a vítězněji. Barva se odhmotňuje a spiritualisuje víc a víc; prostor se rozstupuje v hloubku přímo hudební, zvucící stříbřitou atmosférou, autentickým světlem kosmickým, které vyplňuje i neobmezený prostor podnebeský; obrazy poslední doby Vermeerovy jsou laděny na tón perlově šedý. Ten jest zde barevným ekvivalentem tohoto kosmického světla prostorného, zalévajícího všecko, vážícího všecko a prosvěcujícího všecko v jakémisi citu pantheistického zbožnění a pantheistické něhy.

Ale nesmím předbíhat vývoj Vermeerův: jest třeba povšimnouti si blíže ještě několika děl jeho doby barevné sytosti a tónové hloubky.

Tu jest *Lekce ve zpěvu* (v Pittsburku, sbírka Frick), která není kompozičně vzdálená Vojáka a smějící se dívky. Žena sedí na židli, trup a nohy v profilu (ne zcela čistém), hlavu však otáčí skoro zcela en face k pozorovateli; v rukou úžasně měkce namalovaných drží jemně notový list. Nad něj chýlí se muž v plášti v záhybech velmi barokních, podaný v celé postavě en face; pravicí dotýká se téhož notového listu, levicí opírá se o lenoch židle dívčiny. V levém popředí židle stejně postavená jako na Vojákovi a smějící se dívce. Na stole džbán, sklenice vína, noty. Okno uzavřené; v zadním levém rohu klec ptačí; na zadní stěně obraz, zakrytý ve svém pravém dolním rohu hlavou a ramenem mužovým.

Berlínské *Ochutnávání vína* jest velmi blízké kompozičním motivem i uspořádáním obrazu pittsburskému: skoro týž obraz, ale řešený mnohem prostorněji, volněji, renesančněji řekl bych. Zase kout pokoje podobně uspořádaný. Zde běží však kolem stěny lavice; okno jest pootvřené. Jinak postavení židle vlevo v popředí i stolu skoro totožné. U stolu sedí zase dívka, ale na židli jinak postavené: ta zde jest postavena šikmo k divákovi (tam byla šikmo od diváka). A na židli dívka klidně sedící, hlavu i trup v jedné rovině; dopíjí vážně poslední krupěj vína. Muž s pláštěm podobným onomu, který má muž na obraze pittsburském, celý přímo vztyčený, jen s hlavou slabě schýlenou, zahleděl se na dívku; pravicí staví na stůl bílý džbánek, z něhož patrně nalil do sklenice před chvílí vína. Obraz má mnohem víc prostoru a vzduchu než obraz pittsburský; působí to, jako by v Pittsburce byla barokní a v Berlíně renesanční redakce příbuzného motivu. V Pittsburku zastírá dívka mnoho z muže, muž mnoho z obrazu; v Berlíně dívka sedí tak, že vidíme úplně trup mužův, a muž stojí tak, že nezastírá nic z obrazu (jen nepatrnou část rámu jeho).

Dívka s flétnou (v Bruselu u Jonkheera de Grez), nedávno drem Brediusem rozpoznána jako práce Vermeerova, jest nejmenší jeho dílo: výška m 0,20, šířka 0,18. Dílko nevšední svěžesti a bezprostřednosti ve fysiognomii i technice; jako bys stál před impresionistickým intermezem mistrovým: barevnému divisionismu činí se zde koncese větší než jinde.

Nanejvýš zajímavý jest obraz *Nový Zákon*, zapůjčený Mauritshuisu drem Brediusem. Již to, že obraz tento jest jediná alegorická kompozice mistrova, vykazuje mu v díle jeho místo zcela zvláštní. Soudívá se, že obraz byl objednávkou a že jej Vermeer maloval s vnitřní nechtí; že svou barokností vylučuje se sám z díla jeho atd. Poslední soud pronášívá se obyčejně od lidí, kteří nechťi nic věděti o velikém kompozičním a místy přímo barokně kompozičním umění Vermeerově. Mně nezdá se po tom, co jsem zde řekl o příkré kompozici některých obrazů Vermeerových, nikterak tak cizím a nesourodým ostatnímu jeho dílu. Přísně bývá kritisována ženská figura sedící na jakémsi nízkém trůně, která klade pravou bosou nohu na zeměkouli, zatím co ruku vznesla k srdci a oči obrátila k nebi; mluvívá se tu o theatricalnosti, šroubovanosti atd. Zapomíná se však, že tak soudí náš dnešní naturalism; barok měl kriteria zcela jiná a žádal, aby všecko vnitřní hnutí převedlo se beze zbytků a beze zlomků v emfatický a pathetický výraz plastický, právě jako tragedie francouzská v XVII. století žádala, aby každý afekt převedl se nepřírozeně a protipřírozeně v rétoricko-dialektickou tirádu.

Každým způsobem stojíme zde před barokním dílem náboženským, tím zajímavějším, že jest to barok protestantský. Jak zajímavé bylo by srovnat obširněji tento protestantský barok malířský s *katolickým* barokem malířským, na př. s některými posledními díly Tizianovými, tak dusnými protireformační náladou, na př. Dóže Grimani klečí před Vírou (t. zv. La Fede v paláci dóžecím) nebo jinou alegorickou kompozicí Španělsko spěje na pomoc náboženství (v Pradu)! Vedle těchto děl benátského genia jest obraz Vermeerův ovšem deminutivum; Vermeer nemá toho bohatství formového, té dramatické výraznosti jako Tizian; nemá zejména světla Tizianova, který dovedl jím vyjádřiti visi nadzemskosti a zdramatisovati je v herce transcendentna. Světlo Vermeerovo i zde jest klidné denní světlo atmosférické, světlo empirické. Prostředky, kterými vyjímá svou scénu z běžného životního empirismu, jsou vnějškové a dosti nepatrné: těžká opona napravo, podium, na němž sedí žena; z malířských prostředků jest to pouze stín. Vermeer jest proti Tizianovi pouze dramatické — zátiší. Ale v těchto mezích jest toto dílo nanejvýš významné a plné kouzla. Malířsky jest nestejně: jsou v něm partie malované poněkud povrchně a úhrnně vedle partií jedinečné síly a výraz-

nosti. Záclona namalována jest jako máloco v díle mistrově: hřeje pozorovatele utajeným hlubokým životem barevným. Totéž platí o Jordaensově Ukřižování v pozadí na stěně i o globu.

Současný s Novým Zákonem jest *Malířův atelier* ve Vídni v Černínské galerii, který v konstrukci prostoru ukazuje frapantní podobnost s obrazem v Mauritsshuisu: stejná jest tu podlaha i stejný strop, stejná mohutná kobercová záclona vlevo podchycená slabě židli šikmo postavenou, stejná hloubka prostoru. Malířův atelier bude nutno postavit asi na sám konec prostředního období Vermeerova; poukazuje na to i signatura tohoto obrazu, která není ještě toho sevřeného kresleného typu jako signatura obrazů z poslední doby, jak je vidíš na *Krajkářce* v Louvru nebo na *Hlavě mladé dívky* v Haagu. Atelier malířův má vysoký kurs mezi milovníky díla Vermeerova, a právem; jest to vyrovnaná dokonalost sama, šťastně nalezená rovnováha mezi prostorem a vzduchem, kresbou a barvou, plastikou a malbou. Stylisace jest v obraze dost a dost, ale není příkrá, a celé provedení jest plno zralé, šťastné pohody.

Pamětihodný *List* v amsterdamském Rijksmuseumu stojí na prahu třetího, vrcholného období tvorby Vermeerovy. Dílo toto jest mnohem víc obrazová architektura než malba; malba tentokrát u Vermeera trpí pod komposicí tak tvrdě přísnou a jasnou, že vnucuje se přímo dojem kresby architekturní. Upozornil jsem již na minulých stránkách na tento zákon ve vývoji Vermeerově: po každé na prahu nového odstavce ve tvorbě Vermeerově stojí dílo příkré stylistické vůle, zhuštěný kánon formový. Jako by Vermeer chtěl si uvědomiti v těžké, skoro školské úloze všechno tajemství formy, celou výraznost a nosnost její, než ji bude rozpoutávati ve volnější výchvěje malířské. V těchto dílech koncentrované násilné vůle jako by si vysluhoval volnost k příští tvorbě měkčí a malířštější. Tak i tentokrát, kdy mu tanou na mysli nová díla o zvláště jemném poměru plastiky a malby, formy i vzduchu, maluje prologem k nim jakousi promyšlenou pevnost formovou. V díle tvrdé kázně zmocňuje se jemnější a subtilnější metody, již jest mu třeba k novým úkolům.

List jest stejně úmyslně a rafinovaně budovaný prostor jako *Spící děvče Kannovo*. Jenže jest mezi nimi poměr obrácený: scéna *Spícího děvčete* odehrává se v popředí, v prvním prostoru, scéna *Listu* v pozadí, v druhém prostoru, který má cosi uměle jevištního. Dojem ten budí

i kobercová opona podchycená vysoko v pravém rohu, i židle napravo v popředí, na níž jsou rozhozeny noty; nalevo příkře svádí rovnou na scénu zrak pozorovatelův nádherná, zcela v tónu držená zeď s lichoběžníkem překrojené mapy. Prostor sám jest samá plošná velikost, sama úmyslná sevřenost; obrazy symetricky nad sebou, renesanční architektura křbu, velikorýsý nekomplikovaný geometrický vzor dlaždicové podlahy — to všecko jest geometrická konstrukce sama. Celý obraz jako by byl malován jen na oslavu jasných ploch, kolmých linií a tvrdých hran. Jedinou koncesí stanovisku malířskému jsou některé předměty rozhozené zdánlivě libovolně po podlaze: v popředí střevíce, z nichž se služka právě vyzula, koště šikmo postavené, hlouběji polštářek na jehly a koš na prádlo. Scéna sama: paní oděná v hermelín a hedváb s perlovým náhrdelníkem ustala ve hře na loutnu a vznesla neobyčejně živý pohled ke služce stojící nad ní, která jí právě podala dopis.

Malířsky není obraz bez tvrdosti a tíhy. Vermeer jako by tu úmyslně vyššímu cíli obětoval leccos ze své lehkosti, ze své obvyklé plynulosti a parnaté měkkosti. Ale tato částečná nevolnost jest vykoupena nádhernými partiemi: barevný bouquet, v němž je sladěn obraz, žluť, modř, běl a hněd, jest tak rafinovaný a přitom tak kořený, že odškodňuje již sám za všecko. Běl na hlavě, na krku a v pásu služčičině, hermelínová kazajka panina jsou sama báseň hmoty, nová jakási látka, jejíž póry žijí a dýší.

Účel *Listu* pro vnitřní vývoj umění Vermeerova jest patrný: šlo zde mistrovi o to, aby získal jakousi zvýšenou pozitivnost formy, o niž by mohl se opřít ve svém posledním vzletu za kouzlem prchavé krásy malířské. Vrcholná díla Vermeerova, která spojují v jedinečnou synthesisu princip plastický s principem malířským, nedají na sebe již dlouho čekati; nyní po tomto prologu může se odvážiti na *Krajkářku* v Louvru, na *Dívčí hlavičku* v Haagu, na *ženský portrét* v Budapešti, na *Čtenářku* v Amsterdamě, na tyto velebásně jedinečného uzavřeného tvaru, dokonalé ve své plasticitě jako tělesa kosmická, a přece rozžhavené a roztažené v sám půvab milostné, nenávratné prchavé chvíle barevného fenomenu.

Dívčí hlavička v Haagu jest malý obrázek (0,46×0,40 m), ale celý svět sladěných a vytěžených účinnů estetických. Dílo postavené tak

384 šťastně na křižovatkách vývojové, že vidíš od něho několik set let dozadu jako dopředu, na jedné straně až k van Eyckovi, na druhé až k Ingresovi a Corotovi. Málokdy byla plastičnost tak dokonalá zasnoubena se všemi svody ryze malířského kouzla. Tento ovál dívčí tváře, který působí až řecky, jest v čistotě své modelace cosi skoro nehmotného; jeho plnost jest jen dechnuta na plátno; a barvy, které žijí v tomto dechu a prosáky jej, jsou zvroucněny a prohloubeny v jakési teplo tryskající z hlubšího a vroucnějšího pohledu na svět. Nic není v této malbě rozbředlého nebo nývého — naopak: plno přísné utajené síly vlní se a vrásčí se pod ní; bezděky cítíš innervaci ruky ocelově čisté a chladné, která vedla štětec. Plno pohybu a chvění jest v této malbě, ale jest sevřeno silnější vůlí v pevnou a klidnou organizaci. Materie malebná jest nanášena hladce, jakož jest pravidlem v poslední době Vermeerově; technika jest přísná a anonymní, nevtrá se ničím pozorovateli, plní jen prostě, a proto tím účinněji, svůj úkol služební. V modrém šátku svinutém turbanovitě kolem hlavy i na líci přechází příkře největší jas v nejhlubší stín, a přece nepoškozují se tím dojem jednotné měkkosti malebné. Žlutá a modř prostupují se podivuhodně, takže jest se vyvarováno nečistých smíšenin. V kazajce jest žlutá šatka potmělá a proniklá tak modrými stíny, že se blíží olivové. Ve tváři temnější žlutá slonové kosti přechází v růžovou. Tato růžová jest podivuhodně odstupňována na rubínových rtech žádostivě pootevřených. Bělá rohovky oční, v níž plují veliké, klidně tázavé duhovky, jest nanešena reliefněji, právě jako svíslá část šátku a široce podtržený bílý límec. Ve svislých cípech šátku přichází k platnosti Vermeerova záliba v kolmých liniích. Zvláštní vykvašená krása, sevřená tvárná plnost hovoří hudební vibrací z této hlavy postavené proti temnému pozadí.

Krajčářka v Louvru jest objemu zcela nepatrného (0,24×0,21 m), ale její ryze malířské kouzlo jest snad ještě podmanivější než u *Dívčí hlavy z Haagu*. Tato hlava zaujatá cele svou prací a schýlená nad ní pluje v stříbřité atmosféře tak samozřejmě, že zdá se, jako by ji vyzářovala. Korespondence mezi barvou a tvarem jest zde tak dokonalá, že si napomáhají ve vzájemném odhmotňování. Místy jest barva tak lehká, že budí dojem, jako by byla nadechnuta, místy (nalevo v zátiší) dýše tak hlubokým dechem, že ti sugeruje samo složení látek a hmot.

385 Do poslední doby Vermeerovy kladu také *ženský portrét* v museu budapeštském, dílo osamocené v tvorbě Vermeerově, nádherný bludný balvan jeho umění. Jest to jediný autentický portrét Vermeerův, jenž na nás přešel, nehledím-li k portrétu mladého muže v museu bruselském, jehož atribuce Vermeerovi zdá se mně zatím nedost podepřená.⁵ Tvář budapeštské dívky není nikterak krásná, ale umění Vermeerovo dovedlo jí dodat cosi melancholicky přísného v její prosté výrazné monumentalitě.

Přísné a velikorysé jest umění Vermeerovo na tomto portrétě; jeho síla jest v klidné, věcné správnosti, která objímá celý zjev jako kus přírodní a společenské nutnosti a vepisuje jej takto na plátno s tou vyšší neosobností, jež jest právě styl. Zahleď-li se na tuto pokojnou škaradost a obmezenou solidnost, jest ti, jako by týčilo se před tebou několik věků domácího vývoje holandského, jako by několik generací žen slilo se v tento zjev a dodalo mu resonance typu. Paleta jest tu co nejstřídmější: černá šatů s bílou prádla a žlutí šněrovacích stužek u rukavic dává bouquet neobyčejné aristokratické zdrželivosti; a jí bylo opravdu třeba, neměl-li si Vermeer zatarasit cestu k té monumentalitě, která byla tu jeho cílem. Způsobem nade vše charakteristickým složeny jsou na sebe velké, těžké ruce; nelze říci, že jedna z nich drží vějíř, jest nutno říci, že z jedné z nich trčí vějíř, — tak jest nezúčastněna na něm tato ruka. Co do malby jsou zde partie, nad něž není možno myslit si nic malířsky kouzelnějšího, měkčího a diskretnějšího, tak na př. svíslá rukavice, která splývá přímo z ruky, tak vějíř sám, tak veliký smetanový límec s kokardou na hrudi, tak výložky na rukávech až tekuté barvou. A přitom nevystupuje nic z obrysů přísné monumentality, nekoliduje s ní, naopak: rafinovaně ti ji ještě víc uvědomuje. Jest jen několik portrétů Rembrandtových, které mohou soupeřiti s tímto Vermeerem.

Na sám konec dráhy Vermeerovy bývá kladena *Čtoucí žena* v amsterdamském Rijksmuseu. Sem jako by se v konečném resumé slila všechna

5 - Autorství Vermeerovo u tohoto portréta hájí A. J. Wauters v Burlington magazine, prosinec 1905, a v bruselském L'art moderne, leden 1906, ne dost přesvědčivě. Proti němu dr Bredius připisoval dílo Janu Victorsovi, žáku Rembrandtovu, kterouž atribuci opustil v poslední době, aniž přijal proto autorství Vermeerovo.

produševnělá a zušlechtěná něha, všecko vytříbené a zkultivované dlouhou vývojovou prací; všecken dynamický a volní aparát jeho díla jako by tu odpadl, všecko napjaté a tvrdé, kypivé a vzbouřené v jeho vývoji jako by se zde uklidnilo, ulehlo, a zbyla jen poslední sladkost vyšlá z dlouhého varu a kvasu. Vermeer jako by tu v poslední a nejstručnější zkratce podal nejprve výsledek svých snah prostorotvorných. Ale jak diskretně podává toto resumé, jak nevtíravě! Pouze stolem a dvěma židlemi, ovšem s krajní rafinovaností postavenými ke stolu a uvedenými v geometrický vztah i k sobě navzájem, vybudoval zde prostor. A stejné uklidnění a zjemnění i v kolorismu! Někdejší bohatá žluť přechází zde v šed, ovšem ne v mrtvou šed, nýbrž oživenou citronovým teplem. Mdlá ebenová čern ve svých rovných plochách objímá všecku temnost; a všecken barevný život utekl se do modři této stojící mladé ženy, do nejušlechtilejší a nejvybranější modři, která jest koloristickou dominantou celku. Princip plastický, prostorotvorný, koloristický i vzduchový jako by se v tomto díle sešel v tom, co má nejdiskretnějšího, a utkal tuto báseň ušlechtilosti hmotné i ušlechtilosti duševní. Jest zde plno výtěžků celého vývoje Vermeerova, uměleckého, duchového i řemeslného, ale nevnučují se nikde, jsou naopak tak ukryty, tak podloženy, že se objeví až tvému hledajícímu a analysujícímu pohledu. Celek působí dojmem, jako by byl výsledkem šťastné milostné pohody chvilkové a jako by vytrysknul z duše zamilované do ryzí krásy beze všech úmyslů a záměrů.

* * *

Po této skizze, která vysledovala vývoj Vermeerův, jest možno charakterisovati jej jako celkový zjev a umístiti jej v dramate moderní malby.

Vermeer maloval zdánlivě totéž, co jeho holandští vrstevníci: všední život soudobé společnosti, scény ze života domácího, výjimečně mytologií, alegorií, portrét. Ale kde jsou jeho vrstevníci řídicí, měleí, povídaví a malicherní, jest on nesen touhou po hutnosti a velikosti; kde jsou oni prostě empiričtí, jest on stylista a konstruktér, duch rozhodné, až příkré vůle, místy až pathetik matematiky. Ukázal jsem na předešlých stránkách, jak přísně, až příkrě umí komponovati Vermeer, kolik touhy v něm žilo po jasnosti, po hranaté a plošné určitosti, po formovém pozitivismu.

Upozornil jsem jednou na gotické, podruhé na barokní prvky jeho komposic; ale zpřizvučnil jsem i, že po každém takovém formovém ukáznění přišla doba uvolnění, kdy rozměňoval v díla malířsky plynější, naivnější a zdánlivě náhodnější všecko, co vytěžil ve svém zápase s posledními tajemstvími formové architektoniky. Zde jest nutno dodati ještě, že jen tímto vzájemným sblížováním principu architektonického a malířského a vzájemnou jich korekturou bylo Vermeerovi umožněno stvořiti svá díla jedinečné dokonalosti a zralé duchové krásy.

V poslední době zvyklo se hleděti na Vermeera jen jako na předchůdce impresionismu, na ducha zjemnělého malířského zoru, obohacitele našich zrakových možností. Meier-Graefe v pěkné kapitole své knihy Corot und Courbet⁶ ukázal, jak předjímá Vermeer v mnohém Corota. Já zde chtěl ukázati, že od Vermeera nevede cesta jen ke Corotovi a dále k impresionismu, nýbrž i k Ingresovi a k Degasovi — ke snahám o moderní formism a stylism, k rafinovaným pathetikům formy, linie, prostoru, matematiky.

6 - Lipsko, Insel Verlag 1905. Kapitola: Vermeer — Chardin — Corot, str. 95 a n.