

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 vynesena 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 (Florencie, 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 Raffaelovy portréty velkého římského stylu jsou vpravdě také dílem ruky jeho — vyjma jedinou Johanu Aragonskou (nyní v Louvru), jejíž jen tvář jest z ruky Raffaelovy, 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 Raffaela 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 Raffaelových 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 Raffaelovými zaujímá *Lev X. s Ludovicem de Rossi a Giuliem Medici*. Předně jsou zde realistické detaily, kterých není v jiných portrétech Raffaelových, 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. Píšet 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 stejný kouzlo duchovosti ovanulo nedávno z téhož kardinála jiného jemného znatele moderní malby, Julia Meiera Graefe. Ve své *Spanische Reise*¹² charakterisuje takto toto arcidílo Raffaelovo: „Kardinál, nejkrásnější

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

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 srovnává 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 cítění 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 objektivně a mrtvě 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.