

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 jihne 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 křídlu). 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 pojičkem 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, červení, 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 nález⁹ 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 dáblové 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: dábel 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 komposice 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 drobounká 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 nesazil 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 lineární 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 rovnocmocninou 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 stýlotvorný. 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 *Maitres 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-