

# Impresionismus

JAROSLAV SEDLÁŘ

Jak víme, termín impresionismus použil poprvé novinář Louis Leroy v článku otištěném v časopise *Charivari* 25. dubna 1874, kde jím posměšně nazval výstavu skupiny mladých malířů (Société anonyme des Artistes, Peintres, Sculptures, Gravures), která proběhla v době od 15. dubna do 15. května 1874 v bývalém ateliéru fotografa Nadara na bulváru des Capucines v Paříži. Nazval ji ironicky „výstavou impresionistů“ podle jednoho ze dvou pohledů na přístav Le Havre od Clauda Moneta, nazvaný *Impression, soleil levant* (Dojem, východ slunce), který Monet namaloval již v roce 1872. Zachytil na něm světlo vycházejícího slunce, které se jen zvolna prodírá závojem husté mlhy, okamžik, kdy moře i obloha splývají v jediný atmosférický celek, v němž vodní opar zahluje a pohlcuje siluety lodí. Pouze odlesky slunce na hladině pronikají modří a teplou šedí procitajícího dne. Monet v tomto obraze dospěl k plnému vyjádření atmosféry a lze říci, že jím předznamenal vrcholné stadium plenérismu, zároveň v něm ale tlumočil vlastní cit, okamžik prožitku té chvíle, což byl v té době přímo revoluční zlom. Okamžikovost se stala i v pozdějším vývoji základní devizou impresionismu, který znamenal dovršení podivuhodně logického vývoje realistické linie francouzského malířství 19. století. I Monet na počátku své tvorby maluje realisticky, inspirován dílem Edouarda Maneta, *Snídaně v trávě* (1865, obraz po Courbetově kritice zničil, dochovala se však znamenitá skica), *Snídaně v interiéru*, *Ženy na zabradě* (1867) *Portrét Camilly*. Vystavoval je na oficiálním salonu. Po obraze *Dojem, východ slunce* se vzdal psychologizujících portrétů a obrátil se výhradně ke krajině.

Plenér a světlo, atmosférické jevy, začali ovšem studovat již koncem 18. století a počátkem 19. století angličtí akvarelisté Paul Sandby, John Robert Cozens a Thomas Girtin, John Crome (Old Crome) nebo John Sell Cotman a po nich vynikající malíři John Constable, Richard Parkes Bonington a William Turner, jehož některé obrazy, například *Děšť, pára, rychlost*, bezprostředně ovlivnily impresionisty, například Clauda Moneta a Camilla Pissara za jejich pobytu v Londýně v době prusko-francouzské války (1870-1871), a to nejen metodou malby, nýbrž i náměty obrazení se k problémům novodobé dynamiky a světla. K předchůdcům impresionistů můžeme počítat také francouzské romantiky Theodora Géricaulta a Eugéna Delacroixe, ovlivněné Constablem, kteří již na počátku 19. století rozleptávali klasicistní obrysovou kresbu volně nanášenou barevnou skvrnou a umění ozvlášťovali osobitým rukopisem i subjektivním postojem k životu a skutečnosti, a pak Barbizonští se svým zaměřením na krajinomalbu



A. Renoir: **Moulin de la Galette**, 1876

a pozorné studium vzájemných vztahů a souvislostí přírodních jevů. Bezprostředně impresionistům předcházeli realisté Honoré Daumier, Jean François Millet, Gustave Courbet a další, obracející se rezolutně k přírodě a k sociálním problémům doby. Realisté se ovšem zajímali ještě o motiv, o objektivní předmět v reálném osvětlení a o materiální podstatu jevu. Proto například pozdější odborná literatura hledala děliččí čáru mezi realismem a impresionismem v rozdílnosti pojmů objektivní a subjektivní naturalismus, jímž ostatně impresionisty označil již Émile Zola. Po polovině století to byl ještě Jean-Baptiste Camille Corot, který obklopoval předměty na svých obrazech náladovým vzdušným oparem a za jehož žáky se prohlášovali dva z budoucích impresionistů – Camille Pissaro a Alfred Sisley. Podobně bývají označováni za nepřímé učitele Monetovy malíř mořského pobřeží Eugène Boudin a holandský krajinář Johann-Barthold Jongkind.

Výstavu u Nadara obeslalo třicet malířů 156 obrazy, mezi nimi Paul Cézanne, Edgar Degas, Claude Monet, Berthe Morisotová, Camille Pissaro, Auguste Renoir a Alfred Sisley, ze starších Eugène Boudin, Armand Guillaumin, Ludovic Lepic, Henri Rouart a další. Byli to vesměs příslušníci generace, která kolem roku 1860 vstupovala do uměleckého života přes soukromé malířské školy, a to Gleyrův ateliér a Académie Suisse, aby již kolem poloviny šedesátých let pracovala na vlastní pěst. Uznávaným vůdcem tehdejší umělecké avantgardy se stal Edouard Manet, zvláště po skandálu, který vyvolal na Salonu odmítnutých v roce 1863 svým obrazem *Snídání v trávě*. Ačkoli sám nikdy s impresionisty nevystavoval, shromažďovali se kolem něho v Café Guerbois. Za impresionistu ho také nepovažujeme, pro-

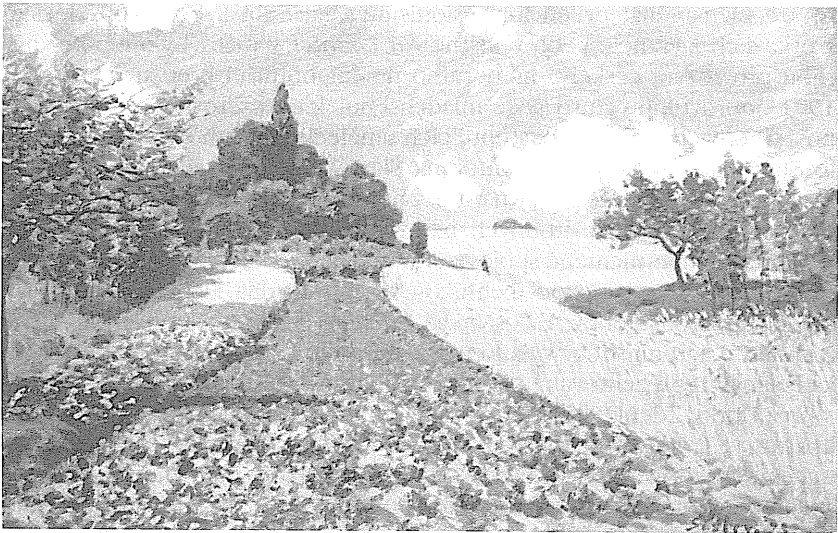
tože se nevzdal černé barvy a šedých valérů, které impresionisté tak neváviděli. Do umění však vnesl jakýsi neklid, těkavost velkoměsta, a to jednak skandálními náměty dráždícími prudérní morálku maloměšťáků, jednak odvážnými výřezy a nečekanými pohledy, kterými se postavil na hranici mezi realismus a impresionismus. V těchto odvážných pohledech a kompozičních výřezech totiž musíme vidět již ohlas subjektivního přístupu ke skutečnosti, jak se ozval v Manetově sebevědomé odpovědi Couturovi při korigování kresby podle modelu na École des Beaux-Arts v roce 1856: „Maluji to, co já vidím, a ne, co chtějí jiní, abych viděl.“ Snad právě proto si ho vážili budoucí impresionisté, kteří teprve plně realizovali tuto subjektivnost vidění.

Ačkoli výraz impresionismus brzy akceptovali jak přátelé mladých umělců, tak zejména malíři sami, kteří se dobře bavili, když označili třetí společnou výstavu již touto přezdívkou, je třeba odlišit stylový pojem od označení skupiny, která uspořádala celkem osm výstav. Impresionisté totiž tím, že usilovali o nalezení metody malby, jejíž pomocí by obraz přiblížili co nejvíce prvním subjektivnímu dojmu vznikajícímu při bezprostředním vnímání věci, vytvořili nový malířský styl. Zřekli se předně objektivitě realismu a soustředili se na jediný reálný prvek vyvolávající tento dojem, a to na světlo, které se snažili zachytit čistými, na paletě nemíchanými barvami. Nanášeli je na plátno drobnými, dělenými skvrnami. Na základě optických teorií Chevreulových vládlo v té době totiž přesvědčení, že tyto skvrny barev se spojí ve výsledný obraz až na sítnici divákova oka. Způsob kladení barev rozleptával obrysy věcí a pomáhal tak vyjádřit nebo alespoň vsugerovat vibraci světla, světelnou clonu před reálně existujícími předměty. Drobné tečky barev, nanášené rychlými úhozy štětce na plátno, měly zároveň umožnit pohotově postižení měnícího se okamžiku osvětlení. Proto byly i tradiční temné barvy ve stínu nahrazovány pestrými barvami zachycujícími také reflexy odraženého světla. Byla to forma, která měla obrážet a také obrážela bezproblémový vztah člověka ke skutečnosti. Reprezentovala životní pocit již stabilizované buržoazie, která ovšem zpočátku v impresionismu tento pocit nepostřehla a impresionismus odmítala. Avšak již koncem století jej přijímala přímo s nadšením. To pochopíme nejlépe, podíváme-li se na obsahovou stránku impresionismu. To, co impresionisté zobrazovali, je vždy život ve volné přírodě, sluncem zalitá krajina, břehy řek s reflexy na vodě, ženy se slunečníky a květinami, koupání, veslaři a plachetnice, taneční zábavy a sportovní závody. Není to však život na venkově, jak ho ještě nedávno věrohodně zobrazovali Barbizonští nebo Jean François Millet, ale sváteční den na venkově, „la vie dimanche“, víkend. Za tím vším se skrývá velkoměšťák, „módními maličkostmi“ vyzbrojený výletník. Je šikovný, neromantický a temperamentní a na venkovskou přírodu se dívá jako na svou vilovou zahradu před branami velkoměsta. V tom, ale i v obdivu k rodící se technice, vidíme bezvýhradný souhlas se životem, s jeho optimistickou stránkou, který je chápán jako

dar. V plném rozsahu významu takto chápaného impresionismu byli důslednými impresionisty jen Claude Monet, Camille Pissaro, Alfred Sisley a jistou částí svého díla též Auguste Renoir. Monet maluje měnící se světlo, ale i vodu, která pomáhá zachytit v reflexech denní i roční období. V sériích *Stobů* (1890-1891), *Topolů* (1892-1894) a v monumentálním cyklu obrazů *Katedrály v Rouenu* (1894) klade větší důraz na odražené světlo měnící se každou hodinu než na samotný předmět malby, na architekturu stavby nebo na jejich tvarovou podobu, aby nakonec rozehrál v pohledech na malé jezírko, které si vybudoval v zahradě v Giverny u Paříže, barevnou féerii do virtuální jásavosti. Plovoucí lekníny zrcadlí se ve vodě jezírka, odrazy světél na lesknoucí se ploše vody vyvolávají již jen měnivou hru barevných preludů. Cyklus *Leknínů* je pak projevem umění téměř nezávislého na realitě, v něm umělec nakládá naprosto svobodně s barvou, která nám pouze evokuje iluzi skutečnosti, a to iluzi v různých barevných odstínech a mihotavých světelných efektech. Podobně je tomu i v zobrazení několika výdobytků nejnovější techniky, *Železniční most v Argenteuil* (1874) nebo sedm pohledů na *Nádrazí Saint Lazare* (1877) v Paříži. Ve většině obrazů kup sena, leknínů a vodních efektů opustil dokonce tradiční motiv, tak významný u realistů, aby čistými barvami varíroval proměny světla, které jedině se mu stalo námětem, motivem obrazu. V tom smyslu již bezesporu předznamenal budoucnost moderního malířství.

Impresionismus pronikl zhruba s patnáctiletým zpožděním také do ostatních evropských zemí, a dokonce i do zámoří. Nikde však nedospěl k tak vyhraněné podobě jako ve Francii, i když v Belgii sledoval Monetovo dílo například krok za krokem Émil Claus a ve Švédsku malířská škola v Crez-sur-Loing, v Dánsku Peder Severin Krøyer a v Anglii W. R. Sickert, v Norsku Fritz Thaulow. V Itálii ho reprezentovala lombardská skupina scapigliatura artistica milanese a toskáňští macchiaioli, Giovanni Fattori, Serafino de Tivoli, Telemaco Signorini, Vincenzo Cabianca nebo Federigo Zandomenighi, ve Španělsku vynikl Francesco Merenciano. Vedle Francouze Augusta Rodina, nejvýznamnějšího impresionistického sochaře, jsou k toskáňským impresionistickým sochařům řazeni Achille d'Orsi, Adriano Cecioni a Lombardané Giuseppe Grandi, především však světově proslulý Medardo Rosso se svými sochami z vosku. I v Německu – u Maxe Liebermana, Maxe Slevogta nebo Lovise Corinthy – šlo víceméně pouze o převzetí malířské techniky přizpůsobené naturalistickému pojetí světla, stejně jako v Rakousku, Švýcarsku nebo v Maďarsku, kde vynikl Pál Szinyei Merse nebo István Csók a v Polsku Józef Pankiewicz nebo v Rusku Izak Iljič Levitan. Impresionismus pronikl dokonce i do USA, kde působil Monetovi velmi blízký John Singer Sargent, a k impresionistickému malířství se hlásili Maurice Prendergast, Childe Hassam, John Twachtman a Mary Cassattová, která ovšem vyznávala spíše dílo Edgara Degae než Clauda Moneta.

Také do českých zemí pronikl až v devadesátých letech, tedy v době, která se považuje za období krystalizace, prolínání a křížení nejrůznoroděj-



A. Sisley: **Obilní pole u Argenteuil, 1873**

ších a často i protichůdných tendencí, které přijetí impresionismu v jeho ryzí podobě již znemožňovaly: realismus, secese, symbolismus, doznívající akademismus atd. Na impresionismus reagovali především Mařákovi žáci. Nebyl to však Julius Mařák, nýbrž Antonín Chittussi, poučený barbizonským a francouzským plenérismem, kdo vyvedl českou krajinomalbu devadesátých let z uzavřených lesních interiérů ven do plenéru. Zejména pomrtná výstava jeho díla roku 1892 v Praze strhla nastupující generaci, a to Antonína Slavíčka, Stanislava Lolka, ale i Zdeňku Braunerovou, žačku Antonína Chittussiho, Otakara Lebedu, Františka Kavána a Antonína Hudečka nebo Františka Pečínku i méně významné malíře, jakými byli Ľudovít Csordak, Ferdinand Engemüller a další, na stranu plenéristického malířství. V devadesátých letech se však tento plenérismus začal proměňovat již také v impresionismus, o němž pronikaly do vědomí nastupující umělecké generace přesnější informace. Tak například Antonín Slavíček mohl získat poučení o impresionismu od malířů Josefa Schussera, kamaráda z mnichovských studií, belgického Franse Courtense nebo od českého impresionisty Václava Radimského, pobývajících v té době ve Francii v Giverny a navazujících přímo na dílo Clauda Moneta a Camilla Pissara. Rovněž Joža Uprka po návštěvě Paříže v roce 1893, zobrazoval zvláště výrazně ve své grafice, především v leptech, atmosféru a světlo. Bylo to jedno z prvních potvrzení impresionistických tendencí v české grafice.

Přesto u nás impresionismus nikdy pevně nezakotvil. Ozval se sice v dílech téměř všech mladých malířů kolem roku 1900 a po něm, ale ve většině případů jen na krátkou dobu nebo dokonce jen v ojedinělých obrazech. Tak například na rozdíl od Františka Kavána, mistra realistické kraji-

ny, lze zaznamenat přijetí impresionismu Otakarem Lebedou především v obrazech z Francie nebo v plátně *Na Lužnici*, v nichž bylo mnoho příslibů pro rozvoj českého moderního umění, bohužel přerванých v roce 1901 dobrovolnou smrtí ještě mladého umělce. Složitost a nejednoznačnost orientace v záplavě nastupujících uměleckých snah reprezentuje i dílo Stanislava Lolka, přítele Antonína Slavíčka. Obrátil se poměrně brzy k plenérismu Antonína Chittussiho, zaujala ho však také neoimpresionistická metoda kladení drobných barevných skvrn v pravidelných odstupech vedle sebe, nicméně spojoval podobně jako v Německu naturalismus světla s impresionistickou technikou ve smyslu díla Liebermannova, jak dokládá například obraz *V hostinské zabradě*. Na hranici impresionistické techniky a naturalisticky vyjádřeného světla stojí méně známé dílo Františka Pečinky, reprezentované plátnem *Partie z Klobouk u Brna*, malířské dílo Joži Uprky, Zdeňky Braunerové, Ludovíta Csordaka i Jindřicha Pruchy, jehož obraz *Jaro v Železných horách* se v podstatě přibližuje impresionistickému rukopisu, tahy štětce však těžknou barevnou hmotou a tvary předmětů jsou již expresivně podtrženy konturou. Někam sem bychom mohli zařadit i ojedinělý obraz Karla Myslbeka *Byččí zápas*, v němž ovšem pevná kompoziční stavba i střídání paleta naznačují jen vzdálené ohlasy impresionismu. Z poučení impresionismem vycházejí též některá díla Ludvíka Kuby a Otakara Nejedlého, jehož obraz *Na kluzišti* byl nepochybně inspirován příkladem Antonína Slavíčka, podobně jako dílo Oldřicha Blažička, jehož rozměrné plátno *Tání sněhu ve Štramberku* je typickou ukázkou toho, jak český impresionismus stále sklouzával k malířské evokaci nálady. Přímo typické pro to je i plátno Antonína Hudečka *Podzimní večer*, které bylo namalováno tři roky po Slavíčkově *Červnovém dnu* rovněž v Okoři. Mlžný opar nad podvečerním rybníkem vyvolává náladu osamělosti. S impresionismem se v českém malířství setkáme i u umělců jinak orientovaných. Tak například v Preislerově *Obrazu z většího cyklu* je krajina v pozadí malována ještě impresionisticky, zatímco celek zapadá již do symbolismu. Impresionismu je poplatná i *Labská krajina* Willi Nowaka, z doby kolem roku 1908; poučení jí a impresionismem byli i někteří mladí malíři, kteří se po Munchově výstavě v Praze roku 1905 obrátili k expresionismu a jsou označováni za zakladatelskou generaci českého moderního malířství. Mezi nimi se s impresionismem velmi vážně vyrovnával, i když poněkud opožděně, Miloš Jiránek. Jeho nejlepší díla *Na balkoně a Písaři* vznikla až v roce 1909. Inspirovali se ve svých *Písařích* Monevým obrazem *Rybáři na břehu Seiny*, pak jeho *Bílá studie* a *Na balkoně* se impresionismu vzdalují podobně jako dílo Bonnardovo ve Francii. U Jiráňka můžeme dokonce hovořit o úsilí o barevnou syntézu, podobně jako u Slavíčka, zvláště v jeho obrazech směřujících k expresionismu.

Nejvýznamnějším českým impresionistou – ne-li jediným – je Antonín Slavíček. Už jeho obraz *Červnový den* (1898), prozářený sluncem, v němž „žene luministické problémy do krajnosti“, jak poznamenal Miloš Jiránek,

bývá srovnáván s impresionismem. Lze přijmout názor, že Slavíček jím vytvořil vyzrálou obdobu soudobé evropské malby a postavil se tak do čela generace. Skicovitostí a volným vedením štětce se sem řadí i *Zabradní zed'* nebo *Vítr* a několik dalších mistrovských děl z let 1898–1901. Potom se odvrátil od jednotvárnosti optického přepisu skutečnosti, aby usiloval o malířské vyjádření obsahu krajiny, o citový vztah k ní. Jsou to obrazy z Hostišova a Českomoravské vysočiny z let 1901 až 1907, podobně jako obrazy vznikající v té době v Praze. Z některých z nich se ozval spíše expresivní tón, jako například z obrazů *Pláň na Letné*, *Dřevěný most přes Štvanici* nebo *Studie sněhu pod Letnou* apod. Impresionismus překročil směrem k expresivnosti i v několika náčrtech z Francie, kterou navštívil s Janem Minaříkem a Stanislavem Lolkem v roce 1907, a v obrázcích *Zabradní restaurace ve Stromovce* nebo *Před branou výstaviště*, které namaloval brzy po návratu domů. Z Paříže sice psal, že ho impresionisté zklamali, je však mimo diskusi, že ho jejich příklad naopak posílil, jak dokládají četné obrazy z posledního tvůrčího období od roku 1908. Již obraz *Kosatců* zájmem o světlo, rukopisem i koloritem blízký Renoirovi, je nepochybnou obměnou francouzského impresionismu, stejně jako *Alej v Lubačovicích*, *Loubí*, *Ubelný trh IV*, *Katedrála sv. Víta*, dílo nemyslitelné bez Monetových *Katedrál v Rouenu* a nakonec slavné *Mariny*, ale i monumentální pohled na *Prahu od Letné* a konečně i nedokončená *Žamberecká cesta*, abychom uvedli namátkou jen několik charakteristických příkladů. Srovnáme-li ovšem Slavíčka s Monetem, pak je zřejmé (týká se to celého českého impresionismu), že ho s ním spojuje především touha po atmosféře a vzduchu, která ho také přivedla ke krajině. Na rozdíl od Moneta Slavíčkovu dílo v rychlosti a zkratkovitosti proběhlo podobnou cestou, jakou prodělalo francouzské malířství během celého 19. století, aby v Monetově díle vyvrcholilo, tj. cestou návratu k přírodě ve znamení realismu. A to je patrně také příčinou, proč se Slavíček na druhé straně svým dílem Monetovi silně vzdaluje. Slavíček totiž vždy zároveň usiloval o malířskou „kvalifikaci hmoty“, jak je to snad nejzřejmější z obrazu *Katedrála sv. Víta*. Rozdíl je také v motivu, který Moneta později již vůbec nezajímal, zatímco Slavíček, chtěl-li malovat katedrálu nebo krajinu, musel ji nejprve poznat, sžít se s ní, jak o tom nejlépe svědčí obrazy z Hostišova a zejména z Kameníček.

Závěrem můžeme konstatovat, že přínos impresionismu do dějin umění a velikost impresionistických malířů není jen v náhodném seskupování barev, i když ani toto nelze podceňovat, nýbrž především v úsilí o vyjádření bohatosti soudobého života, jeho poezie a optimistického pohledu na svět.

*Studii věnuji profesoru sociologie PhDr. Vratislavu Kadlecovi,  
Zwingerberg am Malsche, BRD*