

www.eknihyzdarma.cz

František Xaver Šalda

IMPRESIONISMUS

**Impresionismus: jeho rozvoj,
resultáty i dědicové**

**Historický exkurs a kritické glosy
k jeho pražské výstavě.**

I.

Označení „impresionism“ vynořilo
se po prvé v novinovém a
referentském světě

roku 1874 a přešlo asi po dvaceti

letech do knih výtvarné historie se
smyslem poněkud

pozměněným; na počátku nebylo než
přezdívkou a posměškem, po dvaceti
letech zní

již jako terminus technicus. Mezi
těmito dvaceti lety probíjí se boj
impresionismu, boj o

nové pojmání a hodnocení
malířských úkolů. Třebas v tom, jak
vzniklo a hlavně jak se

ujalo toto jméno, jest dost náhody,
není v tom přece jen a jen náhoda.

Není předně

náhodné, že podnět k tomuto jménu
dal obraz Clauda Moneta na výstavě
čtyř přátel –

revolucionářů: jeho, Renoira,
Sisleye, Pissarra na Boulevardu des
Capucines roku

1874. Léta hýbala se již mladá
generace, léta vystavovala, ovšem
jen v soukromých

občasných výstavách souborných,
obrazy přijímané posměšky,

odporem, nenávistí,

výkřiky hnusu a opovržení – podle temperamentů a zájmů diváctva i novinářských

recensentů. Ale nebylo pro ni vhodného jména, které by přibilo jejich, jak se domnívali

tehdy, neslušnou pósu, za každou cenu originální, za každou cenu odlišnou a

odstředivou. Až tu přišel vhod název obrazu Monetova: *imprese, dojmy, nálady* – ano,

to říkalo již více o jejich snahách a poskytovalo i vhodný prostředek, jak je

zesměšňovat. Jak tomu již v takových vážných dějinných momentech bývá, byl to

podivnou ironií osudu boulevardní šprýmař, který pokřtil nový směr názvem, jenž se

ujal. Chtěl tím říci asi tolik: aha, pány, kteří malují nálady, *náladové pány*, podle toho,

co jim napadne; seriosní malba to ovšem není; kontrolovat jich ovšem nemůžeme;

čertovská věc jest to s náladou: jeden má takovou, jiný jinakou, ale celkem: jest to jen

jeho věci – umění a nám není nic po tom! Klid'te se z umění, páni *náladkáři*; umění jest

cosi příliš vážného a opravdového, než aby v něm byla místa pro pány *náladkáře*! ..

Není náhodné, že podnětem tohoto

šprýmařského křtu byl právě Monet:
Monet

jest opravdu ne největší z malířů
takto etiketovaných, ale představuje
v typické ryzosti

a určitosti to, po čem se snažili; má
nejméně osobního a nejvíce
programového a

směrového, nebo jinak: osobnost
jeho zapadá nejúplněji v program a
dá se jím skoro

cele vyložit a opsat. V ostatních žije

mnoho odkazů minulé heroické,
romantické doby

malířské; Monet první kotví v
přítomnosti skoro cele a beze
zlomků. Ostatní jsou

osobnosti příliš širé, které se
přenášejí v mnohém přes distinkce
směrové; ostatní mísí

do svého umění více méně silný
živel, ne-li subjektivní, alespoň
osobnostní; Monet

první tone úplně v objektu, zaujatý a
opanovaný jen jím, citlivý ke

každému jeho

záchvěvu; Monet první chytá *odstín, nuanci, půltón a čtvrttón osvětlení, prchavý a*

nejprchavější okamžik a dá se opsati mnohde celý touto snahou. (Platí to doslova jen o

Monetovi pozdějším, o Monetovi cyklu kathedrály rouenské nebo londýnské Waterloo

– bridge; v počátcích svých jest Monet často až lyrický – ale

cítíte, tato lyričnost jest

extemporem, zapomenutím se, které
překonává umělec, čím více se
ukázňuje.) Monet

kde jest nejúplnější, jest malířem
slunečných hodin; jeho cílem jest
podati ku příkladu

vnitřek lesa tak, abyste řekli: *ano, tak
to vypadá v lese v červenci o čtvrté
odpoledne.*

Na jeho obrazech nejen že vidíte
vždy, odkud svítí slunce (vím, řekla
tuším Berta

Morisotová, při obrazech
Monetových vždycky, jak držet
slunečník), ale víc: můžete i

uhodnout, znáte-li zeměpás a klima
krajiny, kterou podává Monet, kolik
jest asi hodin.

Na tomto příkladě, který jsem trochu
paradoxně přiostril, jest však patrné
již nebezpečí

i mez impresionismu; jest to jako s
naturalismem nebo s realismem v
literatuře: *zájem*

*poznávací, naukový, vědní zabíjí
nakonec zájem umělecký. Umělecké
poznání liší se*

toto genere od poznání vědeckého;
poznání umělecké omezuje se na
poznání duše

tvůřivé, které se vymyká všem
vědeckým metodám, všem „kladkám
a pákám“. Konec

konců jest umělecké dílo ztělesněné
drama umělcovy duše; čím více z ní
vyjímá a

přepodstatňuje; tím jest větší; čím

širší rozlohy duševní dýchají za
uměleckým dílem,

tím výše stojí na žebříčku hodnot.
Nejnižší jest dílo, které jest jen
zdařilým dokladem té

nebo oné techniky – neboť technika
není nic než inteligentní organizace
hmoty;

nejvýše dílo, které svou celou
zákonitou formou napovídá jen a
nedostatečně opisuje a

symbolizuje duchové drama

tvůrcovo. Dílo Monetovo jest
nekonečně více než

paradigmatem nebo vzorem
impresionistické techniky; ale přece
nedostupuje vrcholu

uměleckých hodnot, neboť méně než
ku př. dílo Manetovo, Renoirovo
nebo

Cézannovo je ztělesněním *celé* duše
tvůrcovy, symbolickým výrazem
jeho *poslední*

touhy a naděje.

Dílo Monetovo proto, že jest méně osobní než díla jiných mistrů tohoto směru,

podává impresionismus jako formuli: čin Monetův jest v tom, že první *usoustavnil*

geniálnínou intuici i metodu Manetovu a přenesl ji na pole, kde byly podmínky pro její

vítězství tak připravené jako nikde, kde musila zvítězit tak plně a všestranně jako nikde:

na *krajinomalbu*. Zde setkal se

impresionism s plenérem, s malbou
atmosféry a světla,

a odtud lesk a skvělá síla jeho
vítězství. Ale zároveň i pochyba, je-li
toto vítězství

podstatně a výlučně uměleckého
rázu, pochyba, která se mimoděk
zvedá v hlavě

každého myslivějšího estetika. Není
světlá malba, s níž se impresionism
ztotožňuje,

konec konců módou (byť módou

nejduchovější a podmíněnou
hlubšími činiteli a

nutnostmi doby), která zítra ustoupí
třeba zase *malbě tmavé*? A jest
důvod, aby se

impresionism ztotožňoval bez
dalšího a prostě se světlou malbou, s
plenérem? Není

umělečtějším, tvárnějším a širším
principem než studium vzduchových
a světelných

jevů v otevřené krajině na něž se
posud skoro výlučně omezoval?

Dnešek odpovídá již

na tyto otázky díly umělců
nejmladších. Řada duchů, kteří se
obyčejně pokládají za

secesionisty nebo odpadlíky z
pravověrné církve impresionistické,
transponuje vlastní

tvůrčí impresionistický princip do
sfér, které impresionismu unikaly:
tak Carrière, tak

Degas, tak Gauguin – každý k
jinému cíli vytěžuje impresionistický

princip. Sám cíl

impresionismu stává se těmto
duchům východiskem k cílům jiným,
vzdálenějším:

podmínkou další syntézy.

Francouzský impresionism plein-
airový dovršuje jen dlouhý, několik
věků

objímající rozvoj: rozvoj, který
směřoval k tomu, učiniti ze *světla*
stylotvorný živel

obrazu, komponovati obraz jednotou

atmosférickou, světelnou a
vzduchovou, a ne
jednotou lineární.

Celé skoro *italské* malířství až do
osmnáctého věku jest *lineární*
vytváří prostor

na ploše linií, čarou, komponuje
obraz čárově, nalézá v čáře, v lini
jednotící princip

stylotvorný. Tvůrcem lineární
kompozice obrazové jest *Masaccio*
na počátku

patnáctého věku, autor některých
fresek v kapli Brancacciů ve Florenci
. V této kapli na

freskách Masacciových učilo se celé
cinquecento, které dovršuje lineární
systém;

fresky Masacciovy kopíroval *Rafael*,
před freskami Masacciovými rozdrtil

Michelangelovi nos Torregiani.
Soustavu lineární komposice
zdokonalují před tím,

každý svým způsobem, *Fra*

Bartolommeo i Andrea del Sarto. A
na soustavě lineární

stojí i většina pozdější malby italské,
epigonů a eklektiků sedmnáctého i
osmnáctého

století: škola římská ovládá italské
malířství až do osmnáctého věku, až
po Guardiho a

Canaletta. Tuto římskou školu
zanesl renesance i do Francie a
všecka oficiální malba

francouzská, celá akademie stojí pod
jejím vlivem; a ještě v devatenáctém

století

geniálním způsobem ji vzkřísí k životu jedinečný kreslíř, *Ingres*. Pod vlivem této

soustavy stojí i všecka skoro kritika francouzská v šedesátých a sedmdesátých letech,

a odtud vysvětluje se nedorozumění a nepochopení, jaké stihá impresionisty, hlásící

se tehdy o slovo. Neboť impresionisté vyvršují princip

světelný, princip právě

protichůdný principu lineárnímu, a
kdo by jim chtěl tehdy porozumět,
byl by musil

alespoň z hruba znát malířství
španělské, byť jen ve vrcholných
jeho zjevech, v první

řadě ve *Velazquezovi*, v druhé řadě v
Grecovi Theotokopulim a v *Goyovi*.

Neboť vlastním zakladatelem
principu impresionistického, principu
světelného

jest veliký Španěl, *Velazquez*.
Rozvoj malířský, který dovedl tento
princip až ke
konečnému rozřešení u Velazqueze
jest ovšem dlouhý i klikatý. První
mistr, který ze
světla učinil jednotící silotvorný
element, který světlem a ne jen
výlučně linií
komponoval obraz, byl *Leonardo da
Vinci*. Ovšem nesmíte při tom myslit
na *skutečné*
denní světlo, jak zalévá jako moře

jednotně a proudně naši krajinu i
naše příbytky;

světlo Leonardo da Vinci jest světlo
umělé, světlo, které vychází z
ústředních figur

obrazových a obráží se v
zeslabených stupních na figurách
méně důležitých a na

věcech i předmětech. Je to světlo
neskutečné, nepodrobené zákonům
fysiky. Na

obrazech některých italských mistrů,

kteří jdou touto vývojovou linií, bývá pravidlem

dvoji osvětlení. Vezměte ku příkladu Narození Kristovo. Hraje se obyčejně v

polozbořené chatě nebo v zřícenině s přístřeškem lat'ovým, do níž v pozadí hledí

krajina. Tato krajina má zvláštní svoje *přirozené* osvětlení a scéna narození také

zvláštní svoje osvětlení *umělé*. Všecko světlo vychází tu z božského

dítěte a z

bohorodice a vylévá se z nich na ostatní osoby; proti vší možnosti fyzické jsou osoby

vzdálenější více osvětleny než osoby divákovi bližší. Princip tohoto umělého osvětlení

dovršují dva z největších geniů malířských, kteří kdy žili: *Rembrandt a Turner*. V

Rembrandtovi nenaleznete, přesně mluveno, ani barev ani linií, nýbrž

jen modality

světla a stínu, efekty osvětlení,
pohádkové féerie, které sprádá světlo
a stín. A v

podstatě stejně jest tomu ještě u
Turnera; i u něho jest osvětlení
divadelní; romantické

světlo (ne světlo skutečného
všedního dne) hraje kouzelnou hru,
krajina jest jevištěm

dramatu čiře mythického, kytky
stromů po stranách nebo oblaka jsou
jen sufitami, které

podtrhují jednotlivé jeho peripetie, repoussoiry, které pomáhají světlu k platnosti.

Ale vedle tohoto umělého osvětlení hlásí se záhy v historii malby princip

osvětlení přirozeného, pravdivého denního světla podnebeského, jak proudí jednotně

at' místností uzavřenou, at' otevřenou krajinou. Ovšem nesměle s počátku. Jest to

vlámské malířství, v němž tento styl

zvolna se vytváří. *Pieter Brueghel starší*, t.zv.

Selský Brueghel, rozkošný a vzácný mistr ze XVI. stol. (vídeňská galerie má od něho

čtrnáct většinou znamenitých originálů), namaloval řadu genrových nebo fantastických

a biblických obrazů: ve Vídni mají mimo jiné *Spor masopustu s postem*, *Hry dětí*

nejrůznějšího způsobu, *Selskou svatbu*, *Posvícení*, *Stavbu věže*

babylonské, Bitvu

Filištínů a Židů, Golgatu, Obrácení
Šavlovo. Ale důraz neleží na
figurkách a na novele,

kterou sehrávají, nýbrž na krajině, na
jednotné vzduchové atmosféře, pod
jejíž

celkovou náladu jsou figury víc a
více podřadovány. Vrcholu v tom
směru dostupuje

starý Brueghel ve třech krajinách z
poslední doby svého života, z

posledního roku

svého života, které má vídeňská galerie: v „Jaře“, v „Podzimu“ a v „Zimě“ („Léto“ mají v

Paříži.) Detail mizí, všechno se podřizuje jednotnému malířskému pojetí; všechna snaha

malířova soustřeďuje se na celek; jde zde již o velikou celkovou náladu přírodní. Tak

preluduje starý Brueghel malířskému modernismu.

Dalším stadiem v tomto rozvojovém toku jest *Rubens*, hlavně ve svých plavých a

šťavnatých krajinách, tak bohatých vegetativnou krásou, kypivou a kyprou, jakoby

politých pěnou vytrysklou z bohatého poháru životního vína. Není to ještě princip

jednotné vzduchové imprese; vzduch jest tu ještě jen proto, aby nesl a uplatňoval

bohatství barevných reflexů – ale k

vlastnímu světelnému stylu nezbývá
odtud než

krok, ovšem krok, který mohl učiniti
jen genius, krok, který znamená směr
a čin,

geniálníou intuici podepřenou
intelektem metodicky důsledným.
Krok ten učinil

Velazquez, do dneška největší
impresionista, dovršitel kultury ryze
zrakové, metody

ryze malířské. Jsou výtvarní

historikové, kteří pokládají
Rubensono živé slovo za přímý

podnět činu Velazquezova: v zimě a
na jaře 1628/29 stýkal se Rubens s
Velazquezem

v Madridě a z r. 1629 jsou první
impresionistické obrazy
Velazquezovy, opravdové a

doslovné krajinné plenéry, dva
pohledy z Vil y Medici v Římě. Ať
tak, ať onak (není

vyloučeno ani, že se Velazquez
dobral logicky z prvních svých

obrazů tohoto

geniálního objevu – neboť tím jest v
plném smyslu slova jeho čin),
Velazquez první

učinil ve svých dílech ze světla
stylový princip; má první světelnou a
vzduchovou

jednotu ve svých charakteristických
dílech; stylisuje první obraz ne linií,
ale světlem:

staví, komponuje jej světlem;
pravdivé atmosférické osvětlení,

světlo a vzduch

podnebeský učinil on první
principem uměleckého stylu; jeho
obrazy po prvé

stejnoměrně prochvívá vzduch a
světlo. Styloval první skutečnost –
vnutil ji

uměleckou koncentrací, uměleckým
výběrem v rám obrazový. Jest
stylový syntetik na

podkladě atmosférické celosti a
jednotnosti. Medium, které váže jeho
obraz, jest

daleko subtilnější než u starých Italů:
ne linie, ale atmosféra. Jeho *Las
Meninas*

(Dvorní dámy) jsou první obraz,
který cele a zcela překonává italský
geometrický

princip kompoziční. Sestavení figur
tvořících tento obraz jest docela
nesymetrické:

nesvedete je v žádný geometrický
recept, jak je podávaly a jak jim
učily jednotlivé

školy a jednotlivé doby italské
malby. Neváže je symetrie
geometrická, nýbrž cosi

subtilnějšího, nehmotného skoro:
vzduchová a světelná atmosféra.
Komposice jejich,

zdánlivě libovolná jest v pravdě
zvážena na vážkách daleko
jemnějších, než jaké znají

staří Italové. U Velazqueze není dílo
snůškou studií, konaných na různých
místech a

za různých dob, které se pak jak tak

sešijí v atelierový obraz – u
Velazqueze jest obraz

jednotnou impresí, optickou
jednotou, promítnutím zorného pole
jeho obsahu na

plátno. Ovšem promítnutí to není
aktem mechanickým, nýbrž
organickým tvůrčím

činem: jen metoda tohoto činu jest
jiná a jemnější i důslednější, než u
Italů.

Velazquezův objev leží však nezužit

skoro po celá staletí. *Goya* jediný
svým způsobem

(a ne všude) z něho těží. V
devatenáctém věku z jiných
historických podmínek a

předpokladů dobere se k němu veliký
anglický krajinář *Constable*, jehož
vliv v moderní

francouzskou malbu doceneňuje teprve
doba nejnovější. Ve Francii mistr
ovládající svojí

jedinečnou osobností celé
devatenácté století, *Delacroix*, zná

tento princip a pracuje

jím, ale podružně: není mu výlučným cílem, jen prostředkem k ohnutému pathosu, k

epickému nebo k dramatickému gestu, k bouřkám vzruchům a dojmům, které přesahují

často specifické krásno malířské a vnikají, smělí conquistadorové, do oblastí

básnických. Francouzům dědictví španělské zprostředkuje, ovšem

rozmnožené o své

vlastní umělecké činy a přizpůsobené
svému geniovi i geniovi francouzské
národní

duše, dlouho nedoceňovaný *Gustav
Coubert*. Kromě této dvojí filiace –
anglické a

španělské – která pracuje k těmž
cíli, ke vzniku francouzského
impresionismu, jest

silná tradice domácí, francouzská,
která také přirozeně sem ústí:
Francouzové mají

rozkošnou domácí světlou malbu v
některých mistrech osmnáctého
věku, v

nádherném erotickém
melancholikovi *Watteauovi*, v
rozkošném graciesním

Fragonardovi, v rozpustilém
Lancretovi a hlavně v *Chardinovi*,
ryzím a velikém malíři,

plném jemnosti a pelu, daleko větším
než oba poslední.

II.

Mánesova výstava pod Kinskou
nejde ovšem tak daleko proti toku
časů a

nesahá tak hluboko k pramenům
impresionismu. Spokojuje se tím, že
předvádí dva

nejbližší předchůdce impresionismu:
Daumiera a Monticelliho. O prvním
lze užítí tohoto

termínu v plném smysle slova, u
druhého z nich jen cum grano salis.
Daumier jest v

pravdě impresionista, impresionista v

etymologickém řekl bych smyslu:
chytit zjev v

celém charakteristickém ovzduší,
rychle, bleskově, v celkové *zkratce*,
toho dovede

jako nikdo druhý z jeho vrstevníků, v
tom jest jeho jedinečná síla. *Píše*
spíše svým

štetcem než maluje: píše znakovým,
zkratkovým, typisujícím
písmem. Kde jiní hledají a

nalézají charakteristiku v detailech a

skládají charakter z řady
jednotlivých znaků,

Daumier zavře ji v celkový postoj, v
rytmus těla, v grimasu bytosti.
Můžete to ověřit i na

těch několika drobtech, které
zabloudily z něho do naší výstavy:
jde mu vždycky o

velikou celkovou charakteristiku v
obrysu, o typické gesto, jímž šklebí
se celé tělo. V

tom jest velikost a mysteriosnost
jeho charakteristiky, která děsí, jako

děsí některé

pitvorné figury Shakespearovy nebo
Balzacovy. Ve způsobu, jakým
deformuje svět

objektivný ke svým účelům, bývá
někdy cosi až ornamentálně
zákonného.

(Vzpomínám jeho některých variant
na thema *Don Quijotte z Sancho
Pansa* nebo

Vyhnanců.) Ano, to jest svět
nezabílený, cítíte před takovými

obrazy, svět, jak by si jej

vytvořila z vnitra myšlenka, kdyby
nebylo tíhy hmoty a nepodajnosti
látkové; a cítíte, že

úkolem umění jest, napomoci
přírodě, aby mohla projevit své
úmysly a záměry.

Takovým umělcem, i
naturalističtějším než příroda, i
úmyslnějším než příroda, byl

Daumier.

Není většího přechodu, než od něho

k *Monticellimu*. Tam misanthrop, zde
lyrik;

tam básník zločinů a šílenství,
tuposti, podlosti a potvornosti lidské,
zde strůjce her a

kouzel obraznosti i srdce,
melancholický snivec erotických
snů, labužník krásné

barevné hmoty, milenec št'avnaté a
svítivé malířské látky, trochu
dobrodruh, trochu

fantasta, trochu modloslužebník
krásné hmoty. Jeho obrazy jsou

kytice rozkošného

koření – koření, kterým si kořenil
nudu všedního dne, tíhu banálního
života. Nemá

určité malířské metody, a bude-li
posuzován jako malíř, může často
buditi dojmy

smíšené: není rozhodně malíř čistý,
ani čistotný; nemá metody, má jen
záblesky

intuice a ingenia. Ale čím jest
vždycky: člověkem veliké distinkce,

smyslů, vkusu i

fantasie; milovníkem barevné kytice
velmi smělé i velmi něžné zároveň –
kýmsi, kdo

předjal nejlepší, co nám dali o dvacet
nebo třicet let později Skotové.

(Zastoupen jest

na výstavě velmi šťastně.)

A stojíme již před vlastním mistrem
impresionismu, před *Manetem*.

Výstava

podává z něho sotva mnohem víc než

tríscky, odštěpky, které odletěly od
vlastního jeho

díla; a přece i ony jsou dost
charakteristické, mluví výmluvným
jazykem tomu, kdo

dovede slyšet; jsou *intimními*
pohledy v jeho duchovou dílnu,
horkými, rychle

nahozenými, neretušovanými
autografy. Zvláště hnědý dámský
portrét nebo vlastně

studie k portrétu, lehce goyovsky
naznívající, jest kouzelné

manetovské deminutivum,

které napovídá vnímavé mysli
Maneta normálního a nezdobného.
Zde dá se

sledovat Manetův princip ryze
malířský, který se zhostil každé
konvence kreslířské i

sochařské: žádná linie, žádná
modelace, jen barevné skvrny různě
tónované a

seskupené s úžasnou bezpečností a
ekonomií: a výsledek – život sám,

jeho horká

bezprostřednost a samozřejmá
jistota! Manet byl posud ceněn skoro
jen jako učitel

nové, impresionistické metody, jako
malíř, který podal první dokonalé
ukázky a vzory

nové techniky – ale výhled na dílo
jeho s tohoto hlediska není pro něho
výhodný, neboť

Manet jest opravdová a veliká
osobnost umělecká, která vždycky
ztrácí, musí ztráceti,

staví-li se kdo na stanovisko
pedagogické. Techniku
impresionistickou dokonaleji

ustavil rozhodně Monet než Manet.
Teprve novější doba osvobozuje se
před Manetem

ode všech zřetelů utilitaristických a
pedagogických (byť vyššího stylu), a
hledá a cení v

jeho díle ne (jak se říkává málo
vhodně) průkopníka nových směrů,
nýbrž osobnost,

geniálníou uměleckou osobnost, a v ní nalézá vyšší jednotu, která váže celé jeho dílo –

i starší, v kterém dlouho převládá tmavá malba a jež působí na zběžného pozorovatele

často „staromistrovsky“, i novější, světlé a plenérové. Tato osobnost byla v nejvyšším

slova smyslu veliká organisující síla malířská, která se zmocňovala každého impulsu

výtvarného, aby jej domyslila a

přenesla do sféry zákonné čistoty a logické krásy.

Málokdy se v moderním umění pokryly tak čistě temperament i logika, intelekt i síla.

Monet, ačkoliv jest jen o osm let mladší *Maneta*, znamená již *druhou* generaci

impresionistickou, tu, která spíše vytěžuje a kolonizuje, než dobývá.
Jest

nejobjektivnější ze všech

impresionistů, vyhovuje nejvíc
Leonardově definici malby

jako zrcadla, které citlivě a věrně
odráží vnější svět. Nepřibližuje se
krajině po

milenecku roztouženě jako Corot,
nýbrž křepce, útočně, se zájmem,
který nemívá v

poslední době daleko k zájmu
zvědavosti experimentátorské. V
mladších letech

nebýval ovšem takový; v mladších
letech pojímal krajinu lyricky a

náladově,

interpretoval ji subjektivněji.

Výstava podává charakteristický
doklad tohoto

prvotnějšího stadia Monetova, jemuž
neváhám často dáti přednost před
stadiem

posledním: kouzelné „ranní slunce“,
u Moneta dílo neobyčejné vřelosti
citové, náladově

zvlněné, teplé a zjhlé Výstava
rekapituluje zhruba dosti šťastně

rozvoj Monetův, řadíc

na časnější díla ze sedmdesátých a
osmdesátých let díla let posledních,
motiv z

londýnského dýmu, mlhy, kouře a
chladné vody. Starší době, opakuju,
dávám

přednost; jí náleží i „Sníh v
Argenteuil u“, obraz neobyčejných
kvallit, v němž si objekt i

subjekt drží vzácnou rovnováhu.

Daleko teplejší, zalidněné všemi

dobrými a sladkými pudý životními,
třebas ne

tak bezpečné a vyrovnané, jest umění
Renoirovo. Renoir jest patrně
odvislejší od

chvíle a její milosti než Monet, za to
však chvíle, která přinese mu dary
Gracií a

Charitek (a člověk, mysle na něho,
mimoděk se vyjadřuje ve stylu
osmnáctého věku),

jest požehnaná mezi požehnanými, a
plody její překypují sladkými

šťávami a opojenou

něhou. Renoir jest nejfrancouzštější
ze svého kruhu: váže impresionisty s
krásnou

národní minulostí, s Fragonardem, i
se starším jeho podkladem,
Rubensem. Così v

krásném smyslu slova nečasového
jest v tomto mistrovi, malíři rozkoše,
něhy, tepla a

milosti: jakýsi odlesk ztraceného
zemského ráje lásky, snivého

animálního štěstí

nenahlodaného reflexí a myšlenkou,
ulpěl teplou krupějí na jeho umění.

Výstava naše

nepřináší jeho děl prvořadých,
podává jen průměr, ale dobrý šťastný
průměr, několik

čísel, od nichž se člověk těžko loučí
a na něž se nezapomíná. (Nemohu
odloučiti se od

Renoira, abych neupozornil na velmi
pěknou meditaci před jeho plátny,
kterou otiskuje

současně p. Žákavec v Hlídce
„Času“ č. 41.)

K těmto protagonistům myšlenky
impresionistické řadí se na výstavě
Mánesově

několik předchůdců, několik umělců
menšího rozpětí křídel a několik
představitelů

mladší impresionistické generace,
která pracuje pravověrnou
impresionistickou

metodou v našich dnech a ustavuje

tak v dnešku impresionism ne-li jako školu,

alespoň jako směr. Z předchůdců stojí za všimnutí *Boudin*, učitel Monetův. Jím

vybíhá ve svou poslední ratolest statný a nádherný kmen anglického krajinářství

Constableova; Jongkind, na naší výstavě žel nezastoupený, prostředkuje jeho podněty

Boudinovi. Jongkind jest ovšem větší, míznatější, organicky plnější

než Boudin, který

často podává deminutiva a u něhož
se styl sesychá někde v manýru,
třebas líbivou a

velmi čistotnou.

Ne vždy stejné hodnoty jest *Lebourg*,
outsider impresionismu. Malíř velmi
solidní,

velmi pěkného a charakterného zrna,
ale v kterém zůstává obyčejně jakási
tíha, která

jako by čekala a nedočkala se

posledního odhmotnění a vykoupení.
V „Okraji cesty“

tento poslední tvůrčí krok umělec
učinil a učinil jej velmi šťastně.

Velmi pěkně, poměrně daleko silněji
než jiní umělci jest na naší výstavě

zastoupen *Sisley*; výstava podává o
jeho díle nejpriznivější názor. Země
jeho jest užší

než říše, kterými vládnou jeho
přátelé, pathos jeho neunáší, ale
prolíná zvláštní svěží i

měkkou notou svojí současně. Jakýsi
chladný zdržlivější element jest v
tomto

impresionistickém lyrikovi, snad
dědictví – jeho anglického původu –
ale kde nalezne

vhodný sobě terén, tam tvoří v
malém rozkošná arcidíla.

Pissarro má zde ukázky svojí dvojí
nebo trojí techniky, svého dvojího
nebo

trojího způsobu a nejsou vždycky z
vrcholů jeho díla. (Mincovny

pařížské viděli jsme ku

př. v šťastnější versi na Mourayově
výstavě francouzského umění v
témže paviloně

před pěti léty.) Přes to budí všude
úctu jeho houževnatá síla, jakou se
probíjí za svým

cílem, vždycky nevšedním a ne
nízko položeným. Této malbě
neschází obyčejně

charakter ani síla, nýbrž gracie, dar
Mus; zůstává při zemi, nepila nikdy

ambrosie,

neskanul na ni nikdy odlesk z říše
svobody; jest příliš vázaná, bojuje
příliš o svoji

organisaci. Ale v některých chvílích
stává se právě proto člověku dražší
než umění

šťastnější a svobodnější.

Dámskou malbu impresionistickou
představují dvě jména, a zvláště
první

neobyčejně šťastně: *Berta*

Morisotová a Mary Cassattová. Před
Cassattovou,

Američankou, která se přidružila v
Paříži k impresionismu a tvořila
umění velmi jasné,

určité a mužné, dávám přednost
Bertě Morisotové: jest i ženštější i
geniálnější –jest

vůbec ženský androgynní génius,
inspirující Musa skupiny. Její
stlumené umění,

nevtíravé, distingované, plné gracie a
charmu napovědělo leccos dvěma

nejmužštějším geniům doby:
Manetovi i Whisterovi. Na výstavě
má malý skvost,

Podobiznu dámy. Trochu sumární v
charakteristice, ale jinak kvalitou
malby Chardin,

jen obohacený o celý malířský vývoj
devatenáctého věku.

Forain a Raffaeli jsou z mladší
vrstvy a jdou svými cestami,
odlišnými od cest

školského impresionismu nebo

pleinému. Raffaeli dobyl si jména
jako podivně výrazný

malíř předměstské pařížské krajiny,
syrové, smutné, civilisací pošpiněné
a popleněné

země často s pathologickou sociální
stafáží žebráků, nemocných a tuláků;
teprve v

starších letech přešel na motivy
velkosvětské gracie, světlé dívčí
zjevy trochu

neurasthenického kouzla. Na výstavě
„Mánesově“ jest zastoupen dobrým

plátnem z

prvního okrsku své tvorby, „Koňmi na cestě“. *Forain*, velmi sympatický a mnohostranný

umělec, karikaturista, ilustrátor, malíř i sochař, vychází na lov za moderním

charakterem, který dovede sevřít někdy v typické gesto, jindy v syntetickou lini , jindy v

barevnou impresi. Vzdálené a zeslabené echo Daumierovo hovoří

někdy zvláště z jeho

olejů, jak se dá ověřiti i na této
výstavě z „Amatérů“ a z
„Advokátů“.

I poslední, nejmladší, třetí vrstva
pravověrného impresionismu jest
zastoupena

na naší výstavě několika malíři.
Nejvýše z nich, zdá se mně, stojí
Maxim Maufra. Jeho

St. Jean du Doigt jest kus hotové
opravdové malby. Ale podivná věc,
která stojí za

všimnutí: všem těmto epigonům
schází, co právě vyznačovalo
zakladatele a

dobyvatele: *křídla*. Jsou spíš brutální
než silní, a *formule* hlásí se příliš
vtíravě, aby

neprocitlo podezření, že nahrazuje již
vlastní tvůrčí akt. První impresionisté
při vší

útočné křepkosti a síle byli jemní,
měli mnoho pohody a něhy: potomci
mají jakousi

šablonisující brutalitu oka i ruky a
spoléhají na ni trochu pověrečně.
Znamení, které

mluví zasvěcenému divákovi o
změně časů: impresionism vydal, co
měl, a začíná

tuhnout ve formuli, u slabších malířů
dokonce v šablonu. Světlá nebo
útočně křepká

malba může se stát právě tak módou
nebo naučenou s manýrou jako se
jimi stala

kdysi malba tmavá; umění jest jen

tam, kde styl nebo metoda jsou
výrazem poslední

bytostné nutnosti...

Jest čas proto zvážít resultáty
impresionismu: Co jsme jim *získali*,
co jsme jím

ztratili – neboť, žel, každá snaha
lidská, byť byla vedena
sebevášnivější touhou a

směřovala sebe výše, neobejde se
beze ztrát.

Impresionism otevřel zrak

moderního člověka pro intenzitu
okamžiku, pro jeho

prchavé kouzlo; impresionismus naučil
moderního člověka viděti bleskově,
soustředěně,

úsporně. Z děl starých mistrů jest
patrné, že neznali tohoto rychlého
zření, tohoto

bleskového pronikání a postřehování;
viděli *pomaleji*; zahloubávali se s
nekonečnou

láskou do podrobností a pro ně
unikal jim často celek; utápěli celek

v detailech,

roztríšťovali jej pro ně. Staré malířství jest zřetelné, předmětné, hmotné, hmatatelné;

pracuje konvencemi sochařskými; má často charakter didakticky popisný, naučný.

Ještě *Velazquez* modeluje (a modelace jest právě sochařskou konvencí v malířství),

ovšem s nejvyšší rozvahou, nanejvýš střídme a úsporně: *Manet* první

opouští

modelaci, jest ryzí malíř ve vlastním
výlučném smyslu slova.

Impresionism dovršuje

zrakovou kulturu; celá duše malířova
soustřeďuje se do oka; malíři-
impresionisté

dovedou zírat tak beztendenčně, jako
se zírání jen ve snu; myšlení přestává,
pocit

vlastní existence mizí, celá bytost
hrne se do zraku. Impresionism první
pěstuje zření

pro zření, l'art pour l'art, odhmotňuje,
odpředměťňuje zrak; zření stává se
teprve zde

funkcí duchovou.

Impresionism v pravdě nepodává,
neokresluje skutečnost, nýbrž
stylisuje ji, jenže

styl ten jest ryze malířský; stupňuje
intensivnost skutečnosti, koncentruje
její sílu,

kouzlo, smyslné záření. Malíř-
impresionista zachycuje svět ve

svátečním lesku,

kterého nemá, hledíš-li na něj delší dobu (nebot' zrak náš brzy umdlévá, rychleji než

jiné smysly); u něho vnější svět vyzařuje více barev, více světla než jich v pravdě má.

Tato zvýšená dráždivost zraková nahražuje v moderní malbě scházející prostornost.

Impresionism působil zvláště revolučně v zátiší. Kterékoli zátiší Manetovo, třeba

proslulá jeho otýpka chřestu, žije
životem až spiritním. Postavíte-li
vedle něho některé

klasické zátiší holandské, uzřejmíte
si hned jeho nudnou, těžkopádnou
početnost —

Manetovo zátiší jest opravdu vedle
něho malovaný esprit, duch, esence,
zvýšený život

věcí. „Le langage des fleurs et des
choses muettes“, to dal nám
impresionism, a zde

bude vliv jeho trvalejší a jest již
každým způsobem významnější než
v plenérismu

krajinném, kam se obyčejně klade a
na nějž se obyčejně omezuje.

Barevný cit moderního malíře jest
zjemnělejší než u malíře starého:
vidění stává se

opravdu jakousi soustavou,
vykořisťující všech možností.
Zjemnělejšímu barevnému

citu se dá vyhověti jen tím, že se
užívá více a pokud možno

krásnějších pigmentů než

dříve; každý čistý pigment, kterého může malíř získati, znamená mu pozitivní zisk,

vždyt' jde právě o zvýšenou svítivost obrazu. Odtud chemické experimenty: moderní

chemická laboratoř stává se pomocnicí malířovou; od Moneta počínajíc vplývá stále

více a víc vědy do malířského umění. Významný převrat způsobil

impresionism i v

malířství figurálním. Provádí první odboj proti *akademickému typu*, proti akademické

šabloně historického, renesančního typu. Před impresionismem malovali malíři

dekorační konvenci odvozenou z renesančních pláten italských – ne moderní typ, ne

moderního Pařížana a moderní Pařížanku, jejichž postoj, nervy, rasa, způsob života i

zaměstnání jsou zcela jiné než byly u
renesančního člověka italského,
kterým se

inspirovali staří mistři renesanční.
Impresionismus maluje první opravdu
moderního

člověka, zdeformovaného zvláštním
způsobem života velkoměstského,
rozkoší i

neřestí docela moderní, neznámou
starým – impresionismus nepracuje
abstraktním

kánonem renesanční krásy. Ovšem impresionismus stylisuje, snaží dobratí se typu,

právě jako stylisovali malíři renesanční, jen v jiném směru: impresionisté třící a

vybírající, ale vybírající z empirického materialu své doby a vedou si v tom stejně jako

staří velcí Italové – ale kdežto Italové stylisují většinou principem lineárným a pod

zorným úhlem lineárným, moderní

Francouzové stylisují ryze malířsky, atmosféricky.

Největší z jejich kruhu, Degas, který ostatně souvisí dosti slabou nití s impresionistickou metodou, došel zde nejdál: jest tvůrcem typického moderního gesta,

gesta, jehož typičnost není abstraktní, nýbrž zcela specifická, získaná empirií –

opravdu monumentální malíř modernosti (slova, která, zdálo se

mnohým, vylučují se a
jsou kontradikcí in adjecto).

Ztrátu, zdá se mně, znamená
impresionism v *portrétě*. Není
pochyby,

impresionism má krásné portréty,
dokonalé kusy malované s
jedinečnou vervou a s

jedinečným bříem – ale jen člověka
jako *bytost rodovou*, člověka
animálního, řekl bych,

při němž hlava nebo tvář nemá

většího významu než kterýkoli jiný
úd, při němž hlava

jest jen jevištěm jevů světelných a
vzduchových. Opakuju, znám řadu
krásných

portrétů impresionistických, ale
nejlepší z nich jsou plenéry
demonstrované na lidském

těle. A nejšťastněji jsou podáni u
impresionistů lovci, zahradníci,
mladí lidé žijící v

přírodě, děti nebo ženy. Plenér stírá
formu a impresionism nemodeluje.

Korektiv

ovšem záhy se dostavil. *Carrière*,
tichý secesionista z impresionismu,
Rembrandt naší

doby, jest malířem soumraku... Jemu
nejde tak o zachycení světla jako
fysického jevu,

nýbrž o vnitřní světlo, jež vyzařuje
lidská tvář. Jest portrétistou
moderního člověka jako

individuality, portrétistou bytosti
meditativné, lidí snu a myšlenky,

básníků, myslitelů,

milenců a milenek. A Carrière
modeluje; jest mu třeba tvaru, ale
ovšem tvaru, který

vytvářela si duše z vnitra a který jest
symbolickou stopou jejího díla...

Často, zmítán jsa pochybami o
konečné hodnotě impresionismu,
přával jsem si,

abych mohl v pokoji pověsiti vedle
sebe díla impresionistická a díla
některého velikého

starého mistra a dlouhým
pozorováním a soužitím s nimi
rozřešiti si bolestný spor. Jak

by se *drželi* impresionisté vedle
starých?

Nemohu na to odpovědět definitivně,
jen přibližně. A tu zdá se mně, není
pochyby o

tom, že impresionisté nemají ani
básnické hloubky a slavnostnosti
Tiziánovi, ani

výsostné dokonalosti a bohatství
celkového zoru, jak je má *Velazquez*;

ani

psychotvorné magie a nadmalířské
velikosti *Rembrandtovy*, ani síly
intelektu a pečeti

záhadného snu, kterou klade na čela
svých figur *Leonardo da Vinci*; ani
titanského

vzdoru a mlčelivé pýchy
Michelangelovy, ani mystického
vzletu a tajemného žáru,

který tráví nitro figur *Greca*
Theotokopuliho. Jejich umění jest z

nižší duchové sféry: u

těchto geniů pracovaly na jich díle
patrně ještě jiné orgány než zrak, a
snad sám život,

který umělec hněte, byl z lehčí látky,
duchovější, více proniklý
magnetismem krásy a

síly než dnes.

Ale jedno jest jisto: kdo by se
naprosto a úplně *nedržel* vedle
takového

renesančního mistra, jsou právě

malíři, kteří se domnívali, že ho
vyznávají, že tvoří v

jeho duchu: takový Bouguereau,
takový Cabanel. Vedle nich by se
teprve vidělo jak

náleží, že jsou prázdným a pustým
schematem, odvozenou šablonou bez
vnitřní

nutnosti a logiky. Snad v nás
nevybuřuje tolik duševního života
Renoir nebo Monet,

kolik ho vybuřuje, *dovede* vybouřit
Tizián nebo Tintoretto – ale v

jednom jim nezadají: v

poctivosti umělecké. Jsou stejně
nutným, stejně organickým
uměleckým útvarem,

třebas látka, kterou organisují, jest
nižší ařebas útvar sám jest menší.
Není vinou

impresionistů, že celková vlna
moderního života jest nižší než za
Renesance nebo

dokonce v Řecku – ale ctí a slávou
jejich jest, že domyslili a docítili

všecky, i

nejintimnější a nejduchovější
impulsy doby v uměleckou formu a
styl.

Umění není nic než uvědomělá
nutnost, styl nic než výraz této
nutnosti. A v tom

smyslu jest impresionism
ospravedlněn. Impressionism jest
organické umění moderního

člověka, orgán, který vyrostl z logiky
vývojových věků a věků. To, čemu
bylo dlouho

přezdíváno naturalismu a surového
amorfismu, objeví se budoucnosti a
objevuje se již

dnešku *stylem*. Objevuje se již
dnešku: neboť i my máme již k
impresionismu historický

odstup.

III.

Dva mistry, kteří bývají obyčejně
jmenováni mezi impresionisty,
vypustil jsem z

výkladu o nich: vypustil jsem je
úmyslně, abych o nich promluvil
samostatně. Jsou to

Cézanne a Degas. Neboť souvisí-li
některými stranami své tvorby s
impresionismem,

nejsou to strany pro ně
nejcharakterističtější. Vlastní
charakterné jádro jejich vymyká

se estetickému i technickému
programu impresionistickému; jím
znamenají reakci proti

impresionismu, mlčelivou secesí z

něho; a na ně navazuje proto dnes
mladá generace,

která vývojovou logikou touží
překonati impresionism, která, jak již
tomu káže vývojový

osud, obrací logiku, jež nesla hnutí
impresionistické: resultáty jeho bere
za *východisko*

nového vývoje, impresionism sám
jest jí jen elementem pro novou
syntésu...

Mravně stáli ovšem Degas i Cézanne

v jednom bitevním šiku s druhy
svými;

vždyť šlo o boj, který sjednocoval
všecky lidi umělecky cítící, který
bouřil a uváděl ve

var *každou* uměleckou krev: o boj
proti akademickým šablonám a
odvarům školy, proti

beznervní epigonské malbě
historické, archeologické nebo
genrové. Společně s

impresionisty šli tedy Cézanne i
Degas, společně s nimi nesli svůj

poctivý podíl

hrubostí a urážek – a v tomto
vnějším společenství jest i příčina,
proč kritika a výtvarná

historie kladla je dlouho společně s
impresionisty do jedné estetické
kategorie. Teprve

poslední léta cítí zvláště intensivně
diference, které je dělí od
pravověrného

impresionismu.

Zásluhou Cézannovou zůstane, že

vycítil a utušil slepou uličku, do níž vede

konsekventní impresionism, který se chce obmezovat na malbu odstínů a jen odstínů,

který chce vystihovat nejprchavější chvíli, poslední subtilnosti osvětlení i ovzduší.

Cézanne pochopil, že tato honba za náladovostí, zpřesněnou do krajní určitosti, jest

vlastně honbou za zdrobňujícím a zdrobnělým; že co se získává na

přesnosti, ztrácí se

na velikosti. Jeho umění jest lékem –
a často trpkým lékem, jak již léky
bývají – proti

rafinované virtuositě, jíž počínal,
bezděky a mimovolně, propadávati
někde

impresionism. Cézanne jest
oprost'ovatelem uměleckým,
vysvobozovatelem z doby

rafinovaného detailnictví, z
nebezpečí přetížení, z virtuosních

svodů, které dříve nebo

později ohrožují každé umělecké
hnutí, každý umělecký směr.

Znamená návrat k

syntetičtějším živlům, k božstvům
původu a počátku, k starší malířské
tradici, kterou

ovšem svým způsobem vyvíjí a
domýšlí: proti *reliefové*
impresionistické malbě

znamená Cézanne ryzí malbu
plošnou. On jest to, kdo naučí
Gauguina vyvozovati

obraz z několika prostých velikých
elementů, kdo učí ho cítiti a pojímati
malbu jako

odpočinek a pastvu zraku, jako
harmonický klid, on jest to, kdo
odvádí ho od snahy,

zachycovati prchavou chvíli a
vyhýbati se jejímu nervosnímu,
roztríštěujícímu nepokoji.

(Naše výstava měla krajinu od
Gauguina, Vodopád, v níž šel přímo
po stopách

Cézannových.)

Cézanne pochopil, že
impresionistický způsob, vede-li se
do důsledků, rozkládá

barvu v poslední jakýsi prach, že se
odnervuje neustálou a postupnou
analysou její

kořenná síla, smyslná a temná
hloubka. A reagoval proti
impresionismu ve jménu

barvy; barevná krása, ne světelná
nebo atmosferická pravda – takový
jest oltář, na

němž obětuje. Cézanne jest stejně absolutní kolorista jako kterýkoli veliký Benátčan –

jenže barevné hodnoty, jimiž pracuje, jsou pohyblivější, plynňější, tekutější než u

starých Benátčanů, kteří se opírají vždy o jakési abstraktní schema. Jest to kolorista,

který prošel impresionismem a ne bez užitku; impresionism zanechal i v kolorismu

stopy svého nového hodnocení;
zjemnil úžasně i smysl čistě barevný.
A tak

Cézannovy barvy jsou zváženy na
vážkách opravdu vzduchových. Jsou
v něm žlutě,

chromy, oranže, zeleně, jež
znamenaají vrchol barevné tónové
kráasy, kterého jsme v

přítomnosti dostoupili. Netvrdím tím,
že Cézanne jest největší malířský
tvůrce moderní.

Nikoli: Cézanne, aby byl mohl plně

dosáhnouti toho, po čem toužil, byl
by potřeboval

alespoň desetkrát více talentu než
měl. (Tím nepravím, že ho měl málo,
ale rozhodně

méně než bylo třeba, aby si držel
rovnováhu s jeho ingeniem a došel
tak

bezesporných, cele organisovaných a
hmotně cele zmnožených děl.)

Cézanne často

jen napovídá, co chtěl říci; blekotá,

kde chtěl mluvit. Ale to nesmí
nikoho másti: úkol,

který si postavil, byl tak nesmírný, že
k jeho naplnění bude třeba několika
generací.

Nebot' úkol ten není nic menšího,
než *barva jako kompoziční princip
obrazový* – a ne

barva schematická a abstraktní,
nýbrž živá, prohloubená a
projemnělá barva moderní,

jak prošla slunečnou výhní
impresionismu. Tedy nic menšího,

než co na jiných

základech řešila a rozřešila trojí
generace mistrů Benátských!

Dnes nepochybuje již nikdo, kdo má
vůbec umělecký smysl, o malířské
síle

Cézannově, alespoň ne před jeho
zátišími. To jsou věci tak
samozřejmé hloubky a

smyslné krásy, že není k nim třeba
vůbec glos. Naše výstava měla dvojí
zátiší

Cézannovo; první temné,
upomínající na Chardina nebo
Ribota, druhé světlé – a obojí
stejně kouzelné, plné kvalit ryze
malířských, plné stěsnaného
malířského života. Také

krajiny Cézannovy dostoupily již
většinou vysokého kritického kursu,
a právem; snad

by byly pochodily lépe i u naší
kritiky, kdyby jí bylo známo, že
nikdo jiný než Monet má

jich několik ve svém atelieru a vidí v

nich cosi nedosažitelného,
nejšťastnější, přírodní

skoro organisaci látky a hmoty – cosi
zákonně prostého a šťastného, co se
blíží

pratypu, kterým člověk měří svou
malbu i své dílo. Pochyby jsou posud
o podobiznách

Cézannových. Naše výstava šťastnou
náhodou měla jednu z nejlepších,
které jsem

viděl; ani ta mne nepřesvědčila

zcela; vedle vzácných jedinečných kvalit i nedostatky;

ale v poslední analýze, kvality jsou tu věcí ingenia a nedostatky věcí jen talentu...

Druhý veliký reakcionář proti impresionismu jest *Degas*. Degas koriguje

impressionism v tom, v čem jest opravdu nejslabší – ve formě.

Impressionism znamená

do značného stupně ztrátu malířské formy. A forma – forma nejryzejší,

nejzákonnější,

nejumělejší – jest vlastní smysl
Degasovy osobnosti. Poměr mezi
ingeniem a

intelektem, který určuje ve své
výslednici umělecký charakter, jest u
Degasa opačný

poměru u Cézannea: intelekt ztrávil
tu skoro ingenium. Intelekt skoro
matematický,

který pracuje koncentrací a silou
abstraktnou a resultáty zúročuje ještě

jako složky pro

cíle vzdálenější a ještě abstraktnější.
Odtud dojem jakési umělosti, který
odpuzuje

některé kritiky, ku př. jemného
anglického kritika Georgesa Moora;
Degasův intelekt

pracuje s neomylností vědeckého
nástroje; není čárky, která by byla
ponechána

dobrodružství náhody, nálady nebo
inspirace; a při tom konečný resultát
mívá vzhled

nevinné empirie – tak dokonale jsou
odstraněna všechna lešení, tak
znamenitě

zameteny jsou všechny stopy
průpravného procesu, který, není
pochyby o tom, musí

býti složitý i pracný. *V tom zde jest*
vlastní ironický paradox Degasův:
kdo jej změřil kdy

v celé hloubce jeho, nemůže se
nezachvět před každým jeho
plátnem. Jest to

výsměch v nejzdvořilejší formě (tak
to na mě působí), urážka v
nejklasičtější,

nejpromyšlenější, nejklidnější formě
– a proto urážka dvojnásobná, proto
výsměch

znásobněný.

Největší umělci – kreslíři Mantegna,
Holbein, Ingres, byli jeho učiteli a
sdělili mu

tajemství stylu a velikosti: kázeň.

Místo inspirace, která jest vulgárním
darem příliš

mnohých, *kázeň*, nejaristokratičtější princip umělecké tvorby. Degas jest vlastní klasik

modernosti: vidí modernost monumentálně, stylově, syntetisuje a zaklínáji v novou

konvenci, která donese příštím dobám charakter doby: z ukrutné arabesky, v niž

vpisuje Degas moderní těla, vyvine si filosof příštího věku charakter naší doby, kdyby

se ztratily všechny ostatní jeho dokumenty. Zanedbal-li impresionism komposici, jest

Degas celý vyčerpán slovem komposice. Musí se tomuto termínu u něho však

rozumět. Není to komposice akademická, právě jako kresba jeho nemá nic společného

s tím, čemu se učí na akademiích. Jeho komposice není geometrická, nýbrž prostorná;

jeho obrazy jsou stavěny s jedinou

intencí: co nejvíce hloubky na plochu
co nejmenší.

Nejduchaplnejšími útoky vnucuje,
vtěsnává Degas co nejvíc prostoru na
plochu co

nejmenší. To jest tajemství jeho
monumentálnosti: jeho obrazy jsou
tak pevně

sroubeny jako nejsmělejší a
nejvzdušnější stavby. (Na naší
výstavě zastoupen jest

vedle slabších čísel dvěma díly, byt'

ne vrcholnými, alespoň prvního řádu:
olejem

Žehlířka a pastelem *Po lázni*. První
ukazuje dobře, jak monumentálně
dovede pojmut

Degas nejvšednější, nejtriviálnější
gesto moderní – typické gesto, které
jest esencí

celé bytosti, celého osudu té nebo
oné bytosti. Druhý jest koloristická
orchidea ryze

degasovské struktury, kytice
kypivých malířských raket, dílo, na

němž lze pochopit a

ověřit slovo Huysmansovo „o manželství a cizoložství barev“, pronesené právě při

příležitosti díla Degasova.)

Není náhodné, že o těchto dvou mistrech, Cézannovi a Degasovi mluví s největší

úctou *Gauguin*. Jsou mu opravdu východiskem a víc: ukazovatelem cesty do říše jeho

touhy. Na pražské výstavě visel

obraz, který napovídal, čím byl jednu dobu Gauguinovi

Cézanne; a v Paříži viděl jsem obrazy Gauguinovy, které se dovolávaly přímo Degasa.

Gauguin nemohl najít v současném malířství jiných a lepších zasvětitelů ve svůj cíl nad

tyto dva mistry; každý z nich pracoval svojí cestou a svým způsobem k cíli

Gauguinovu, který byl: překonání naturalismu malířského, stvoření

velikého,

harmonického plošného umění
dekoračního. Gauguin se nesl za
malbou syntetickou,

za symbolickým, typickým uměním
dekoračním; jeho touhou bylo
pokrývatí zdi krásnou

zvučící malbou, krásnými těly,
ponořenými do hlubších zdrojů
kráasy, než jest

roztríštěný, bolestný, horečný
dnešek, leknínově snícími o kráse

hlubších nebes, než

jest kalná obloha našeho pásma,
harmonicky koupanými věčnými
pokojnými silami

nekultivované a neochočené i
nezlomené Přírody. K tomuto cíli
přiblížil se ovšem až v

poslední tahitské době; cesta k ní
byla však klikatá a dotkla se
nejednoho moderního

mistra, aby jej záhy opustila. Teprve
v poslední době stvořil Gauguin svá
sladce

pokojná plátna, oddychující
hlubokým a klidným štěstím, které
mně připomíná vždycky

vegetativné štěstí rostlin, opojené
plností vlastních šťav a vůní. Tato
plátna jsou

prochvěna jedinečnou slavnostní
něhou, řekl bys čímsi až dřímotně
klidným a sladkým,

kdyby v tom nebylo tolik síly.
Ovšem síla Gauguinova, jako každá
pravá síla, nedá se

mysleti bez něhy a jemnosti: jest to
právě harmonická, syntetická
potence duševní.

Gauguin vzdal se vší honby za
interessantností, odolává všem
drobným svodům chvíle

– a dosahuje tak stylu. Působí
velikou nelomenou silou plochy,
zaplněné sladce

nalitými barevnými št'ávami, jako asi
jest zaplněna cella rostlinná
cukernatými látkami.

A vrcholných děl právě z této

poslední rozhodné doby výstava naše
neměla; největší

většina byly práce doby průpravné
nebo přechodné a ještě většinou
pouhé drobty z

poslední soukromé *vente*: jen jedno,
dvě plátna mohla napovědět
pozornému,

malířsky vnímajícímu divákovi směr,
v němž leží kouzelný zemský ráj
Gauguinova

umění.

Ještě žalněji byl snad zastoupen
veliký nešťastný přítel Gauguinův,
Vincent Van

Gogh. Jen jediný obraz, *Růže*,
napovídá pravého Van Gogha. Stejný
nekonečný cíl

jako Gauguinovi stál před duševním
zrakem Van Goghovi: veliké,
monumentální

dekorativné umění. Ale Van
Goghovi bylo tím těžší ho dostoupiti,
čím eruptivnější byl

duší, čím více kvasu vřelo v jeho

zmítané vášnivé duši, čím tíže
dovedl ji ukázňovati.

Stále byl zmítán několika směry –
ale byly v něm také vnitřní fondy,
které stačily

opravdu na směr a proud několikery.
Hluběji založen než Gauguin – duše
opravdu

jižní, které dostalo se darmo klasické
moudrosti, již pokládá Nietzsche za
moudrost

přímo řeckou, že umělec a básník

musí se držeti povrchu věcí,
nesestupovati do hlubin

a dáti se okouzlovati milostí chvíle a
její hrou – Van Gogh bojoval o svoje
umění

zápas, jehož tragice vyrovná se málo
co v moderních dějinách
uměleckých. Duch v

podstatě nábožensky založený našel
v zápase uměleckém jen analogon
zoufalého

pascalovského boje o spásu, a
podobenství krásy měnilo se mu

samo sebou neustále

v podobenství smrti a šílenství...

Vedle této veliké reakce proti
impresionismu, která se ztroskotává
posud

většinou právě pro nesmírnost svých
cílů, jest pozorovati reakci
zdrobnělou. Říká se jí

intimism a žije většinou posud z
toho, že překládá do menších
rozměrů Cézanna nebo

Degasa. Intimism není nic než snaha,

pojmouti dojem, který u
impresionismu mívá cosi

příkrého a věcného nebo i
vědeckého, náladověji, lyričtěji.
Malují-li impresionisté

otevřenou přírodu, zalitou horkým,
bijícím sluncem, zavírají se intimisté
do

zabydlených pokojů a snaží se
napovědět malířsky cosi z jejich
atmosféry, do níž

vmísilo se přirozeně víc osudu
lidského než do chladné podnebeské

atmosféry

kosmické. Byli-li impresionisté
tuláci, kteří malovali prima před
přírodou, zapomínajíce

na všecku tradici malířskou, jsou
intimisté lidé kulturní a velkoměstští
se sklony

literárními, kteří milují velkoměstský
parfum, umělé osvětlení, narážkové a
symbolické

šero, literární nápovědi, kteří cítí
zvláště živě stylové příbuzenství s

více méně

vzdálenými vrstvami kulturními,
kteří se dívají rádi na věci pod
zorným úhlem té nebo

oné stylizační konvence, kteří se
neuhýbají reminiscencím dobovým
nebo literárním,

vyskytnou-li se právě a dovedou-li
nésti jejich dílo. Správné v jejich
snaze jest to, že

chtějí vystihnouti více než pouhou
hmotnou, vzduchovou nebo
světelnou atmosféru

života; životní atmosféra jest složena
i z prvků citových, jest napojena
magnetismem

sympatií a antipatií, a umění
malířské musí se snažiti, aby i z nich
cosi napovědělo a

svými prostředky sugerovalo...

Citová nebo literární narážka,
pravda, posud

zeslabovala nejčastěji malířskou
emoci; ale bylo to tím, že byla špatně
volena,

disparátní, že neintegrovala se s
emocí malířskou; není tím
vyloučeno, že, volí-li se s

kultivovaným vkusem a vybíravou
opatrností a diskrétností, může
malířskou emoci

podepřít a stupňovati nebo alespoň
prodloužit jemnějším duchovějším
chvějem...

Všichni významnější malíři moderní
doby, pokud nejsou buď epigony
impresionismu,

nebo posledními bezduchými otroky

odumírající akademické šablony,
shodují se v

tom, že snaží se vyjít z pouhé
zrakové empirie a dobrati se živlů
syntetičtějších;

intimisté speciálně touží zachycovati
po vnějškové náladě
impresionistické náladu

vnitřní, osobnějšší akcent svého
zorného úhlu.

Z malířů, seskupovaných obyčejně
pod etiketu intimismu, vyhovuje

pojmu tohoto

slova jediný *Vuillard*, malíř opravdu rozkošný, plný ducha, vkusu i kultury. O jeho

barevné distínce mohly povědět divákovi s otevřenýma očima v naší výstavě dost

jeho dva obrázky *U stolu* a *Švýcarský domek*; působily na mě jako dokonalá komorní

hudba v rodinném pokoji. — V Rousselovi žije kus řecké duše, ovšem ani dramatické

ani epické, nýbrž jen bukolické; je to
hudební duše, která se ráda zapřádá
do

nejkouzelnějších snů. Na naší
výstavě byl zastoupen šťastně
Mákem ne docela

vlastního pěstění, a hlavně
rozkošnou eroticko-mythologickou
fantasií *Údolím v*

Tempe. Zde bylo zachyceno cosi
jako poslední citové teplo,
vyprchávací do našeho

chladného vzduchu z řeckých váz.
Velmi těžko dá se za to pochopiti,
proč řadí mezi

intimisty *Bonnarda*. Bonnard jest
silný (někdy spíše brutální než silný)
malíř, ale

intimního není v něm nic: naopak
cosi drsného, útočného, křepkého. I
ve svých aktech,

i ve svých pařížských náměstích s
vířícími lidičkami a velikou
perspektivnou hloubkou

připomíná, že prošel vlivem

Degasovým. Ostatně jedna z největších malířských

potencí mezi mladšími. Jest to patrně i ze *Skotské sukne* na naší výstavě: to je kus

vervní malby nejlepší rasy. *Laprade*, rozkošný i odvážný malíř, který mezi složky svých

nálad bere někdy i stylový archaism, jest zastoupen na naší výstavě necharakteristicky

dvojím *zátiším*.

Třetí reakce proti impresionismu, tak zvaný směr *neoimpresionistický*, jest jen

jednostranným pokračováním v něm: neoimpresionism domýšlí jen, jak se domnívá,

důsledně methodu impresionistickou. Nemám zde dost místa, abych mohl vypsati

vznik teorie neoimpresionistické, i vědecké a umělecké prameny, z nichž se živila;

stačí říci všeobecně, že jest vpádem a

důsledkem exaktního badání
vědeckého, prací

Chevreulových, Helmholtzových, O.
N. Roodových, v říši, kde posud bral
se umělec ku

předu instinktem nebo intuicí, jejíž
moudrost milovala podzemí a v něm
– potmě s

hmatem, brala se ku předu. *Signac* v
brožuře svrchovaně zajímavé
zformuloval první

novou uměleckou metodu a našel

pro ni doklady i v dílech největších
geniů

malířských, od Delacroix a
Constablea nazpět až k Rubensovi,
ovšem doklady

poněkud krátkodeché, které
dokazovaly nejvýše, že tito geniové
sem tam, výjimkou a

na chvílku, předjali to, čemu se dá
říci neoimpresionism, nebo přiblížili
se mu sem tam

alespoň dosti těsně, ale nikdy ovšem
nepracovali jím jako jedinou

důslednou metodou.

Neoimpresionistická technika jde dále než pouhý pointilism, t.j. malba malými kupkami

barevnými: žádá, aby barvy byly úplně a geometricky přesně děleny a kladeny na bílý

základ; žádá dále, aby malíř užíval nemísených čistých barev spektrálních po zákonu

o komplementárnosti. Divák sám skládá zde obraz, nalezne-li si

náležitý odstup.

Zkušenosti, které jsou podkladem neoimpresionismu, byly v jádře známy již tkalcům

gobelinovým. Účelem techniky neoimpresionistické jest dosáhnouti největší možné

svítivosti barevné, vnést do obrazu pohyb, lehkost, tok rytmický, účel ten hatívá však

často jistá mrholivá zašpiněnost, kterou působí neoimpresionistická plátna, a již nelze

se vyhnouti, ani dodržuje-li se
asketická tato technika, která klade
opravdu spartánské

požadavky na píli a trpělivost
malířskou, se svědomitostí
nejkrajnější řehole... Logický

smysl má ostatně jen u předmětů, na
něž jsme zvyklí hleděti z veliké
vzdálenosti, tedy

při malbě hor. Segantinimu
prokázala opravdu neocenitelných
služeb při malbě alpské:

zde našla si šťastnou shodou
okolností svůj předurčený terén; již
proto nemělo by se

láti; byla opravdovou a platnou
spolupracovnicí na krásném
uměleckém činu...

Neimpresionistická díla na naši
výstavu zasláná jsou skoro vesměs
odpadková a málo

šťastná. Dokonalé plátno od Signaca
(takového ovšem nebylo na naší
výstavě)

podmaňuje si přes všechny námitky

a přes rozpoltěný dojem konečný,
alespoň ve

svých chvílích milovníka umění svou
malířskou vzdušností, svým
purismem, svou

lehkou svítivostí: ve šťastných
chvích povolné vnímavosti může tě
osvěžiti takový

obraz Signacův jako koupel v
nejčistším a nejchladnějším živlu
horském. I od

Rysselbergha viděl jsem plátna

daleko lepší, než úlomek, jímž byl
zastoupen na naší

výstavě, plátna, která dávala
vzniknouti opravdu harmonickému
dojmu čistě rytmičné

krásky, lehkého, vzdušného tance.

Jest škoda, že na Mánesově výstavě
nebyl zastoupen vlastní parens

neoimpresionismu, záhy a předčasně
zemřelý *Seurat*. Zde by byl vyniknul
vlastní

estetický a umělecký účel

neoimpresionismu, zde by se byl
ospravedlnil svým

krásným, dalekým a smělym cílem –
nebot' nesměruje k ničemu jinému,
než k

velikému umění murálnímu, k
plošnému umění dekoračnímu. Celý
život Seuratův byl

hrdinný boj o toto velké umění, a
celou teori impresionistickou ukul si
jen jako nástroj

a prostředek k tomuto vznešenému
cíli.

A není pochyby, neoimpresionism,
má-li jaký smysl, má jej jen v tom,
že vyvíjí

stylové a dekorační elementy, které
leží v impresionismu: odpředměťňuje
obraz,

ukazuje v něm geometrické a
abstraktní schéma, umenšuje v něm
část hmotnou, část

tíhy zemské, vyzdvihuje v něm
rytmickou zákonnou krásu.

Tento veliký, nádherný cíl – stvoření

nového dekoračního umění, umění velké,

zákonné krásy a čistoty – zvedá se stále patrněji na obzoru dnešní malby: všechny

cesty vedou k němu.

A tak to, co se zdálo konečným výsledkem impresionismu, stává se jen

předpokladem a východiskem k tomuto vyššímu, syntetičtějšímu cíli, a impresionism

sám, který se zdá býti jednu chvíli
posledním slovem moderního umění,
stává se jen

pomocníkem v boji o umění vyšší, i
nejstarší i nejmladší zároveň, které
leží i na

začátku i na konci umělecké dráhy.

Vzácné a krásné divadlo vývojové
logiky umělecké!

Document Outline

- František Xaver Šalda
IMPRESIONISMUS
 - Impresionismus: jeho rozvoj, výsledky i dědicové Historický exkurs a kritické glosy k jeho pražské výstavě.
 - I.
 - II.
 - III.