

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 rovnomocninou 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-

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

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-

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 geniální 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 vyrovnávatel 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 *Toalety 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 teteřlivý 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 *Spicím 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 měděnce —, 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 *Spicím děvče* v někdejší sbírce R. Kannově v Paříži, nyní v anglickém obchodě.

Podoba mezi oběma obrazy jest očividná, i to, že *Spicím 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 *Spicím 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 červeň 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'empatement 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 smějící 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 prostoře 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 theatrálnoř.

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 roztrřštěněji, 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, vázícího 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 krůpěj 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 rozpoznaná 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 nechtí 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 Mauritshuisu: 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, velikorysý 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 křižovátce 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 prosákly jej, jsou zvroucněny a prohloubeny v jakési teplo tryskající z hlubšího a vroucnějšího pohledu na svět. Nic není v této malbě rozbředlého nebo nvyého — 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, nevtírá 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 žlut šátku potemnělá a proniklá tak modrými stíny, že se blíží olivové. Ve tváři temnější žlut slonové kosti přechází v růžovou. Tato růžová jest podivuhodně odstupňována na rubínových rtech žádostivě pootevřených. Běl rohovky oční, v níž plují veliké, klidně tázavé duhovky, jest nanešena reliefněji, právě jako svislá 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: čern šatů s bělí 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. svislá 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 portrétu 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 Victorovi, žáku Rembrandtovu, kterouž atribuci opustil v poslední době, aniž přijal proto autorství Vermeerovo.

produševnělá a zušlechtěná něha, všecko vytříbené a zkulturnované 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 dodat 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.