STUDIE
A MATERIÁLY 5
NÁRODNÍ
GALERIE

člověk a příroda

V NOVODOBÉ ČESKÉ KULTUŘE

NÁRODNÍ GALERIE V PRAZE
1989

Sborník sympozia pořádaného Národní galerií v Praze ve spolupráci s Ústavem teorie a dějin umění ČSAV u příležitosti Smetanových dnů v Plzni ve dnech 13.—15. března 1986

V 581

Knihovna Ústavu pro českou a světovou lit. ČSAV Praha

531/90

© Národní galerie v Praze 1989

O B S A H

P Ř E D N Á Š K Y

Jaroslava Pešková	Pojem přírody a příroda ve filozofii 19. století 9
Petr Horák	K problému určení místa tzv. dekadence v kontextu evropského myšlení 19. století 18
Hana Librová	Antropologická a sociální dimenze v percepci krajiny 30
Jiří Dvorský	Příroda a město v 19. století 37
Otto Urban	Proces industrializace a vztah k přírodě v 19. století 39
Ivonne Janková	Uplatnění architektonických doplňků v parcích a zahradách /obr. 1-15/ 45
Pavel Vašák	Máchovo životní prostředí 51
Jaroslava Janáčková	Krajina v osobním záznamu a v básnické projekci 60
Zdeněk Hrbata	Časoprostor a symbolika noci v Máchově díle 66
Jan Novotný	Počátky české turistiky jako způsob poznávání přírody a jejich odraz v kultuře 19. století 90
Petr Wittlich	Proč právě příroda - výtvarné umění a biologické myšlení na konci 19. století /obr. 16-20/ 94
Roman Prahl	Intimní krajina a její české přijetí /obr. 21-31/ 103
Lubomír Konečný	Signatura času: poznámky k výkladu Krajiny se zříceninou od Antonína Mánesa /obr. 32-34/ 119
Jana Ševčíková, Jiří Ševčík	Zrození města z krajiny aneb simulovaný ráj /obr. 35-42/ 129
Petr Vít	Sociabilita hudby malující přírodu v české kultuře 19. století 138

Vlasta Dvořáková — K sémantice sentimentálních zahrad /obr. 43-60/ 147

Jana Potužáková — Historicky cenná letní sídla v Plzni-Severním předměstí /obr. 61-63/ 167

D I S K U S N Í P Ř Í S P Ě V K Y

Miloslav Bělohlávek — Plzeň - životní prostředí a zeleň /obr. 64/ 177

Marie Benešová — Příroda a urbanistický koncept na počátku 19. století v Čechách /obr. 65-73/ 185

Diskusní poznámka k referátu dr. O. Urbana 189

Miloš Pistorius — Poznámka k zobrazením českého lva v 19. století /obr. 74, 75/ 191

Diskusní připomínka k referátu doc. dr. Janáčkové 193

Diskusní připomínka k hodnocení architektury 19. století 194

Jaroslava Janáčková — Diskusní příspěvek 197

Jan Mergl — Rostlinný ornament v uměleckém řemesle druhé poloviny 19. století 200

Karel Miler — Člověk a příroda v roce 1889 /obr. 76/ 203

Gabriela Šimková — Fontána Smuteční vrba v romantické parkové úpravě Josepha Paxtona /obr. 77, 78/ 205

Jaroslav Kolár — Diskusní příspěvek 207

Marie Pospíšilová — Přírodní scenérie malované na objednávku /obr. 79-83/ 209

Miloslav Malý — Bedřich Smetana a příroda 211

Bohdan Zilynskyj — Motiv stepi v české literatuře 19. století 214

Jana Bělohlávková — Příspěvek k zahradnímu umění 18. a 19. století /obr. 84-94/ 219

Helena Krejčová — Krkonošská pouť Eduarda Grégra 226

Hana Dobrá — Karel Klostermann, šumavská příroda a turistika 229
Jan Hozák — Poznámka ke vztahu člověk, stroj, příroda 233
Petr Vít — Závěr 237

O B R A Z O V Á Č Á S T 1 - 102 239

Seznam vyobrazení 273
Resumé 279

K A T A L O G výstavy /Plzeň 13.března - 13.dubna 1986/

Markéta Nováková — Člověk a příroda v novodobém českém umění /obr. 95-102/ 303
Seznam vystavených děl 305

POJEM PŘÍRODY A PŘÍRODA VE FILOZOFII 19. STOLETÍ

Jaroslava Pešková

Téma letošního sympozia má z filozofického hlediska dva aspekty:
1/ Je třeba se ptát, co míníme přírodou, jak se pojem přírody konstituoval, proměňoval, co rozumíme přírodou v teoretických úvahách dnes a co znamenal a obsahoval pojem přírody ve století devatenáctém.
2/ Jak byla pojímána příroda v 19. století, jaké problémy byly spjaty s analýzou přírodního dějství, jaká témata filozofie 19. století formulovala a řešila?

Zůstaňme nejprve u konstituce pojmu. Na první pohled nás zarazí, že čtenář dnešních encyklopedických příruček získává představu, že jde o pseudoproblém. Příruční slovník naučný /Praha 1966/ poněkud paradoxně uvádí, že příroda je veškerý hmotný svět, nacházející se v ustavičném pohybu. Součástí přírody je též člověk a lidská společnost, podléhající svým specifickým zákonům vývoje. V užším pojetí je příroda veškerá neživá i živá hmota naší planety v protikladu ke společenské a kulturní činnosti člověka. Filozofický slovník editorů Klause a Buhra /český překlad Praha 1985/ podává následující vymezení: Příroda - věci a jevy, existující mimo vědomí a nezávisle na něm v celé rozmanitosti forem, na rozdíl od vědomí. V tomto smyslu je příroda podle názoru autorů identická s filozofickým pojmem hmoty.

Uvedli jsme tyto formulace proto, abychom ukázali, že naše současnost jaksi pozapomenula na problémy, které si kladla evropská společnost od samého vzniku evropského vědění /logu/ a které vyvrcholily jak co do tázání, tak co do řešení právě v 19. století.

Uveďme pro srovnání formulaci českého filozofa 19. století I. J. Hanuše z roku 1843[1/]: "Svět jsou dějiny samy! ... Neboť úhrnem toho, co se událo, je přece svět sám. Zkoumáme-li přírodu pozorně, nenajdeme ani jediný moment, v němž bychom ne-

objevili něco proměnlivého: vše je podrobeno změně a stálému střídání... Již staří Řekové a Římané zaznamenali tuto proměnlivost. Řekové označovali přírodu jako fysis, vznikající, Římané natura, povstávající a ve slovanském jazyce znamená příroda neboli přeroda to, co se stále přeměňuje." A jinde[2]: "Dostane-li se duši v přírodě objektivní existence, přestává tím být určitý přírodní objekt něčím čistě přírodním a stává se něčím dějinným neboli faktem /něčím, co se událo/."

Slovo "physis" "natura" původně znamenalo skutečně vznikat, být zrozen nebo spíše základ vzniku a dramatu dění jsoucího. V tomto smyslu příroda, přirozenost je to, co je každému jsoucnu od samého vzniku a po celou dobu existence podstatné, bytostné jako základ. Tento základ lze chápat jako všeobjímající, ze kterého teprve vznikají další vrstvy reality, jak je tomu např. ve starší antické filozofii nebo ve spinozismu. V dalším vývoji dochází k prvnímu protikladení toho, co je "od přírody" /fysei/ a má počátek i dovršení v sobě, od toho, co je zprostředkováno činností člověka /techné - poesis/. Ve středověku je příroda chápána jako "ars Divina", stupňovitý výtvor transcendentního boha nebo jako jedna z vrstev, jeden ze světů stupňovitě rozvinutého jsoucna. V renesančním novoplatónismu je příroda nejméně osvětlenou složkou jsoucího. Někdy je chápána jako protiklad ducha a v hierarchii hodnot je degradována na nejnižší úroveň.[3] Je pasívní "věcí" k napodobení. Člověk je /podle Leonarda da Vinci/ sice nejlepším výtvorem přírody; avšak umělec /malíř/ s přírodou bojuje, soutěží, není jejím otrokem. Aktivní tvůrčí poměr k přírodě je zdrojem velikosti a síly lidského rozumu. Člověk je nejvyšším nástrojem přírody a jeho úkolem je nikoli přírodu napodobovat, ale tvořit a pokračovat v díle přírody.[4] Protichůdnou interpretaci přírody poskytuje v téže době G. Bruno: "Příroda je aktivitou, jež ke své činnosti potřebuje materiál - hmotu. Díky 'aktivnímu činiteli principu přírody' se může beztvarý materiál - hmota přetvářet do různých forem."[5]

Novověká věda převzala z antiky ideu vědy jako vědy o obecném. Základní charakteristikou novověké vědy je její matematický charakter. /V tomto smyslu můžeme mluvit o renesančním pojetí přírody jako předmětu kvantifikovatelného bádání./ Za-

tímco v Řecku "mathéma" znamená to, co je "naučitelné" - /rostlinnost, zvířeckost/, co je tedy předpokladem chápání, vidění jednotlivých případů -, nejde v novověké přírodní vědě o využití znalostí předem známého rozvržení jsoucího k úplnému konečnému pochopení universa a jeho vyčerpání sumou empirických poznatků.

Principem obecna novověké přírodní vědy je sestup k předpokladům. Nejde tu o zobecnění "po věci" - od jednotlivého k obecnému. Novověká věda chce metodicky ovládnout půdu zjevování.[6/] Galileo Galilei stejně jako Hobbes a Descartes vidí počátek filozofie přírody v privaci, resoluci a rekomposici. Privace je popření jsoucích tvarů přírody /i práva/, z něhož je vyňato pouze tělesné individuum s obsahem svého vědomí. Příroda je tak získána negací, popřením jsoucí přírody, imaginární prostor negací jsoucího prostoru, právo negací jsoucího práva. Tento výsledek je pak základem konstrukce. Galileiho idea přírody je vytěžena takto aposteriorně z empiricky názorného světa, kde každé těleso má svou vlastní extensi, ale všechny extense jsou pochopeny jako tvary jedné totální a nekonečné extense světa. Tento svět má totální formu - idealizovanou a konstrukcí ovladatelnou. Podobně Descartova koncepce přírody jako rozprostraněné substance je získána stejným způsobem. Přibližně v téže době chápe Bacon přírodu jako jednotu kvalitativně rozmanitých elementů, které je možno poznat užitím správné všem společné induktivní metody. Vést rozum metodicky do premisy - to je základní předpoklad pravdivého poznání přírody, která je dána konkrétně ve své bohaté rozmanitosti.

Čím více se však rozvíjely "exaktní" metody ve vědě, zejména přírodní, ale i ve zkoumání "přirozenosti" člověka, vystupovala stále více zásadní otázka: kde jsou předpoklady řádu přístupnosti, naučitelnosti, který povstává ze zkušenosti privací a resolucí a jako exaktní se do ní zpět vrací? Filozofie 17. století se pokusila položit otázku, jak je řád zkušenosti přírody vůbec možný, kde jsou předpoklady řádu přístupnosti, naučitelnosti, jak je možné, že rozumu jsou přístupné předpoklady rozumu. Nelze přece mít zkušenost o předpokladech zkušenosti v empirickém smyslu. Odtud soustředění na hledání řádu

racia. To bylo hlavním úsilím novověku. Hledal-li Descartes základ pravdivého poznání v nepochybném "já", Bacon v "danosti" vnější přírody a Locke v empiricky dané sensaci a reflexi, pokusil se Kant tematizovat předpoklady možné zkušenosti, zakoušení přírody. Tak vznikla zdánlivě absurdní formulace, že "my vlastně přírodě zákony předpisujeme".

Jinými slovy: zákony přírody jsou společenskou záležitostí, jsou instrumentem člověka, pronikajícího do překračující ho sféry "o sobě". Příroda je pak Kantem definována jako "jsoucno věci, pokud je určeno podle obecných zákomů", jako vnitřní určení všech věcí, které mohou být předmětem naší zkušenosti. /Pokud právní vztahy mohou být určeny obecnými zákony, patří do této sféry/.[7] Na druhé straně: příroda se děje podle zákonů, člověk se rozhoduje podle vědomí zákona. V tom je rozdíl mezi sférou přírody a sférou povinnosti. Kantova "věc o sobě" není proto totožná s přírodou, navíc nepoznatelnou. "Věc o sobě" je způsob danosti přírody i povinnosti pro člověka a lidské mravní rozhodování je výrazem lidské schopnosti /zatím blíže neanalyzované/ překročit dané. To bude tématem Fichta a Hegela.

Vraťme se však ještě na chvíli před Kanta. Galileiho metoda privace, resoluce a rekomposice, jíž bylo dosaženo konstrukcí ovladatelného obecného základu veškeré přírody /včetně lidské - viz přirozené právo/, vedla ve filozofii k rozpadu sféry přírody jako objektu a vědomí o přírodě-subjektu. Typický je pro to Descartův dualismus. Reakcí na tento rozpad bylo úsilí o sjednocení.

Tak se objevuje v 17. století pojetí přírody jako univerzálního celku, který již není prostě samozřejmě dán jako u Bacona. Jde především o Spinozův panteismus. Příroda - tak jako na počátku renesance - je chápána jako tvořící /nejen se pohybující/ - "natura naturans" - v jednotě se všemi stvořenými jsoucny - "natura naturata". Tak byl člověk jako modus přírody zahrnut do její jednoty. Ozvukem je později Goethův výrok "Natur ist alles".

Ještě poznámku ke století osmnáctému. Nebudeme podrobně sledovat mechanicko-materialistický obraz přírody, jak ho podává např. Holbachův Systém přírody. Všimněme si jen okolno-

sti, že renesanční metoda privace /sterese/ se uplatňuje i v Rousseauově pojetí přírody a přirozenosti. Voltairův vtip na Rousseauovu adresu, že chce, aby se lidstvo vrátilo na stromy, je věcně neopodstatněný. Rousseau vlastně provádí metodickou privaci stávajících vlastností člověka civilizovaného, aby tak dospěl k člověku "přirozenému", k přirozenosti lidské jako základu, který by bylo možno vystavit prostému proudu podnětů, vycházejících z neskažené přírody, a tak člověka "přirozeně" formovat až do jeho zralosti.

Německá klasická filozofie po Kantovi přichází v pojetí přírody s několika novými náměty, náměty často protichůdnými, které ovlivnily pojetí přírody prakticky v celém 19. a 20. století. Všimněme si alespoň dvou autorů, Fichta a Hegela, kteří výrazně ovlivnili pojetí vztahu člověka a přírody a problému geneze vědomí jako společenského vědomí. Neméně významné autory - Schellinga, Feuerbacha anebo v jiných souvislostech Herdera musíme ponechat pro nedostatek místa stranou.

Fichtovo stanovisko můžeme vyjádřit ve třech rovinách: Fichte promýšlí nově Kantovo téma zkušenosti a odmítá hypotézu "věci o sobě" jako zdroje afekce smyslovosti. Vychází od produktivního "Já", které volí z nekonečných možností reálný předmět poznání, tím se omezuje v "já empirické", ale zároveň tak zakládá předpoklad sebeuplatnění v jiném cestou lidské práce.

Základem a předpokladem rozvinuté společnosti je autonomní jedinec, který se obrací proti vnějším okolnostem, aby je "činem" překonal. Myšlenka člověka jako "pána a vládce přírody", formulovaná v 17. století, je transformována v koncepci autonomního praktického jednání, které vede k překonání přírody lidskou kulturou.

A konečně, člověk je povinen zpředmětnit v přírodních objektech podstatu bytosti, která v autonomním praktickém činu realizuje obecně lidskou nadvládu nad přírodou.

Hegel na rozdíl od Fichta koncipuje - ve snaze překonat dualismus bytí a vědomí - myšlenku absolutní ideje, univerzální jednoty, subjektu-objektu, který se vyvíjí a svůj vývoj reflektuje až po filozofickou reflexi prostřednictvím pojmu.

Příroda je tak formou, stadiem, jímž prochází vědomí samo k sobě. Příroda je jinobytím ducha /je "jiná"/. Nevyvíjí se - vyvíjí se "pojem". Nevyvinul se např. princip pohybu nebeských těles, ale proměnil se "pojem" tohoto pohybu, pochopení principu, ačkoliv princip sám /logický pojem/ se v přírodní realitě vždy znovu prosazuje stejně. Pojem přírody se obohacuje v lidském poznání, v němž "řád" přichází k sebeuvědomení.

Příroda je jinobytím ducha, které duchu umožňuje, aby se explikoval v jiném tak, aby sebe nahlédl a mohl se reflektovat ve svém bytostném určení.

Nemůžeme se dále zabývat pojetím přírody v německé klasické filozofii, protože by to přesáhlo přípustný rozsah referátu. Zastavme se proto až u Karla Marxe. V Ekonomicko-filozofických rukopisech z roku 1844 říká: "Dělník nemůže nic bez přírody, bez smyslového vnějšího světa. Příroda je látka, na níž se jeho práce uskutečňuje, v níž je činná, z níž a jejímž prostřednictvím produkuje."[8/] V "Grundrisse" /rukopisech ke Kapitálu/ si všímá o čtvrt století později podobného problému: "Příroda nestaví stroje, lokomotivy, železnice, elektrické telegrafy, samočinné spřádací stroje atd. Ty jsou produktem lidského úsilí; přírodní materiál, proměněný v orgány lidské vůle /vládnoucí/ nad přírodou, čili orgány jejího činného uplatňování v přírodě."[9/]

Uvedené náměty jsou pak Marxem systematicky zpracovány zejména v páté kapitole prvního svazku Kapitálu, v níž je analyzován pracovní proces. Marx zjišťuje, že v pracovním procesu člověk stojí proti přírodě sám jako přírodní síla /působí na své okolí pomocí svých paží, nohou, hlavy a ruky/. Zároveň se však v tomto procesu rozvíjí i vlastní lidská přirozenost - rozvíjí se schopnost podřídit hru přírodních sil vlastnímu záměru -, a tak se mění působení přírodní síly v záměrnou činnost zprostředkovanou vědomím.

Neméně důležité je i Marxovo pojetí dějin jako "přírodně historického procesu". V čem je tento proces přírodní a v čem je jeho historický charakter? Příroda "se děje", ale lidská bytost jako specifická přírodní skutečnost se vyznačuje tím, že je schopna vracet se k minulým předpokladům své činnosti

v individuálním i společenském smyslu/, hodnotit nerealizované i nerealizovatelné možnosti a na základě toho formovat nové projekty a cíle. "Má vztah" k tomu, co se událo, není jen "ve vztazích", tzn. dovede vědomí minulého dění a jeho předpokladů využít pro perspektivační aktivitu.

Na závěr tohoto stručného náznaku geneze problému zmíníme se ještě alespoň o jedné nemarxistické filozofické tradici, která v návaznosti na Kanta učinila vztah přírody a kultury výslovně tématem a formulovala koncepci protikladu přírodovědné a historické metody. Jde o novokantovskou školu "badenskou", jmenovitě o H. Rickerta a jeho dílo Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft,[10/] které patří už přelomu století. Příroda mu znamená to, co probíhá samo od sebe bez zásahů člověka, kultura zahrnuje duchovní bytí ve smyslu kulturně historického procesu. /Psychologie je naopak pokládána za přírodovědní disciplinu./ Rickert pokládá za svůj úkol vyvinout materiální /obsahový-J.P./ protiklad přírody a kultury a formální protiklad přírodovědné a historické metody. Na základě toho rozlišuje vědy nomothetické-zákony kladoucí a idiografické-popisující jednotlivé zvláštní události a jevy. Že tyto hranice mohou být velmi relativní, toho je si autor vědom a v uvedeném díle říká: "Skutečnost se stává přírodou, uvažujeme-li ji s ohledem na obecné, stává se dějinami, uvažujeme-li ji s ohledem na zvláštní."[11/] Pojem přírody je tedy spjat s obecností a nutností, pojem dějin vyjadřuje neopakovatelnost jedinečného.

V našem výkladu jsme se mohli jen stručně dotknout jednotlivých typů přístupu k přírodní skutečnosti a jednotlivých pokusů o vymezení pojmu "příroda" v teoretické reflexi. Na závěr se pokusíme ještě připomenout okruhy problémů, s nimiž se v souvislosti s tematizací přírody v 19. století setkáváme. Jde především o tyto souvislosti: příroda a práce, příroda a vědomí, příroda a pospolitost, příroda a kultura, příroda a věda, příroda a dějiny a konečně příroda a smysl života.

Příroda a práce jsou předpokladem vzniku specificky společenské skutečnosti nástroje jako jednoty přírody a objektivovaného záměru lidského tvora.

Příroda ve vztahu k vědomí vystupuje jako půda pro realizaci ducha nebo jako způsob bytí jsoucího. Vědomí tu vystupuje jako historický stupeň ve vývoji přírody, jako to, co se v přírodě zpředmětňuje a přírodu humanizuje /tzv. druhá příroda/ nebo jako vědomé bytí.

Příroda a pospolitost spoluvytvářejí podmínky existence lidského tvora jakožto lidského.

Protiklad přírody a kultury implikuje rozlišení přírodní a společensko-historické skutečnosti a vymezení metodologického přístupu k oběma stránkám reality.

Z mnoha aspektů vztahu přírody a vědy všimněme si alespoň jediného: je-li příroda předmětem vědeckého poznání, je-li možno formulovat obecné a nutné zákony působící v přírodě, co je základem této obecnosti? V čem je přirozenost druhových podstat? Tuto problematiku otevírá pozitivismus a herbartismus a její řešení není dosud vyčerpáno.

Vztah přírody a dějin bývá chápán buď jako protiklad /viz výše herbartovci/, nebo se mluví u Marxe o dějinách jako "přírodně historickém procesu", což je myšlenka vždy znovu nalézané jednoty člověka a přírody.

V posledním bodě se znovu otevírá téma lidské přirozenosti, návratu k přírodě, sjednocení člověka s přírodou.

Závěr: V předvědeckém pojetí je příroda Zemí, která člověka nosí, ale je zároveň i jeho protikladem.[12/] V průběhu dějinného vývoje se člověk pokoušel zmocnit se přírody, stát se jejím pánem a vládcem. Kantův "kopernikiánský obrat" znamenal soustředění na konstituci lidského zakoušení přírody. Tento "obrat" zprostředkoval návrat člověka k přírodě, v němž člověk má možnost využít celých minulých dějin lidstva a jeho vědění. Návrat k přírodě je tak návratem ke kořenům a zakotvení lidské bytosti.

Cílem současného lidstva by mělo být znovudosažení jednoty s přírodou, neboť na něm záleží zachování existence přírody i lidstva.

POZNÁMKY

1/ I. J. Hanuš, Vorlesungen über die allgemeine Kulturgeschichte der Menschheit, Brün 1849, s. 1-3; v: J. Loužil, I. J. Hanuš, Praha 1971, s. 142.

2/ Handbuch der Erfahrungs-Seelenlehre, Lemberg 1846, s. 47-8; v: J. Loužil, I. J. Hanuš, s. 144.

3/ A. Kuczyńska, J. Kuczyński, Humanismus, Praha 1972, s. 59-62.

4/ Tamtéž

5/ Tamtéž

6/ Srovnej podrobněji: J. Pešková, Problém zkušenosti ve filozofii na přelomu 16. a 17. století, Studia comeniana et historica 1983, č. 26, sborník, s. 31n.

7/ I. Kant, Základy metafysiky mravů, Praha 1900, s. 62. Cituje a komentuje M. Sobotka v: V. Čechák, M. Sobotka, J. Sus, Co víte o novověké filozofii, Horizont 1984, s. 216.

8/ K. Marx, Ekonomicko-filozofické rukopisy, Praha 1978, s. 51.

9/ K. Marx, Rukopisy "Grundrisse", II., Praha 1974, s. 337.

10/ H. Rickert, Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft, II. vyd. Tübingen 1910, s. 54.

11/ Tamtéž

12/ Země původně a bytostně jako "locus standi" viz K. Marx, Kapitál, I. sv., kap. 5. K tomu srovnej L. Landgrebe, Philosophie der Gegenwart, Frankfurt/M - Berlin 1961, s. 89. Zde uveden pozoruhodný Husserlův požadavek nezbytné "Umwendung der Kopernikianischen Wendung" ve filozofii přítomnosti pokud jde právě o problematiku přírody.

K PROBLÉMU URČENÍ MÍSTA TZV. DEKADENCE V KONTEXTU EVROPSKÉHO MYŠLENÍ 19. STOLETÍ

Petr Horák

Ve svém zamyšlení vycházím z následujícího postulátu, jenž nepředstavuje sám o sobě žádnou novinku: v myšlence úpadku-dekadence a jejího následovného uplatňování v praktickém projevu kulturním v nejširším slova smyslu, ale ovšem i ve vědeckém, k němuž dochází zejména koncem druhé poloviny 19. století, i když se přihlašuje již dříve, spatřujeme projev jakéhosi pocitu vyčerpání, únavy a zklamání. Z pocitu únavy, vyčerpání a zklamání nejen nad praktickým výsledkem buržoazních revolucí - tuto tezi propracovává marxistická historiografie už dlouho velmi intenzívně - nýbrž z únavy, zklamání a neváhejme říci: z rozčarování a odtud plynoucího pohrdání nad rozumem a jeho apoteózami, jaké představovaly všechny totalizující systémy vědění, všeho vědění filozofického, včetně estetického, historického a přírodního, s nimiž vstoupilo mladé 19. století, alespoň v evropské podobě, na své úspěšné tažení dějinami. Tento pocit rozčarování není pochopitelně všude stejně silný, snad nejvýrazněji se dostavuje tam, kde nejdéle a nejhlouběji působily dva nejmocnější systémy, totalizující všechno vědění: systémy německé klasické idealistické filozofie především, pozitivismus v poněkud menší míře.

Psychologické kategorie, v nichž se toto rozčarování promítá, bychom ovšem byli povinni právem zpochybnit, pokud bychom je vydávali za možné původce určitého historického jevu nebo procesu. My však tyto kategorie nepovažujeme za příčinu - nýbrž za druhotný, ale významný projev ztroskotání oněch totalizujících systémů, či systémů totality, jež jsem právě zmínil. Jde o ztroskotání, jež má podobu reakce na velké racionální systémy vědění, jež charakterizovaly počátek 19. století, respektive revolty proti nim.

Připomeňme si nejprve stručně nejběžnější podobu této reakce, či revolty. Musíme si uvědomit, že k ní - alespoň obecně ve vědomí, s určitou výjimkou části evropské filozofie re-

prezentované jmény jako Schopenhauer nebo Kierkegaard - nedochází bezprostředně; na velkou syntézu racionality myšlení a emocionality v romantismu, jaký vyznačuje začátkem 19. století velké systémy vědění německé klasické filozofie, ale i původního pozitivismu, navazuje velká víra v moc a sílu pozitivního vědění a poznávání faktického světa, včetně víry ve smysl realistického uchopování a ztvárňování toho, co bylo takto poznáno, ať vědou nebo kulturou. Smělost racionalistické konstrukce klasické idealistické filozofie a hlubokou, zanícenou niternost citovosti romantismu sice střídá poněkud zrnitější a přízemnější redukce na to, co lze hmatatelně poznat - avšak ani této, jisté přízemnosti nechybí určitá velkolepost rozumu, byť by tento rozum byl pouhý "Verstand" a nikoli již "Vernunft".

Skutečnou reakci přináší až konec 19. století s náhlou erupcí iracionalismu, který konotuje dekadenci a který, byť se na prvý pohled zdál vystupovat především proti předchozí éře věcnosti /Nüchternheit/, zasahuje přes ni to, co jí předcházelo - totiž samu podstatu, na níž byly vybudovány velké racionální systémy německé klasické filozofie a poněkud jinak i pozitivismu. Iracionalismus dekadence jakoby přitom přejímal v některých svých postojích ledacos z romantismu počátku století: mluví se o novoromantismu. Domnívám se však, že je to jen pomocné určení a že ve skutečnosti jde přece jen o jiný postoj, než jaký zná romantismus počátku století. Jde totiž o postoj vědomě zbavený pout k Rozumu, jejž romantismus naopak ctil /viz G. Mehlis, Die deutsche Romantik, München 1922/.

Tvrdím-li, že romantismus ctil Rozum, mám tím zcela prostě na mysli, že choval v úctě ona obecná určení člověka, lidstva, jeho dějin, vývoje, jež plynula z racionalismu osvícenství a která zůstávala vlastní jak německé klasické filozofii, tak pozitivismu. Tato víra v obecnou platnost humanismu, jeho zásad, jeho určení, je možná jen v respektování racionalistického pojetí subjektu, který se zase podílí na determinaci nadindividuálně platného Rozumu, jehož je současně produktem. Ústup od tohoto racionalismu k iracionalismu jiných určení individua otevírá cestu jakékoliv nahodilosti, jež může nabýt

formy stejně tak mystiky jako nihilismu, tedy forem, jež byly pro novoromantismus velmi běžné /vyznamenávaly některé velké tvůrce tohoto údobí/ a jež ho obrací rovněž proti oněm humanistickým ideálům, které romantismus naopak vítal a které neměl ani důvod opouštět.

Iracionalismus tedy: v čem se projevuje, o co se opírá? Jeho sociální kořeny tkví nepochybně v revoltě jiného druhu, než je on sám, totiž v revoltě proti průmyslové společnosti a všem jejím důsledkům. Argumenty se mu zdá dodávat právě věda, zejména v druhé polovině 19. století přijímaný nebo zavrhovaný, v každém případě však populární darwinismus. Jistě není nikterak přehnané, tvrdí-li jeden ze současných historiků francouzského nacionalismu /Z. Sternhell/, že málokdo a máloco tak ovlivnil psychologii, sociologii, historii, filozofii představou organických koncepcí - jež doslova triumfovaly v těchto disciplínách - jako Darwin a darwinismus.[1/] Biologie v podstatě vulgarizovaného darwinismu hraje v politické vědě a hlavně v politických projevech doby roli srovnatelnou s rolí historie o několik desítiletí dříve, sociální darwinismus si představuje společnost jako organismus, který podléhá týmž zákonům, jako všechny ostatní živé organismy, lidská skutečnost je jen výsledkem ustavičného boje, z něhož vychází vítězně ten nejlepší atd.[2/] Jsou to známé teze, z nichž je v naší souvislosti nejzajímavější to, že ve filozofickém chápání přírody, člověka a společnosti velice snadno, rychle a důsledně nahrazují principy evoluce a přirozeného výběru princip univerzálního, byť abstraktního rozumu. Tím je nejen postižena představa člověka jako něčeho, co sice k přírodě patří, ale je proti ní něčím nekonečně vznešeným; vedle lidské přirozenosti je také desakralizován rozum. Není už součástí univerzálního Rozumu, jako jeho produkt a strůjce zároveň, který se ve své aktivitě řídí určitými zákony, jež překonávají pouhou nahodilost /pokud jde o poznání, platí od Kanta představa transcendentálních principů rozumového poznání/; jde o to, že se rozum mění v pouhý přívěšek, jakýsi exkrement evoluce, jakousi její funkci, jež může být stejně iracionální a silácká, jako je iracionální a silácká v podstatě evoluce sama, třebaže je chápána jako projev "zákona přírody". Je za-

jímavé, jak se v sociálním darwinismu mystifikuje vlastně sám pojem zákona: "zákon" vítězství nejschopnějšího, nejsilnějšího přestává být, přenesen z původní sféry do oblasti politického, sociálního a intelektuálního života, racionální pomůckou pro zobecnění jisté empirické skutečnosti, aby se stal iracionálním politickým sloganem a intelektuální módou.

Sociální darwinismus se skutečně stal intelektuální módou - odvolejme se ještě jednou na našeho autora: sociální darwinismus hluboce pronikl intelektuální atmosféru druhé poloviny 19. století, aby živil - dodejme: mimo jiné - velice rozmanité formy nacionalismu a imperialismu, pro něž je společně charakteristická jejich brutalita a agresivita, jejich kult vitality, záliba v síle a hluboká averze vůči demokracii.[3/]

Bylo by jistě zbytečné, dále tyto známé skutečnosti rozvádět. Připomenul bych v této souvislosti přece jenom tolik, že Gobineauova Esej o nerovnosti lidských ras /Essai sur l'inégalité des races humaines/ byla napsána v letech 1853--1854 a nezaznamenala bezprostředně žádný velký ohlas. Její druhé francouzské vydání o třicet let později však již mělo ve francouzské veřejnosti podstatně větší úspěch, a to pod vlivem velmi příznivého přijetí, kterého se jí mezitím dostalo v Německu. Zdá se, že tento pozdní úspěch Gobineauovy Eseje má co činit rovněž s úspěchem sociálního darwinismu ve Francii. Z plejády francouzských intelektuálů konce století, kteří Esej po vzoru Richarda Wagnera nebo H. S. Chamberlaina obdivovali a dali se jí dokonce inspirovat, jmenuji namátkou Taina, Renana, Bourgeta, Sorela, Barrèse - tedy osobnosti, které mnohdy jako Taine nebo Renan vyšly původně z idejí pozitivismu, aby ho - jako třeba Barrès - později zavrhli jménem kultu Já, kultu silného jedince ztotožněného s národem apod.[4/] Že jde o projev jistého, mnohdy výrazného a záměrného antiintelektualismu, je nesporné: vždyť mu není zcela vzdálena ani filozofie Henri Bergsona /viz jeho Essai sur les données immédiates de la conscience/, nemluvě o filozofii Friedricha Nietzscheho. Oba právě uvedené filozofy zmiňuji jen proto, abych lépe ilustroval svůj výchozí postulát - k němuž se po tomto rychlém a neúplném přehledu vracím -, že de-

kadence je ve své specifické podobě, jíž ji dal koncem minulého století velký vliv určité biologické koncepce, revoltou proti velkým systémovým koncepcím Rozumu, jakými byly německá klasická filozofie a pozitivismus.

Ještě dříve, než se obrátím přece jen k podrobnějšímu prozkoumání právě uvedeného tvrzení, chtěl bych předeslat jednu poznámku: tzv. dekadence představuje v dějinách myšlení, stejně jako v dějinách umění, permanentně rekurentní projev určitého extremismu, který právem připomíná nedávno zesnulý francouzský filozof a teoretik hudby, Vladimir Jankélévitch.[5] Připomíná, že vědomí úpadku je vědomí, jež pozbylo míru, jež ztratilo rovnováhu, a tento stav - parafrázuji - charakterizuje jakási nadprodukce logické frenetičnosti, jež vede k nelítostnému vyvozování všech důsledků z určitých filozofických východisek, ať z nich plyne cokoli, k neústupnosti tváří v tvář jakémukoli paradoxu, jakémukoli skandálu, k chladnokrevnému dovozování všech absurdností až do konce, k vystupování v těch nejjemnějších záležitostech, jakoby šlo o postup geometra, vyměřujícího bezohledně pozemky.[6] Pomineme různé příklady, které na doložení svého tvrzení vybírá Jankélévitch z dějin filozofie, a podržíme následující, který sám Jankélévitch považuje za nejtrefnější. Extremismus úpadkového vědomí je podle Jankélévitche nejlépe charakterizován v "trvalém odbíhání od předmětu, v megalomanii a v burleskní výřečnosti, v níž žil německý národ od Wagnera: vilémovský gigantismus nepředstavuje přece jen jeden architektonický styl, jedno pojetí existence. Vědomí, které ztratilo přirozený smysl pro velikost, si libuje ve velkoleposti, jež představuje sublimát dekadence; příšery a dvojočasá monstra, jež plodí, jsou enormními potomky jeho megalomanie a svědčí o mocenské vůli ducha, který ve stavu deliria hledá alibi pro svou bytostnou chudobu".[7]

Ponechejme stranou, do jaké míry zapůsobila u tohoto francouzského autora, který se kdysi sám dal hluboce inspirovat německou filozofií a kulturou, jeho bezprostředně poválečná nechuť ke všemu německému, tento příkrý odsudek všeho německého umění[8] konce minulého a začátku tohoto století. Podržme v paměti pouze jeho postřeh o totožnosti dekadentního

a neúměrného /blízký Leninovu postřehu o absolutizování určité stránky zkoumaného problému, známý z jeho Filozofických sešitů/.

Co je to neúměrné? Přirozeně, protiklad úměrnosti, něco, co je bez míry, co porušuje rozměr anebo danou a přijímanou normu. Avšak lze beztrestně každé porušení normy ztotožnit s "úpadkem", s "dekadencí"? Nepochybně nikoli: stejně, jako každá revolta nepředstavuje ještě revoluci, nemohou být všechny revoluce odsouzeny jako pouhé revolty. A o tom, zda porušení normy v našem poznání, stejně jako v uměleckém výrazu, zůstane pouhou revoltou - byť i permanentně rekurentní revoltou - nebo zda bude představovat cosi, co se bude nejen současníkům, ale i pozdějším generacím jevit jako revoluční krok, o tom rozhodne zpravidla až další historický proces.

Ztotožníme-li porušení úměrnosti,[9/] porušení normy s krokem do neznáma, který vede snad k pouhé revoltě, snad k něčemu novému, pak je nám jistě dovoleno položit otázku, jaký krok do neznáma představuje revolta, jež je projevem dekadence koncem 19. století? Záměrně se netáži: do jakého neznáma? Tuto otázku musíme ponechat stranou, ale táži se na to, o jaký krok jde? Zužuji si tedy svou otázku takto: vůči čemu revoltuje dekadentní vědomí v druhé polovině 19. století? Částečně jsme si tuto otázku zodpověděli naší výchozí hypotézou: revoltuje proti totalizujícím systémům vědění, s nimiž vstupuje na svou dráhu začínající 19. století.

Soustředím se nyní - také pro nedostatek místa a času - na jeden z oněch dvou hlavních cílů dekadentní revolty, na německou klasickou filozofii, která měla v prvé polovině 19. století rovněž silně determinující vliv na české myšlení. Proti čemu se zde revolta dekadence nejvíc obrací?

Stručně můžeme naši otázku zodpovědět tak, že dekadentní vědomí konce 19. století specificky reflektuje svou revoltou proti systémům německé klasické filozofie pokus této filozofie na přelomu 18. a 19. století zvládnout otřes, který v evropském myšlení způsobil nástup modernity. Pod nástupem modernity rozumím v této souvislosti nejen faktický zlom starého režimu /Ancien régime/ a ustanovení nové, buržoazní společnosti po Francouzské revoluci - Heinrichovi Heinovi patří autorství

známého výroku, jehož smyslem je, že německá filozofie revoluci promýšlela, zatímco ve Francii byla uskutečňována -, nýbrž definitivní prosazení se moderní racionality v evropském osvícenství. Tato moderní racionalita je stejně tak spolutvůrcem, jako dítětem profánní kultury, spojené se vznikem moderní vědy, jako rozpadu náboženského světového názoru a na něm založených hodnot a tradic, stejně jako je spojena se vznikem nových výrobních sil a vztahů buržoazní společnosti. Svět této nové racionality se pokusil vyjádřit a obsáhnout I. Kant, ale je to nepochybně Hegel,[10/] který se počínaje svými ranými spisy pokusil vědomě tuto novou racionalitu, Kantem vsazenou do určité konstrukce předpokladů pro racionální myšlení vůbec, reflektovat jako výklad moderny, moderní doby. Tím naprosto nemá být snížen význam ostatních představitelů německé klasické filozofie, jen řečeno tolik, že Hegel vyniká proti všem ostatním jako skutečný a vědomý myslitel moderny. Není tedy divu, že se právě proti němu, byť nikoli vždy jmenovitě, obrací v průběhu 19. století řada vzpour, včetně revolty dekadence. Musíme se tedy tázat, proti čemu se tato revolta obrací nebo lépe, jakým způsobem vyjádřil Hegel modernitu, proti níž se obrací revolta dekadence?

Hegelův způsob vyjádření modernity má dvě stránky, obsahovou a formální; proti oběma se revolta dekadence postaví, i když ne vždy se stejnou silou.

V následující skice Hegelova obsahového vymezení modernity se z praktických důvodů přidržím výkladu, s nímž nedávno vystoupil Jürgen Habermas. Hegel nejen reflektuje modernitu, ale především ji reflektuje jako filozofický problém.[11/] Jako princip modernity, či nové doby, postuluje Hegel subjektivitu. Z ní vyvozuje převahu moderní doby, včetně její krizovosti: obojí se nevylučuje, moderní doba je světem pokroku a současně světem odcizeného ducha. Podstatou obojího je dějinný subjekt, subjektivita je strukturou nového světa, je svobodná a sebereflektující. Subjektivitu konotuje: a/ individualismus - v moderním světě se může uplatňovat nekonečně mnoho zvláštností; b/ právo na kritiku: princip moderního světa vyžaduje, aby každému bylo ukázáno to, co má uznávat jako oprávněné; c/ autonomie jednání: k modernímu světu patří to, že stojíme

za tím, co konáme; d/ konečně sama filozofie - je to dílo moderní doby, že filozofie pojímá sebe samu jako vědoucí ideu.[12/] Historickými událostmi, které vedly k prosazení se subjektivity, byly reformace, osvícenství a Francouzská revoluce.[13/] V naší souvislosti je však důležité, že princip subjektivity podle Hegela určuje utváření moderní kultury: to platí jak pro moderní vědu - odkouzluje přírodu a osvobozuje poznávající subjekt, tak pro morálku - ta je v moderní době přizpůsobována uznání subjektivní svobody individua a svobody pro moderní umění, jež "zjevuje svou podstatu v romantice, /zatímco/ forma a obsah romantického umění jsou určeny absolutní niterností",[14/] čili subjektivitou. Všechny sféry života: stát, náboženství, společnost, věda, stejně jako morálka a umění, představují jen jednotlivá ztělesnění jednoho a téhož principu subjektivity[15/] a samotná filozofie není ničím jiným, než uchopením struktury této subjektivity jako takové. Filozofie moderny tedy začíná Descartem a postupuje přes Kanta až k samotnému Hegelovi. Avšak tato filozofie subjektu není subjektivistická, mimo jiné právě proto a zejména proto, že váže sebe sama na historický proces, jehož je emanací. Hegel ovšem, jak je dobře známo, nevyužil tohoto svého nejodvážnějšího poznatku k ničemu jinému, než k tomu, aby svou filozofii subjektivity jako principu modernity uzavřel do oné časové podmíněnosti, z níž, jak geniálně poznal, vznikla. Ale navíc až příliš dobře zdůraznil, že modernita jako taková není vázána na nic jiného, než na svůj vlastní rozum, který se stává nyní jejím vlastním osudem.[16/] Právě v tomto pokračuje Hegel na cestě, kterou začalo osvícenství, v tom je jeho dědicem.

Toto však je rovněž místo, kde dochází ke zrodu revolty všech Hegelových nástupců - v rámci buržoazní filozofie pak doslova až do naší současnosti, jak je patrné zejména na některých francouzských autorech /Foucault, Derrida/ -, jež pak podmiňuje specifické projevy dekadence v 19. století. Jde především o revoltu proti tomu, že by novým údělem a osudem člověka měl být jeho vlastní - a jeho prostřednictvím jakýsi nadindividuální - rozum. Projevy dekadentního vědomí jsou revoltou proti tomuto údělu a ovšem rovněž známkou únavy a roz-

čarování z příliš dokonalého, příliš uzavřeného systému, v jehož balení byl tento rozum nabídnut. Systém, jako nejvyšší forma filozofie, jako "reflexí produkovaná totalita vědění",[17] patřil už od roku 1801 k trvalým Hegelovým požadavkům na filozofii jako na vědu. Vždyť požadavek totality není jen legitimní touhou po nonkontradikci, nýbrž touhou - byť nenaplnitelnou - po úplnosti a věčnosti. Ale nejen to: už v Schellingově projektu systematické filozofie z roku 1796 srůstá - jak na to upozornil, tuším jako první, Franz Rosenzweig[18] - poznání posledních pravd s poznáním celé skutečnosti vjedno. V podobě, do jaké toto "srůstání" později rozvinul či dovedl Hegel, jde už nejen o prosté pochopení totality skutečného, nýbrž o vytvoření uceleného světového názoru. Opravdová filozofie - to jest ta, která odpovídá všem těmto uvedeným požadavkům, - se tak stává světovým názorem /Weltanschauung/,[19] a to světovým názorem založeným na absolutní racionální syntéze rozumového a činnostního. Prakticky se to rovná požadavku - za který se stavěl rovněž romantismus - průniku všech věcí, vztahů atd. rozumem-duchem, který jim poskytne novou hodnotu, nový smysl, nový duchovní obsah /G. Mehlis, c.d., s. 76/. Požadavek "absolutní syntézy kultury a života" /G. Mehlis, c.d., s. 78/, stejně jako požadavek sjednocení vědy a filozofie /G. Mehlis, c.d., s. 89/, požadavek, aby veškeré umění bylo vědou a veškerá věda uměním /G. Mehlis, c.d., s. 90/, požadavek, aby i oblast politického a sociálního byla proniknuta stejnou syntézou rozumového a činnostního jako vše ostatní /G. Mehlis, c.d., s. 92/ - to vše dekadentní revolta vedena svým intelektuálním antiintelektualismem zavrhuje.

Je pravda, že se Hegel domníval, že dokonalé syntézy dosáhl on sám, a že tak byla dovršena jak filozofie, tak historie. To musela v průběhu 19. století odmítnout jako nevěcné a nemožné především věda, ale rovněž filozofie. Kdyby Hegelovu domněnku naopak přijala, musela by ji logicky dovést k interpretaci, kterou nabídl jeden z nejpronikavějších znalců a komentátorů Hegelovy filozofie ve 20. století, Alexandre Kojève, když rozvíjel v semináři akademického roku 1936-37 tuto myšlenku: "Dějiny jsou mrtvy a Hegel je jejich hrobní-

kem."[20] Neboť hybatelem dějin je v této interpretaci Hegela hegelovský subjekt, boj, který vede za své uznání, udržuje dějiny v chodu pouze tak dlouho, pokud nebude uskutečněn homogenní univerzální stát, v němž nikdo nebude muset zápasit o uznání a dějiny jako takové budou moci skončit.[21] Přesně toto se však v historické skutečnosti 19. století neuskutečnilo. Někteří z Hegelových bezprostředních nástupců, pokud nesouhlasili, že byly dovršeny dějiny a filozofie v podobě pruského státu /víme, že toto je v interpretaci Hegelovy filozofie stále sporné místo/, se domnívali, že je třeba zprostředkování mezi dějinami a myšlením změnit, že je třeba zaměnit pouhé myšlenkové kategorie něčím jiným, reálnějším, hmatatelnějším, konkrétním. Víme, jaké zprostředkování nabídl Marx a nejen z Marxovy kritiky mladohegeliánů známe jejich snahy jak překlenout rozpor mezi nenaplněnou dějinnou skutečností a uzavřeným, dovršeným systémem Mistra. Pokud pak máme na mysli nejrůznější projevy dekadentní revolty proti ztotožnění rozumu, tj. subjektu a dějin, pak zde došlo především k revoltě proti rozumu vůbec; a to jménem návratu k jedinečné přirozenosti, k jedinečně subjektivistickému, jež může mít podobu jedince, národa, rasy, nikoli k hegelovsky subjektivnímu. K této fascinaci subjektivistickým napomáhá nejen zdánlivý objektivismus sociálního darwinismu, ale paradoxně emancipace přírodních věd vůbec z pout naturfilozofie i z velkých přírodovědných konstrukcí zděděných z 18. století. Věda konce 19. století už není onou "romantickou" vědou naturfilozofie, jak ji kdysi označil E. Rádl, ztotožňující rozum a skutečnost, pravdivé a krásné /k tomu viz E. Gombrich, "Ist Schönheit Wahrheit?", in: Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst, Europaverlag, Wien, 1973, s. 47 an./ není jen prokazováním již známého jsoucna; jí objevované jednotlivé poznatky postupně rozbíjejí hypostazovaný racionální celek, nabývají a mají svůj vlastní smysl, svou vlastní racionalitu. Přesto nebo právě proto není vzdorem vůči rozumu, apoteózou jedinečnosti, hrdinství, činu, kultu Já, jak si to představoval subjektivismus dekadence. Jistě, vytváření vědeckých teorií a metodik kontrolovatelných experimentů v ní nahradilo v druhé polovině 19. století již trvale

přímé smyslové prožívání a vnímání pozorovaných jevů, což bylo typické pro naturfilozofii /Jean Largeault/ neméně, než její pojetí přírody jako produktu rozumu. Ale přesto přírodověda konce 19. století neztrácí naději na dosažení nové ucelené racionální teorie, jež by postihla celek poznávaného světa. Dekadentní revolta si z toho bere jen dílčí poznatky a nakládá s nimi po svém.

Závěr, který plyne z mého zamyšlení nad určením místa jevu tzv. dekadence, úpadku v myšlení a kultuře evropského 19. století, jeho konce, vyznívá tak, že je to revolta v rámci buržoazního myšlení a kultury jak proti hodnotám, tak proti intelektuálním principům, jež byly tomuto myšlení vlastní začátkem téhož století a dlouho jím zůstávaly. Navzdory velké abstraktnosti a nepřiměřené kusovosti mého zamyšlení, plyne z něho dále, že tato revolta představuje určitý jedinečný paradox v rámci jednoho a téhož myšlení, jedné a téže kultury. Ponecháme-li stranou sociální důvody této revolty i její možné pozdější důsledky ve společenské sféře a soustředíme-li se pouze na onen paradox revolty dekadence jen v jeho podobě imanentního projevu části společenského vědomí doby, nemůže nám uniknout, že šlo o paradoxní revoltu proti Rozumu, paradoxní proto, že k ní nemohlo dojít bez toho, aniž by jí nedodal zbraně onen Rozum sám, proti němuž se postavila. Bez rozbití předchozích totalizujících systémů vědění, k němuž došlo jejich konfrontací se skutečností, - a tato konfrontace byla dílem vědy - by nemohlo dojít k rozbití světového názoru, který vytvářel jak idealismus německé klasické filozofie, tak idealismus pozitivismu. Bez změněného pohledu na přírodu, včetně Darwinovy vývojové teorie, by se do evropského vědomí nemohl vrátit s takovou silou pojem nevyhnutelného úpadku a nerovnosti, jež znaly staré descendenční představy, ani pojem silného, před ničím nespoutaného jedince, ani problém, o co opřít morálku, když moderní věda zbavuje člověka vázanosti na cokoli transcententního. Paradox tedy spočívá v tom, že rozum, aby se vymanil z nadvlády rozumu, použil k "rozbití okovů" opět jen rozumu; ale právě tato skutečnost poznamenává revoltu dekadence a činí z ní právě jen revoltu: subjekt, zdánlivě osvobozený z nadvlády rozumu, jí vzápětí podléhá v ještě větší míře.[22/]

POZNÁMKY

Příspěvek předkládám v nepozměněné podobě, tak jak byl přednesen na sympoziu Člověk a příroda... v Plzni 1986.

1/ Viz Zeev Sternhell, Maurice Barrès et le nationalisme français, Paris, A. Colin 1972, s. 11.

2/ Tamtéž

3/ Viz Z. Sternhell, c.d., s. 12.

4/ Viz tamtéž, s. 13; k M. Barrèsovi viz Z. Sternhell, c.d. a mou, dosud nepublikovanou studii K některým literárním předchůdcům fašismu /Ernest Jünger a Maurice Barrès/, Praha 1985.

5/ Vladimir Jankélévitch, La décadence, in: La Revue de Métaphysique et de Morale, 90e année, 1985, č. 4, s. 441 /poprvé otištěno tamtéž, roč. 1950/.

6/ Jankélévitch, c.d., s. 442.

7/ Tamtéž

8 Včetně hudby. Viz Jankélévitch, c.d., s. 445, s. 449.

9/ Už básník John Donne se zamýšlí pod vlivem nové astronomie nad ztrátou úměrnosti jako nad znepokojivou známkou veliké proměny. Srov. jeho báseň The Anniversaries: An Anatomy of the World, the First Anniversary, verš 306 an., in: John Donne, The Complete English Poems /A. J. Smith ed./, London, Penguin Education 1976.

10/ Jürgen Habermas, Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen. Frankfurt a.M., Suhrkamp 1985, s. 30.

11/ J. Habermas, c.d., s. 26.

12/ J. Habermas, c.d., s. 27.

13/ Tamtéž

14/ Viz J. Habermas, c.d., s. 28.

15/ J. Habermas, c.d., s. 29.

16/ Srov. J. Habermas, c.d., s. 55.

17/ G. W. Hegel, Differenz des Fichteschen und Schellingischen System der Philosophie, in: G. W. Hegel, Sämtliche Werke. Jubileumsausgabe H. Glockner ed./, Stuttgart 1958, Bd. I.

18/ Viz Franz Rosenzweig, Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus. Ein handschriftlicher Fund. Sitzungsberichte des Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse. Jhrg. 1917, 5. Abt., s. 49.

19/ Srov. tamtéž, s. 46.

20/ Alexandre Kojève, Introduction à la lecture de Hegel. Paris, Gallimard 1947, s. 114.

21/ Srov. Michael S. Roth, úvod. pozn. k: Alexandre Kojève, Les peintures concrètes de Kandinsky, in: La Revue de Métaphysique et de Morale, 90e année, 1985, č. 2, s. 117.

22/ Nejde tedy o ono "zničení rozumu", jak je ve své stejnojmenné knize /Die Zerstörung der Vernunft/ vyjádřil G. Lukács, ale o jeho pokračování v nové formě.

ANTROPOLOGICKÁ A SOCIÁLNÍ DIMENZE V PERCEPCI KRAJINY

Hana Librová

Pojem příroda je tak široký a obecný, že se sotva může stát východiskem pro konkrétní bádání v oboru sociologie, historie, či dějin umění. Pokusům o analytické uchopení lépe vyhovuje například termín krajina, jakkoliv se musíme smířit s tím, že se jeho použitím dopouštíme značné obsahové redukce. Pro účely sociologického poznávání v oblasti sociálního vědomí a kultury však musíme redukovat ještě dál. Zatímco přírodní vědy, například geografie a ekologie, chápou krajinu široce jako funkční systém abiotických a živých útvarů, přikloňme se - ve shodě s obecným vědomím - k pojetí krajiny jako opticky vymezeného celku přírodního prostředí, k němuž lidé často vztahují estetická hodnocení.

Zabýváme-li se vztahem člověka ke krajině, dostává se do popředí našeho zájmu problém percepce krajiny. Sociologie a sociální psychologie dokládají, že percepce světa se děje jednak senzorickou cestou /člověk vnímá okolí svými smysly a smyslovou zkušeností/ a kromě toho, že je vnímání silně závislé na sociální zkušenosti. Člověk vnímá zejména ty složky světa, které kultura během svého vývoje zhodnotila. Percepce okolí, v našem případě krajiny, se tedy děje na základě očekávání, na základě vzorců, které jsou dány sociálně. Zajímá-li nás dále umělecké ztvárnění krajiny, můžeme předpokládat, že i v něm se obě dimenze - biologická a sociální - uplatňují.

Kořeny smyslového vnímání krajiny je nutno hledat patrně v evoluční zkušenosti biologického druhu Homo sapiens, která se utvářela v hluboké prehistorii dnešního člověka. Dřív, než se naši předkové naučili žít usedlým životem zemědělců /asi před 10 tisíci lety/, žili po sta tisíciletí jako silně migrující sběrači a lovci. Ještě hlouběji do minulosti se prostírá dlouhé období, v němž probíhala fylogeneze hominidů /jejich větev se oddělila od předvěkých lidoopů asi před 12-14 miliony let/ a vývoj forem rodu Homo.

Během tohoto období, jehož trvání a časovou odlehlost si sotva lze představit, se zakládal, formoval a fixoval biologický základ lidského vztahu ke krajině. Předek dnešního člověka se přizpůsoboval přírodnímu prostředí nejen svou anatomií a fyziologií, ale také svými smysly, svým vnímáním. Prostředí lesostepi, v němž nacházel potravu a relativní bezpečí, zanechalo v naší druhové paměti hluboké stopy, které jsou genově zakotveny a které dědíme dodnes.

Vytvořila se tak stálá, celému lidskému druhu vlastní potřeba pobývat ve volné krajině, především v krajině lesostepního typu. Tím lze podle antropologů vysvětlit i některé složky vztahu dnešního člověka k přírodnímu krajinnému prostředí.[1/] Zde může být založen uklidňující účinek pobytu a chůze v krajině pro nervovou soustavu i na první pohled těžko pochopitelná záliba v jistých krajinných konfiguracích: ve volné, mírně zvlněné krajině naplněné vegetací, roztroušenými stromy a keři, s vodními plochami i tekoucími potoky a řekami, s kulisou zpěvu ptáků. Všimněme si, jak spontánně na svých procházkách vyhledáváme k odpočinku místo, které má určité vlastnosti. Jde o "bezpečné" místo s volným výhledem na kraji lesa, pod stromy, ale ještě lépe se skálou /jeskyní/ za zády. Zde je "to pravé místo", pro něž při pochodu odkládáme chvíli oběda, na němž rozděláváme oheň.

Taková vazba člověka na jistý typ krajiny a na jistý typ krajinných konfigurací má podobu neuvědomělých inklinací. Sociologické výzkumy potvrzují, že jsou přítomny ve všech lidech bez ohledu na jejich sociální charakteristiky. Zvlášť dobře jsme jejich přítomnost pozorovali při analýze dětských kreseb na téma "Krajina, ve které bych chtěl žít".

Pokusme se nahlédnout do dějin umění a najít stopy antropologické dimenze v percepci krajiny v uměleckých dílech.[2/] Volně vzato, rozeznáváme je v mnoha senzualisticky pojatých krajinomalbách, ať už výtvarných či literárních a snad i hudebních. Na prvním místě bych však uvedla helénistické /Theokritovo či Longovo/ pojetí krajiny a krajinářské evokace pozdně římské /bukolika Vergiliova a básně Horatiovy, malby v římských villách - štuky ve ville Farnesina, malby v Liviině domě na Palatinu/, umělecké vyjádření takzvané arkadské krajiny.

Její atributy pozoruhodně korespondují se zdroji libosti, které jsou podle antropologů zakotveny v našem podvědomí jako výsledek evolučního vývoje: teplá pohoda na slunci, možnost spočinout v chládku - vždy scenérie jara, pramenitá voda, bezpečný útulek v jeskyni, bujná vegetace plná plodů, hojnost krotkého ptactva a zvěře a koneckonců i erotické naplnění smyslů.

Ostatně Panofsky se takové interpretaci blíží, když mluví v souvislosti s literárním ztvárněním arkadské krajiny o tom, že navzdory své nereálnosti vzhledem k dobové a místní realitě "přímo útočí na vnitřní zkušenosti každého čtenáře".[3/]

Domněnku o arkadské krajině jako ztvárnění druhové biologické potřeby podporují i další okolnosti:

- pozdně antická arkadská krajina je v Evropě prvním konzistentním zobrazením krajiny. Nenavazuje na starší předlohy, a tak její obsah ještě není zatížen požadavky symbolických a ideologických principů a předchozích estetických kánonů.
- Výmluvná se zdá být i životnost modelu arkadské krajiny a její schopnost oslovovat i dnes.

Podvědomý základ, povahu inklinací, má ještě jedna složka lidského vztahu ke krajině. Je to vazba na krajinu jako domov. Ta však nemá povahu fylogenetického dědictví. Je získávána spíš individuálně - ontogeneticky, v podobě takzvaného vtisku. Při jejím vzniku hrají roli patrně zážitky z dětství spojené se sociálním mikrosvětem.[4/] Všimněme si, že o krajině, kterou pociťujeme jako domov, mluvíme v plurále "u nás doma", "u nás na Vysočině", "u nás v Třeboni". Krajinný domov je vždy spojen s pocitem bezpečí a jistoty. Cítíme jej tam, kde jsme byli obklopeni a před cizím světem chráněni rodiči, sourozenci, prarodiči, tetičkami, strýci a sousedy.[5/]

Pokud jde o umělecké vyjádření dimenze domova v percepci krajiny, je věcí obecně známou a v uměnovědných monografiích - pro ucho sociologa - snad až příliš zdůrazňovanou, například: "Obraz rodné Vysočiny zanechal v malíři trvalé stopy a sehrál rozhodující roli ve volbě životního povolání a ovlivnil umělcův tvůrčí vývoj ve všech jeho fázích..."

Antropologický základ lidského vztahu ke krajině byl překryt a silně transformován dalším kulturním vývojem. Sociologicky je zde významné, že zatímco dimenzi danou evolučně je možné najít pomocí různých testů u všech lidí, sociálně vytvořený vztah ke krajině je silně sociálně heterogenní. Významně se liší podle vzdělání, sociálního a rodinného prostředí, podle toho, zda člověk pochází z města nebo z vesnice.

Sledujeme-li, jaké místo zaujímala krajina v hodnotovém zaměření společnosti během historie, ukazuje se, že období vyznačující se zájmem o krajinu mají některé nápadně podobné rysy. Dovolují formulovat několik sociologických generalizací. Vzhledem k rozsahu látky je uvedu jenom v heslovité podobě:

- Jak vůbec vzniká zájem kultury o krajinu jako estetický fenomén? Neboli: jakými mechanismy se mění biologický vztah člověka ke krajině ve vztah kulturní? Člověk si mohl vytvořit vědomý vztah ke krajině teprve poté, co se vymanil z naprosté existenční vázanosti na přírodu, poté, co si mohl vytvořit odstup nutný k roli pozorovatele. A kromě toho: člověk začal přetvářet svou neuvědomovanou potřebu krajiny v reflektovanou potřebu a hodnotu teprve poté, co zažil nedostatek krajiny. Historické nálezy ztvárnění krajiny těmto předpokladům skutečně odpovídají: příklon kultury ke krajině byl většinou vázán na ztrátu přirozeného kontaktu k přírodním prostředím /urbanizace v helénistickém Řecku - Alexandrie, Syrakusy a především v císařském Římě, města pozdní renesance, industrializace 18. a 19. století/.

- Tvrzení o nedostatku krajiny jako podmínce pro sociální ocenění krajiny odpovídá i malý zájem lidové kultury venkovských pospolitostí o estetickou stránku krajiny. V Sušilově sbírce Moravských národních písní o 2361 textových položkách nenajdeme ani jednu, která by se věnovala krajinným krásám jako hlavnímu tématu. Zmínky o přírodě a krajině - často jímavé a poetické - v nich vytvářejí rámec lidských příběhů, nejčastěji paralely s milostným osudem či citem. Krajinné obrazy v lidové poezii působí však jako básnické konvencionalismy, umístěné téměř vždy na vstupním místě.

- Kultura se nejčastěji orientovala na krajinu v dobách úpadku sociálního života. Rozkvět krajinářské tvorby je provázen zánikem žánrů sociálně angažovaných. /Úpadek rétoriky a dalších sociálních žánrů na sklonku prosperity městských států Řecka a později v Římě za císaře Augusta, konec "zlatého věku" Holandska v druhé polovině 17. století a především romantismus 18. a 19. století jako pokus o hledání východiska z hluboké sociální a politické krize nastolením subjektivních a individuálních hodnot nutně přivodil pád publicistických dovedností osvícenců./ Zájem o krajinu je dítkem individualismu a subjektivismu.

- V souhlase s tím: téma krajiny v evropské kultuře je téměř vždy paralelou tématu lásky, milostného citu /helénistický román, římská lyrika, změny v námětech holandského umění druhé poloviny 17. století, romantismus/.

- Zájem o krajinu je spojován s kultem venkova, způsobu života zemědělců. Taková změna v systému hodnot společnosti se projevuje i v reálném způsobu života /římské villy na venkově, venkovská sídla 19. století a snad i dnešní chalupaření/.

- Sociální dimenze percepce a vyjádření krajiny se většinou přidržuje původního antropologického archetypu a pouze jej modifikuje. Někdy je však tlak kultury tak silný, že jej opouští - například zájem romantismu o biologicky nelibé krajinné situace: extrémní podmínky velehor, krajinné situace podzimu a zimy, vítr, bouře, nepohoda.

V 18. a 19. století se naznačené sociální fenomény, související se vztahem kultury ke krajině, do té míry vystupňovaly, že romantismus znamená v přístupu ke krajině novou kvalitu. Formuluje krajinu jako hodnotu, která se neodvozuje od lidského hmotného prospěchu. Na zvláštní postavení 19. století v konstituci zájmu kultury o krajinu ukazují i některé prvky v evropské kultuře docela nové: přijetí a rozšíření některých slovních výrazů - v německém okruhu například Landschaftserlebnis, Waldeinsamkeit -, zájem o vysoké hory a vznik alpinistických spolků, obliba výletů do krajiny, která se v měšťanských kruzích ujala jako móda, význam, který byl přisouzen samotářskému putování krajinou a jeho odraz v postavě poutní-

ka v uměleckých vyjádřeních, ideový obsah anglických zahrad, móda amatérského malování krajin[6] a později i vznik prvních idejí na ochranu přírody a krajiny a první pokusy o jejich realizaci.

Posuzujeme-li vztah <u>české</u> kultury 19. století ke krajině v naznačeném obecném kontextu, shledáme, že se některým generalizacím vymyká. Bereme-li v úvahu její převažující proud /ponecháme-li stranou například K. H. Máchu/, rozhodně neplatí, že krajina pro ni znamenala útočiště jednotlivce před společností. Docela naopak. Byla symbolem společenského usilování. Spolu se slavnou českou minulostí měla být její krása dokladem oprávněnosti nadějí ve slavnou národní budoucnost. Tylovo pojetí krajiny dokládající, že "zmizelič dnové temnosti a touhy",[7] je v tomto ohledu charakteristické.

Ostatně, srovnáme-li význam, jaký byl krajině udělen českou kulturou jejím místem v evropském romantismu /Novalis, Wordsworth a mnozí další v literatuře i ve výtvarném umění/, je zřejmé, že u nás krajina plnila spíše funkci p o m o c n o u . Byla prostředkem, důkazem a nadějí upínající se jinam.

Navzdory tomu má národní symbolické pojetí české krajiny pro dnešek zvláštní význam. Lyrická typizace, vytvořená původně pro potřeby vlasteneckého snažení, byla národem dokonale přijata a je živá dodnes. Sociologické výzkumy ukazují, že představa Čechů o žádoucí krajině odpovídá nejen obecným estetickým kritériím a krajinářským kvalitám, ale že je určena krajinářskými modely obsaženými v obrazech Mánesových a Alšových.[8] Ačkoliv charakteristický obraz české krajiny je působením zemědělské velkovýroby a technologie vlastně minulostí, "imago" české krajiny je v představách lidí trvale přítomné.[9]

Ráda bych závěrem připojila dvě poznámky, které mají aktuální ekologické souvislosti.

1/ Po celé evropské dějiny lidská kultura krajinu p o u ž í v a l a , a to nejen ve smyslu hmotném. Ani 19. století, přesvědčené o své lásce ke krajině, zde nebylo výjimkou. Romantismus používal krajinu jako útočiště pro city individua, jindy jako národní symbol. Důsledně vzato, evropská kultura tak sledovala svou orientaci na ovládnutí přírody, kterou po-

dle Horkheimera a Adorna traduje už od prométheovské legendy.[10] Teprve na sklonku 19. století nastává obrat. Probouzí se zájem o krajinu jako hodnotu, která má právo na existenci nezávislou na přímém prospěchu člověka, jako hodnotu, kterou je třeba chránit.[11] Jedná se o zásadní změnu v dosavadním lidském přístupu k přírodě, která by za příznivých okolností měla vyústit ve vytvoření takzvaného ekologického myšlení.

2/ Rozlišení na antropologickou a sociální dimenzi v percepci krajiny, o něž se pokusil tento referát, může mít kromě významu poznávacího i korelát docela praktický: krajinný architekti usilující o zachování "tradičních" prvků krajiny jsou často umlčováni argumentem o plasticitě lidského vkusu vůči změnám, k nimž v krajině dochází. Právě existence antropologické dimenze v percepci krajiny způsobuje, že lidská přizpůsobivost zásahům do krajiny není neomezená.

POZNÁMKY

1/ Problémem antropologické složky lidských postojů k přírodě se ve svých pracích zabývá I. Míchal. Např. Lidské postoje k přírodě. STIPA 6, KSSPPOP Ústí nad Labem, 1983, s. 25-45.

2/ e samozřejmé, že v okamžiku, kdy je antropologická dimenze vztahu ke krajině ztvárněna, není už biologické povahy, ale povahy kulturní a sociální. Jde však o to, že kulturními prostředky může být vyjádřen v relativně málo transformované podobě původní archetyp biologické vazby na krajinu.

3/ E. Panofsky, Význam ve výtvarném umění, Praha 1981, s. 233

4/ M. Černý, Lidé a místa. Životné prostredie, 1972, č. 5, s. 229-234.

5/ Pojem domova bývá ztotožňován s pojmem vlasti. Při pozornějším pohledu mezi nimi však existuje rozdíl. Vlast je spíš kategorie z oblasti kulturních symbolů, závislých na historické situaci národa. Nemá povahu onoho nevědomého přichýlení ke krajinnému typu či detailu, jak to máme na mysli, mluvíme-li o domově.

6/ Malíři vedut opouštěli pod vlivem romantismu pohledy na města a obrátili pozornost k volné krajině.

7/ J. K. Tyl, Praha: In: Kusy mého srdce, Praha 1952, s. 382.

8/ Je třeba dodat, že i na obrazech Ladových.

9/ Taková informace by mohla být podnětem pro kultivovaně pojatou tvorbu krajiny, o níž se mnoho píše a hovoří.

10/ M. Horkheimer, T. W. Adorno, Dialektik der Aufklärung, Frankfurt am Main 1969.

11/ I pro tento obrat v pojetí krajiny by snad bylo možné najít korelát v v uměleckém vyjádření. Nejspíš bychom jej měli hledat v umění raných realistů. Krajina je pro ně - potomky romantiků - fenoménem prvořadé významnosti a hodnoty. Chápou již však zároveň, že krajina má vlastní existenci a vlastnosti, které nejsou závislé na člověku a jeho hmotných či emočních potřebách. Můžeme zde myslet na barbizonské mistry v malířství, v literatuře pak na Turgeněva, Bunina, či na našeho Klostermanna.

PŘÍRODA A MĚSTO V 19. STOLETÍ

Jiří Dvorský

V 19. století se nově utváří vztah městské aglomerace a přírodního prostředí. Můžeme si tento vývoj ukázat na příkladu Prahy té doby. Stále zde ještě, stejně jako ve středověku, platí, že zeleň má v městském teritoriu velmi významné místo. Jsou tu staré klášterní zahrady, např. Strahovská, Jezuitská, Františkánská, bývalého kláštera karmelitek /dnešní Vojanovy sady/, staré šlechtické zahrady, jako Valdštejnská, Vrtbovská, terasové pod Hradem, Schönbornská, na Novém Městě Salmovská, Losyovská, nově založena zahrada Kinských. Královské obory, které se nyní otevírají veřejnosti. Hvězdu pravidelně navštěvují "hvězdáři", zejména při hlučných poutích, Královskou oboru dodnes upomínají plátna Barvitiova.

Otevírají se první veřejné zahrady. Nejprve Chotkovy sady, pak je zpřístupněna veřejnosti zahrada Kinských, primátor Bělský zakládá Letenské sady. Na hradbách, které již dávno ztratily svůj strategický význam, vznikají nové sady a promenády. Velmi mnoho zeleně je zejména na Novém Městě, kde stavební parcely zaujímají jen menší část celkové plošné výměry, od doby středověku je zde velké množství zahrad, skoro u každého měšťanského domu. Vltavské břehy uvnitř města jsou v této době stále ještě prostorem, který není regulován a má přírodní podobu.

Předměstí se svými usedlostmi vytvářejí rovněž zelený prstenec kol města. Mnohé z těchto sadů jsou rovněž zpřístupňovány, jako např. Kanálka, Wimmerovy sady. Zdeněk Wirth hovoří o tom, že v této době dochází k novému pochopení pražského okolí. Je to doba výletů do Šárky, Chuchle, Prokopského a Motolského údolí.

Ve vztahu obyvatele města k přírodě dochází v 19. století k významné sociální proměně. Zahradní enklávy, dříve hermeticky uzavřené, ať již to byly zahrady šlechtické či klášterní, se nyní postupně otevírají veřejnosti. Souvisí to se vznikem nových buržoazně demokratických tradic. Francouzští aristokra-

té naříkají, že měšťák vtrhl do ulic a valí se bulváry. S podobnou odezvou se setkáváme i ve šlechtických kruzích v Praze: po otevření zahrady Kinských je měšťáky vše zdupáno a zničeno. Zároveň se začínají projevovat snahy o záchranu a ochranu přírodních památek ve městech.

Od 19. století již nebude možno vykládat dějiny města bez postižení přírodních souvislostí určujících charakter nově formované městské aglomerace. Jakoby se v této skutečnosti zrcadlila, právě v této době se rodící, Marxova koncepce, která vykládá dějiny světa a člověka jako přírodně-historický proces.

PROCES INDUSTRIALIZACE A VZTAH K PŘÍRODĚ V 19. STOLETÍ

Otto Urban

Je očividné, že změna způsobu výroby v období kapitalistické industrializace 19. století musela nutně znamenat také změnu vztahu k přírodě a jejím zdrojům. Historicky nebývalým způsobem se člověk nově začínal emancipovat z převažující přírodní závislosti, zasahoval do přírodních procesů a dějů a vytvářel "umělý svět" ke svému obrazu a užitku. Svoboda tvořivé vynálezecké činnosti ve smyslu ducha promyslnosti otevírala obrovské možnosti a netušené perspektivy, které se také v praktické činnosti začaly evidentním způsobem krok za krokem realizovat.

Proces promyšleného přetváření přírodního světa ve svět lidský byl a je značně mnohostranný a pochopitelně také vnitřně rozporný. Aniž bychom chtěli celistvé působení člověka na přírodu a přírody na člověka nepřiměřeně rozkládat a vytvářet umělé konstrukce, pokládáme přece jen za užitečné rozlišit alespoň tři z možných hledisek, a to hledisko ekologické, sociálně ekonomické a estetické.

Bylo by naivní tvrdit, že industrializace 19. století neměla bezprostřední ekologické důsledky; přesto však neznamenala vyslovenou devastaci větších přírodních celků a takovou změnu geofyzikálního prostředí a klimatických podmínek, aby to vyvolávalo podstatnější zneklidnění. V jistém smyslu bychom mohli dokonce hovořit o jakési svérázné ekologické rovnováze, když na jedné straně nesporně nepříznivé skutečnosti byly současně anebo vzápětí na druhé straně kompenzovány nepochybně příznivými faktory.

Je nespornou skutečností, že během 19. století se v důsledku industriálních změn v oblasti péče o zdraví člověka v průměru podstatně zlepšily obecné zdravotní podmínky. Ještě ani zdaleka ne doceněné vskutku revoluční přeměny v oblasti mediciny a zdravovědy vytvářely stav, kdy se v nejkřiklavějším světle ukázala přirozená přírodní vázanost člověka. Pod tímto zorným úhlem by bylo historickým klamem přeceňovat a idealizo-

vat "zdraví" tzv. přirozeného prostředí předindustriálních staletí. Nemělo by smysl dělat si iluze o tom, že lidé měli k dispozici vždy průzračně čistou a zdravotně nezávadnou vodu, podléhat staromilným vizím o úpravnosti českých vesnic a městeček, jejichž obyvatelé nedělali začasté přílišný rozdíl mezi animálním a humánním. Pro předindustriálního člověka ostatně nebyla matka příroda nikdy fetišem, neboť velice dobře věděl a cítil, že jak dokáže být štědrá a laskavá, tak umí být krutá a nemilosrdná. Rovnice: přírodní, přirozené = zdravé, opravdové atd. má jistě své opodstatnění, ale značně relativní. Nelze přehlédnout, že industriální změny v nejširším slova smyslu v 19. století z tohoto hlediska určitým způsobem zlepšovaly ekologickou bilanci, napomáhaly odstraňovat "vady" přírodního prostředí. Civilizovaný, či lépe řečeno dále se civilizující člověk si vytvářel nové předpoklady pro to, aby postupně realizoval svou specificky lidskou přirozenost jako kultivované bytosti, která sice nestojí a nemůže stát mimo přírodu, ale v jejím rámci představuje jedinečnou součást. V souvislosti s tím je užitečné také brát v úvahu okolnost, že všechny zásahy do přírodní skutečnosti nebyly v 19. století chápány jako "boj proti přírodě", nýbrž jako realistické, pozitivistické, naturalistické domýšlení a dotváření přírody, jako specificky lidský vklad do velkého díla přírody.

Vedle podstatného zlepšování životních podmínek v důsledku revoluce v oblasti péče o zdraví člověka je třeba současně brát v úvahu skutečnost, že industrializace 19. století nepřekročila ještě jak z hlediska technického, technologického, tak z hlediska objemů a rozmanitosti výroby určité kritické hranice. Přes neustále rostoucí objemy těžby paliv a výrobu energie, nespoutanou exploataci přírody a jejích zdánlivě nevyčerpatelných zdrojů, zůstávalo 19. století daleko za možnostmi, jež v plné míře naplňuje teprve století dvacáté. Uveďme pro srovnání alespoň několik konkrétních údajů z odvětví, která dnes patří z ekologického hlediska k nejexponovanějším. Na území Československa se bezprostředně před první světovou válkou v době počátků elektrifikace vyrábělo přibližně 138000 kW elektrické energie ročně. Toto množství se dnes vyrobí za méně než jeden den a již na počátku 70. let našeho století se

znásobilo asi 372krát. Podobně bylo v roce 1911 evidováno v Českých zemích 2067 automobilů a necelé tři tisíce motocyklů. Jeden automobil připadal tehdy v průměru na 4909 obyvatel anebo na plochu asi 36 km^2. A konečně do třetice ještě jeden dostatečně výmluvný údaj: v roce 1891 byly na území Československa tři cementárny, které dohromady vyrobily 56000 t cementu, již v roce 1929 se vyrábělo zhruba 30krát více; v roce 1972 bylo v Československu vyrobeno 8045000 tun, tj. 143krát více než na konci 19. století.

Přes lokální výjimky až do počátku 20. století nedocházelo k takovému znečištění ovzduší, aby to vyvolávalo bezprostřední znepokojení. Zásadní a varující změny nesignalizoval dosud ve větší míře ani vztah k půdě a vodě. Po celé 19. století podstatněji neubývalo půdy ani lesů, a přestože se již užívala moderní hnojiva, chemické postřiky atd., radikálněji se nezměnil ani způsob její kultivace. Situace se podstatně změnila v prvních třech čtvrtinách 20. století v důsledku značného úbytku orné půdy a zčásti i lesů, ale především sice podstatně výnosnějším, ale také agresívnějším způsobem obhospodařování.

S přihlédnutím k uvedeným skutečnostem pak ani nepřekvapuje, že se během celého 19. století nesetkáváme se soustavnější kritikou, která by reflektovala možnou druhou stránku mince a poukazovala na negativní důsledky neuvážené a volné exploatace přírody. Princip technické a ekonomické nezbytnosti a výhodnosti byl v podmínkách kapitalistického výrobního způsobu výlučným měřítkem všech uskutečňovaných zásahů. Liberalisticky pojatý princip tvořivé činnosti a podnikání se bránil jakémukoli reglementu a nesmlouvavě nárokoval naprosto svobodný přístup k přírodnímu prostředí. Tak jak se rakouské zákonodárství jen velice obtížně propracovávalo alespoň k elementárnímu sociálnímu zákonodárství, tak pojem ochrany životního prostředí neznalo vůbec. S ochranářskými tendencemi na soukromé bázi se setkáváme poměrně brzy, když již v roce 1855 byl v Praze založen spolek na ochranu zvířat, napodobený postupně v dalších městech. Ohrožení fauny - zatím ne flory - vedlo v 70. letech 19. století dokonce český zemský sněm k tomu, že přijal několik zákonů na ochranu ptactva. Tato opatření měla

ovšem jen dílčí charakter a skutečně komplexní ochranu přírody jen velice vzdáleně předjímala.

Určitý přelom představovalo rozhraní 19. a 20. století, kdy došlo k podstatné aktivizaci hnutí na ochranu historických památek. V úzké návaznosti se postupně rozvíjelo hnutí na ochranu přírodních památek, motivované spíše podobně jako v případě historických památek sociologicky a esteticky. Chráněny měly být jedinečné přírodní útvary mimořádné geologické či estetické hodnoty, nikoli příroda jako celek.

Mnohem bezprostředněji a citelněji se promítaly industriální změny 19. století z hlediska sociálně ekonomického. Změnila se "přirozenost" sociálního rozvrstvení pozdně feudální společnosti a na základě nových společenských vztahů a vazeb se vytvářela nová sociální struktura. Lámala se "přirozeně" pociťovaná historická zkušenost a skutečnost a vytvářely se nové - domněle opravdové - mezilidské vztahy. Neodmyslitelnou součástí nových mezilidských vztahů pak byl také nový vztah k přírodní skutečnosti. Příroda se stala eldorádem tvořivé lidské činnosti, nebylo zdánlivě ničeho na této zemi, co nemohlo být zužitkováno, kultivováno, přetvářeno a samozřejmě také - prodáno. Celá příroda se stala potenciálním zbožím a v podmínkách kapitalistického výrobního způsobu předmětem neomezeného kořistnictví. Co bylo z hlediska podnikatelské činnosti technicky možné a ekonomicky účelné a výhodné, to se bez zvláštních ohledů a rozpaků realizovalo. Člověk začal třídit prvky a látky, slučoval je či rozlučoval, zapaloval kamení a tekuté látky a zcela střízlivě nepateticky prováděl kouzla, jež uváděla středověké myšlení do vytržení. Nepochybně by stálo za to někdy podniknout obsáhlejší rozbor toho, do jaké míry moderní industriální poznání totálně změnilo teoretické i praktické představy o látkové podstatě a skladbě tohoto světa a přírodě jako jedné veliké dílně.

Pragmaticky realistickým a mnohdy necitlivým zásahem člověk postupně zaháněl "panenskou" přírodu do rezervací a vytvářel zcela novou krajinnou kulisu. Změnou časových a prostorových představ a souvislostí přestávala být příroda omezena na bezprostředně vnímané okolí. Ale čím více se člověk ohlížel a čím dále dohlédl, tím více a častěji nacházel "novou" přírodu

ve více méně kultivované podobě. Konec konců nic nedokumentuje lépe novou umělou přírodu než moderní velkoměsto, jeden z nejcharakterističtějších výsledků moderní industrializace.

Nelze v těchto souvislostech probírat zevrubněji jednotlivé oblasti mnohostranných zásahů do přírody, a proto se omezíme pouze na zjištění některých nejzávažnějších skutečností. Především se v důsledku industrializace podstatně změnil způsob a rozsah exploatace přírodního bohatství, známé látky a suroviny se těžily v mnohem větším rozsahu a racionalizovanějšími metodami, k tomu pak navíc se nově těžily dříve "bezcenné" suroviny. Těžba prakticky nereprodukovatelných anorganických surovin stejně jako těžba racionálně reprodukovatelných surovin organických podstatně měnila celkovou strukturu složení přírodního prostředí a koneckonců také již prostý vzhled krajiny. Tím na jedné straně člověk trvale anebo periodicky přírodě odnímal, na druhé straně ale vytvářel "přírodu novou", když z nalámaného kamene a dobyté zeminy stavěl silnice, domy a města a tím vytvářel nové krajinné kompozice a společenskopřírodní útvary, které v mnoha případech dnes už ani jako nepříznivé anebo rušivé nepociťujeme.

Proces tvořivého "odnímání" a "přidávání" k přírodě probíhal samozřejmě značně diferencovaně s ohledem na celkově nerovnoměrný vývoj kapitalistické ekonomiky. Jinak probíhal v ekonomicky exponovaných průmyslových oblastech a krajích s výnosnou intenzívní zemědělskou výrobou, jinak se dotýkal tzv. zaostávajících regionů s přetrvávající lidskou bídou, ale také relativně malebnou krajinou. Ta se pak stále častěji stávala oázou úniku před "umělým" světem velkoměsta či průmyslové aglomerace.

Kořistnický vztah k přírodě, podřízený vždy a především sociálně ekonomickým potřebám, měl rozhodující význam, posuzujeme-li konečně důsledky industrializace 19. století z hlediska estetického. Je dobře známo, že tak jako příroda není zdaleka vždy zdravá, tak také není malebná a krásná. To samozřejmě neznamená, že ji má člověk ještě více znetvořit a zpitvořit. Samozřejmě, nemělo by smysl popírat dobově opodstatněný a pozitivní význam masové, unifikované produkce, která znamenala a znamená zevšeobecnění a standartizaci základních a nezbyt-

ných životních potřeb každého člověka. V době akutní nouze o potravu, přístřeší a oděv hrají jistě zcela elementární potřeby prostého přežití zcela neoddiskutovatelně dominantní roli. Ale tam je právě jedno z největších úskalí a jeden z největších rozporů revolučních změn 19. století.

Snad není příliš přehnané tvrzení, že industriální změny 19. století znamenaly jeden z nejméně citlivých a esteticky příznivých zásahů do přírody. Takřka odstrašujícím příkladem a žel trvalejším svědectvím je celá stavební činnost 19. století. Konečně, projdeme-li se ještě dnes většinou měst a městeček a přehlédneme-li početně zanedbatelné architektonické dominanty a ještě zanedbatelnější urbanistické celky, bilancujeme s úzkostí výsledky snažení "stavitelů" 19. století. Proti mnohotvárné přírodě stavěl člověk jednotvárná města bez ladu a skladu a osobitého vkusu. A jen co je postavil, obracel se k nim zády a horem dolem utíkal "do přírody", zděšen svým vlastním výtvorem. Městský člověk 19. století a počátku 20. století ještě zpravidla nejezdil za čistým vzduchem a klidným prostředím, ale především za "krásnou vyhlídkou". Rozporné estetické důsledky industrializace byly pocítěny a pochopeny zřejmě mnohem dříve než důsledky ekologické.

Estetické a později ekologické důsledky industriální přeměny vyvolaly jakési trauma a přispěly k fetišizaci "původní" nedotčené přírody. Romantická sentimentální idealizace šla ruku v ruce s barbarským znetvářením, ve které se primitivně účelově pojatá "kultivace" proměnila. Příroda předindustriálního období je nenávratně pryč - v tomto směru učinilo 19. století skutečně zásadní přelom. Dvacáté století pak tuto skutečnost jen mnohonásobně potvrdilo. A je otázkou příštího vývoje, zda lidstvo najde vskutku přirozenou a specificky lidskou rovnováhu mezi ekologickým, ekonomickým i estetickým faktorem, aby člověk mohl s vnitřním klidem, úsměvem a potěšením kráčet novou krajinou skutečně polidštěné a kultivované přírody. Člověk je to dlužen nejen přírodě, ale především sám sobě.

UPLATNĚNÍ ARCHITEKTONICKÝCH DOPLŇKŮ V PARCÍCH A ZAHRADÁCH

Yvonne Janková

Historická architektura je součástí našeho životního prostředí. Vytváří rámec dějin a její účinek na psychiku a výchovu dnešního člověka nelze opomíjet. Studium památek skýtá mnohé poučení i pro současnou architektonickou tvorbu - ne vždy se však těmito poznatky řídíme. Ačkoliv se na první pohled zdá, že o těchto slovech není třeba diskutovat, vliv na praxi je minimální. Velmi často se můžeme setkat s dokumenty lhostejnosti lidí k okolí, s doklady nepochopení významu stavební tvorby minulosti a s nedoceněním hodnoty dochovaného charakteru domu, ulice, náměstí, ale i zahrady, parku a krajiny, a to jak v celkové koncepci, tak i v detailu.

U architektury 19. století je to zvlášť patrné. Nevstoupila dosud do povědomí veřejnosti, i když se dostává do módy a již několik let se zpracovává a přehodnocuje. Zvažují se její kladné a záporné stránky od působení jednotlivých prvků až po urbanistickou kompozici. Na počátku sice byly oslavné ódy současníků, po nich však jako bezprostřední reakce přišlo období naprostého odsouzení, a teprve v posledním čase se začala hledat cesta k pochopení této tvorby a k možnému využití nashromážděných poznatků. NEGATIVNÍ PŘÍSTUP MÁ VŠAK VELKOU SETRVAČNOST.

Propagátoři moderní architektury, do jejichž myslí byl ještě nedávno zafixován pouze funkcionalismus a kompozice hladkých geometrických ploch a kteří ještě nedávno zavrhovali historismus 19. století jako utápění se v přemíře dekoru, jako úpadek architektury, stagnaci a nemoderní staromilství, studují dnes toto období. Snaží se pochopit skladbu stavebních článků jednotlivých historických slohů, třeba jenom proto, aby ji mohli porušit, vyvést z rovnováhy, reagovat na ni, nebo pomocí ní vytvořit moment překvapení.

Není to však nic nového. Jde jen o další způsob transformace, jiný druh reakce na původní předlohy a jejich zpracování, než tomu bylo např. také v 19. století a po něm následu-

jícím období na počátku století dvacátého. Samozřejmě lze diskutovat o nosnosti myšlenky, o kvalitě zpracování a míře vlastního přínosu.

Jednoduchost, účelnost a užitečnost hladké plochy, která působila v období po první světové válce nejprve jako objev a později se stala nutností, vyplývající z ekonomických a materiálových možností a požadované rychlosti realizace, nás dnes již neuspokojuje. Vytratila se z ní původní myšlenka. O tom svědčí mimo jiné i četná "umělecká" díla, kryjící vyústění ventilace z metra, reliéfy na utilitárních krabicích trafo- a plynových regulačních stanic s plechovými typovými 1
vraty, na odpadových koších a umné dekorativní kompozice vý- 2
robků našich železáren a keramických závodů na holých, ještě nerekultivovaných pláních sídlišť bez jakékoliv stopy zeleně.

Teoretikové architektury už tuto situaci pochopili a dokáží zdůvodnit výtvarnou nadstavbu, která by neměla být považována za přežitek a nadbytečný komfort, ale za nezbytnou součást našeho životního prostředí. Snaží se vysvětlit zajímavé tvůrčí projevy od nejjednoduššího, ale přesto vzhledem k současné přetrvávající nadvládě kvádru neobvyklého sledování dynamiky hmoty a vnitřní plochy, přes kombinaci klidné 3
plochy s dekorativní výzdobou, až po nejbizarnější útvary skulpturální a malířské. Stejně tak se snaží dobrat pramenů inspiračních zdrojů dekorativismu 19. století.

Její kořeny nacházíme již na konci 18. století. Tehdy se architektura střetává s nově se formujícím filozofickým směrem - romantismem. Pokouší se o zhmotnění myšlenkových proudů a jimi prodchnutých literárních libret a malířských předloh. Používá k tomu symbolů reprezentujících jednotlivé motivy, jejich souhrn a nejrůznější kombinace bez ohledu na původní časové a místní vazby.

Návrat k přírodě, únik z času zprostředkovaný zrcadlem minulosti nebo naopak vizemi budoucnosti, touha po primitivních formách života a na druhé straně okouzlení technikou, odpoutání se z místa vlastního působení a inspirace kulturou krajů vzdálených a exotických, to vše se tu odráží v souvislostech zdánlivě nelogických, avšak sjednocených konečným významem. Výchozí jednotkou ztvárnění těchto záměrů jsou

drobné doplňky zahrad a parků, architektura s prvky sochařskými a malířskými. To vše dokresluje upravená krajina.

Stejně tak se snaží vysvětlit inspirační zdroje dekorativismu minulého století, ovlivnění exotikou, návratem do minulosti nebo naopak perspektivou budoucnosti. Na konci 18. století se architektura střetává s romantismem.

Prostřednictvím krajiny se hledá romantické prostředí, prostor pro snění a rozjímání, odhalení vlastního nitra, vlastního já, návrat k volnosti, prvotnímu primitivnímu životu, hledá se prostor pro fantazii. Pro tento cíl se uvolňuje dosavadní schéma parků a uměle modeluje "nespoutaná divoká scenérie". Takto vytvořený krajinářský nebo také anglický park, mající vyvolat zdání volné přírody, je ve skutečnosti velmi složitě komponován. Jeho průhledy, končící obeliskem nebo jinou dominantou, a přímo divadelní zákoutí, oddělená od sebe kulisou stromů, doplněná drobnou architekturou, vytvářejí scénu pro děj, který se má na ní odehrávat a jehož tušení spolupůsobí na stavebníka, stavitele, herce, diváka, tvůrce i návštěvníka parku.

U všech těchto drobných stavbiček nelze mluvit o bezduchém kopírování, neboť tato tvorba docela cílevědomě využila a stylizovala nejrůznější inspirační zdroje pro společné účely a sjednotila je myšlenkovým podtextem. Ať už vzhlížíme jakkoliv kriticky na pitoreskní doplňky parků a zahrad, nemůžeme popřít, že jejich malebnost nás dosud upoutává právě díky oné romantické atmosféře, kterou měly navodit a dosud navozují. Při jejich komponování nešlo jen o kýč /podle pozdějšího hodnocení/ dokládající vkus investora a bizarnost vyvolávající úsměv, ale také o svědectví studia předloh a příkladů, svědectví o tvorbě architekta, krajináře, zahradníka, kteří se příslušný altánek, most nebo sochu pokusili začlenit do krajiny.

Romantická architektura v parcích a zahradách v městských sadech, vzniklých po zboření hradeb, znamenala shromáždění prvků a vytvořila vzorník tvarosloví, který se později uplatnil i v bytové výstavbě a monumentální architektuře na rozdíl od dnešních doplňků podobných parkových ploch. O jejím významu jako prvku dotvářejícím krajinnou kompozici dnes už není

pochyb. A přesto vyvolává mnohdy u historicky nepoučených lidí úsměv. Zdá se jim, že je bez vztahu k dnešní době. A podle toho se s tímto dědictvím často zachází.

Některé stavbičky se v rámci zámeckých parků podařilo zachránit a zrekonstruovat, zejména vzhledem k turistické atraktivitě. Příkladem je alespoň část areálu Lednice, Krásného Dvora; v horším stavu už jsou Veltrusy, kde se pomalu všechny pavilónky rozpadají, a Chlumec nad Cidlinou.

Městské sady a parky by však často mohly na zašlou slávu jen vzpomínat. Jistě i tady by se našly příklady vhodné úpravy. Praha se však k těmto přírodním útvarům zachovala macešsky. Některé parky za městskými hradbami zanikly už v samotném 19. století a co se z rozsáhlých ploch zeleně dochovalo až do naší doby, nestačí památková péče a ochrana přírody ochránit. 7

Snad jen zahrady pod Pražským hradem se díky své poloze dají časem do pořádku včetně všech pavilónků a glorietů.

Usedlost Cibulka je však už příliš daleko z centra, než aby se našel zájemce, který by se jí ujal. Část jejího parku se udržuje. Pavilónky však chátrají dál a vlastní objekt včetně terasy s Číňany, kamennými psími boudami a plastikou Malínského musí pravděpodobně pustnout ještě několik let, aby se oprava "finančně vyplatila". 8 9

O zániku Švermových sadů u Městského muzea se snad ani nemusím zmiňovat. Lapidárium pod magistrálou je jen chabou náhradou mající evokovat kulturu prostředí. 10 13

Další příklad. Vrchlického sady před Hlavním nádražím. Po jezírku s labutěmi už není ani památky. Značnou část zabrala odbavovací hala nádraží a magistrála s parkovištěm. Ale i to, co zbylo, se postupně likviduje, a to především díky lhostejnosti lidí, výstavbou elegantních větráků z metra, trafostanic, kiosků a nakonec naprosto v rozporu s posláním a činností tohoto podniku boudami podniku Sady, lesy a zahradnictví. 11 12 14 15 5

Nejsou to drobnosti a malichernosti. Vždyť park se zmenšil na minimum a bez ladu a skladu tu přibývají provizória, o nichž nelze říci, že by bylo nezbytné umístit je právě tady. I toto je drobná architektura parků plná kouzla a poezie 4

6 a symbolického podtextu. Neměla by být však přece jen koordinována s programem ochrany životního prostředí našeho hlavního města?

Problém se však netýká pouze Prahy. Stejné typy trafostanic, prodejních stánků, autobusových zastávek a jiných přístřešků zdobí prostory nejen všech našich měst a vesnic, ale i volnou přírodu. Nevzhledné uniformní kovové, cembalitové a laminátové boudy se střechou z vlnitého plechu doplňují stejným způsobem jihočeskou náves, průmyslový areál východoslovenských železáren, rekreační oblast Českomoravské vysočiny a "parkovou" úpravu na pražském Jižním Městě.

Dosavadní realizace si nekladou žádný nárok na estetický vzhled nebo zakomponování do daného prostředí. Na drobnou architekturu se zapomíná, o řešení nové zeleně a vodních ploch kolem ní ani nemluvě. Plánování a údržba velkých veřejných zahrad, veřejných prostranství, zákoutí, plácků a dvorečků v současné době zaostává. Údržba historických parků je pro jejich správce zátěží a často je považována za zbytečnost. Rozmanité stavební doplňky, které je dotvářejí, budí úsměv a lidé, kteří je mají na starosti, by je nejraději dali odstranit.

Mezi zasvěcenými odborníky se o jejich významu možná nepochybuje. Horší je to se zástupci zodpovědných podniků a s představiteli národních výborů, zemědělci a bohužel někdy i se zástupci kulturních organizací. Parky se svou výpravou nejsou nutné k životu. Jaký je z nich užitek? Kdo se má o ně starat? Jedná se o nevyužitou plochu, která by se mohla zastavět skladišti, garážemi nebo alespoň novým sídlištěm. Zdá se být absurdní, že v době, kdy vysoké školy produkují ročně desítky architektů a urbanistů, kdy máme množství specialistů, ekologů, kteří dovedou vysvětlit význam parků a zahrad pro životní prostředí, praktiků a teoretiků, v době, kdy se pracuje koncepčně a plánovitě, přistupuje se k úpravě velkoryse založených parků, dodnes znamenajících velice důležitý prvek ve městě i krajině, formou náhodné individuální svépomoci a náhodných provizórií.

Ačkoliv se řeší plány postupné regenerace, v praxi se z nich vychází málokdy. Jestliže je třeba postavit sklad, za-

řízení staveniště či jakoukoliv jinou boudu či budku, nepřemýšlí se o tom, kam. Hlavně, že jsme v tuto chvíli sehnali materiál a lidi, kteří by ji postavili.

Tato skutečnost ostře kontrastuje s představami prvních zakladatelů krajinářských parků i veřejných městských sadů, ale i s prokazatelnou funkcí komponovaných ploch zeleně v každém organismu lidských sídlišť. Drobné architektonické doplňky z 18. a 19. století, tolikrát ironizované, dodnes nenašly ekvivalentní náhradu. A přitom se bez ohledu na dekoraci jedná o lapidární tvar zahradní architektury, základní typ přístřešku a často velice funkčního prvku, který je nepostradatelný a použitelný i při dnešním stupni rozvoje civilizace. Poučení nemusíme hledat jen v iónských hlavicích nebo gotických fiálách, i když i ony mají svůj smysl a řád, ale třeba jenom v tak zanedbatelných i malichemých záležitostech jako je výtvarná kompozice, uklidňující zátiší, malebnost a čistota stylu a prostředí.

MÁCHOVO ŽIVOTNÍ PROSTŘEDÍ

Pavel Vašák

Pojem životního prostředí se objevuje v českém a evropském myšlení jako důležitý aspekt resp. kritérium vztahu člověka a okolního světa zhruba od poloviny 20. století, kdy vědecko-technická revoluce kromě pozitivních faktorů měla i jasné důsledky negativní.[1/] Bylo to svázáno zjevně s okamžikem, kdy příroda, zdánlivě libovolně využitelná i nekonečně bohatá ve své štědrosti a v přijímání různých odpadů, začínala projevovat jasné známky vyčerpanosti i nasycenosti; to se nakonec v důsledku nevyhnutelně obracelo proti člověku. Tento rozpor mezi požadavky na přírodu a její možnosti /v surovinách, prostoru, přijímání exhalací aj./ je ovšem dávného data: v polovině dvacátého století se pouze zreálnil a zvýraznil.

Genezi pojmu životní prostředí ve dvacátém, devatenáctém a dřívějších stoletích sledovat sice nebudeme, chceme však doložit, že:

1/ existuje jako poznávací postoj ke světu v literatuře 19. století, konkrétně romantické;

2/ je použitelný v odpovídající modifikaci jako dosud nevyužité kritérium k pochopení poznávací podstaty Máchova díla.

Životním prostředím člověka, jak známo, je příroda i společnost. Není jím a nikdy jím nebyla pouze příroda, je jím i příroda vydělená, společnost: Člověk a jeho instituce, ale také vztahy, které ve společnosti existují. Tím nemyslíme pouze vztahy mezi lidmi jako takovými na rovině dvojic, trojic atd., ale vztah celospolečenský, tedy to, co řečeno současnou teorií systému, drží společnost, společenský systém v dané době pohromadě. Připomeňme si už nyní, že u Máchy nalezneme v umělecké podobě i ve strohém faktografickém zápisu úvahy o všech formách vztahů: individuum-individuum, individuum-společnost a obráceně. Podívejme se proto nyní podrobněji na svět romantismu, na máchovské životní prostředí, tak

jak je možno z Máchova díla a života vysoudit souřadnice jeho životního prostoru.

Pojmem "životního prostředí" se vlastně snažíme odpovědět na základní otázku: jaká jsou filozofická východiska díla, které vyvrcholilo 23. dubna 1836 vydáním Máje? Obecná odpověď je jasná: Máchovo dílo je filozoficky postaveno na rozporu: mezi skutečností a snem, realitou a touhou, společností a jednotlivcem. V této základní romantické otázce se Mácha nijak neodlišuje od romantického kontextu. Světový romantismus také přinesl několik řešení osobně prožívaného rozporu: byl jím např. návrat k přírodě, idealizace minulosti, různé formy náboženství /zvláště křesťanství/, únik do světa fantazie, snů a exotiky, příklon k idylizovanému lidu a jeho tvorbě, osobní prožívání konfliktu s různou mírou umělcovy aktivity a individuální vzpoury. V Máchově díle nalezneme v náznaku resp. ve výpisku z četby či komentáři prakticky všechna uvedená řešení. Žádné z nich však u Máchy nepřevládlo a vlastně jen dokumentuje velice solidní rozhled po evropském uměleckém kontextu, zřejmě prostřednictvím četby především německých aj. časopisů. Máchovo řešení romantické otázky je ojedinělé, neboť skutečnost chápe už jako rozpornou. Romantické rozpory, protiklady, opozita u Máchy - na rozdíl od jiných řešení - překračují prosté vnímání světa v jeho polaritě: jsou pro Máchu podstatou jednotné skutečnosti. Snad se zde skutečně ozývá Hegel se svou tezí, antitezí a syntezí, jak v recenzi Máje bystře rozpoznal a Máchovi vyčetl Slavomír Tomíček: "Odporujeme tomu a podobnému heglianismu, že na věčnosti žádný cíl, všecko jedno jest ..."[2/] Tomíčkovo "všecko jedno jest" zjevně odpovídá máchovskému vidění světa v jednotě jeho protikladů. Obdobně při námitce že "na věčnosti žádný cíl" má kromě Máje např. oporu v Máchově tvrzení: "Minulost a budoucnost víc a více v hromadu se sráží, až se zasáhnou, není nic, zhasl čas; životu není přítomnost žádná, lze jen říci bude a bylo, v životě není žádná přestávka."

Máchův rozpor, v druhu otázky sice shodný se světovým romantickým kontextem, se však odlišuje, jak jsme viděli, v podstatě řešení. Můžeme jít ještě dále: je-li podstatou otázky rozpor vnímaný z hlediska individua, neznamená to, že jde

o rozpor zcela shodný. Každý rozpor je vždy vůči něčemu a obecně to stejně tak neznamená, že "vůči", tj. romantikem vnímaný společenský kontext, je shodný. Povšiml si toho už J. K. Tyl v recenzi Máje, když mj. konstatoval: " ... když Byron s duší rozvrácenou, bez míru, bez víry a naděje zoufání své pěl, nemusel bohatý z rozkoší života vybředlý lord svědomitě na zřeteli míti stav básnictví a občanských poměrů vlasti své ...; ale proč u nás, kdežto se nám v znameních nejpříznivějších krásné příští usmívá, kdež potřebí na všech cestách k národu mluviti - a pěvci otevřen celý svět! - Proč u nás, prosím, muži mladému, duchem bohatě nadanému, s kolem a popravou se obírati? Zde není místa k dolíčení, že u nás potřeba větší než kde jinde, aby poezie vznikající rázu národního nabyla ..." /srov. Literární pouť, 47/.

Tyl tak vědomě či bezděčně připomíná rozdílný sociální původ českého romantika z krupařského krámku a romantiků evropských, snad bez výjimky samých šlechticů. Připomíná vlastně rozdílný reálný společenský kontext, z něhož Máchův rozpor vycházel a k němuž se ve svých důsledcích též obracel. Máchův rozpor vzniká a funguje mezi ním jako lidským individuem /resp. básnickým subjektem/ a mezi prostředím, v němž jeho život, lidské bytí a dílo existují. Konstatování o prostředí je však obecné a vyžaduje zpřesnění a jasné vymezení. Zároveň je nutno ukázat, jakou funkci ve vymezeném prostředí máchovský rozpor má, kdo je jeho nositelem a jaké jsou jeho kořeny. Takto položenou otázkou a jejím prvním řešením chceme poukázat mj. na problém obecnější, stále v máchovském výzkumu ne zcela dostatečně zpracovaný: genezi Máchova světonázoru, Máchovy filozofie v širších souvislostech tehdejšího evropského myšlenkového kvasu vůbec.

Máchovým životním prostředím není nikdy přímo příroda, k níž by se utíkal ze společnosti a před společností: sám resp. se svou láskou, milovanou bytostí, jak zní též jedno z nejrozšířenějších řešení romantického rozporu. Mácha vnímá přírodu i s její částí vydělenou, se společností. Orientuje se k zemi, pojímané jak hmotně, tak i k zemi, kde existují z přírody vydělení lidé, jejich instituce a objekty, společenské vztahy: "Lidé myslí na zemi a tudy jako by i ona myslela; oni

jsou co žilky mozku atd." /Zápisník/. Můžeme nalézt lepší doklad máchovského světa - a zřejmě nejen máchovského - chápaného jako příroda i jako společnost? Ponecháváme zatím stranou, zda takto chápaný svět uvažuje Mácha jako jednotný či rozporný. Mácha sice do přírody také utíká, ale vždy si s sebou v té či oné formě nese přírodu vydělenou, společnost a její vztahy, v nichž stále funguje. V Pouti krkonošské se neustále konfrontuje prostřednictvím postavy poutníka svět přírody, přírodních živlů a svět společnosti, z něhož poutník přišel.

Na počátku je obraz osamělého poutníka, který kráčí "stezkou ouzkou na rozlehlém temenu hor krkonošských pod vrcholkem Sněžky". Kolem je pusto. Do tohoto světa velebné a dokonalé přírody, vyznačující se řádem a proměnnou stálostí, Mácha prostřednictvím poutníka uvádí reálný svět, z něhož do přírody přišel: " ... on hledal lid, jaký žil ve snách jeho, a pouhé larvy s ousměchem hleděly v oko jeho cituplné; zkrátka on hledal ráj snů svých v světě tomto, on po něm rozprostřel náruč, a pouhou lásky prázdnou sevřel zem na prsa horoucí." Ovšem po připomenutí světa společnosti se Mácha vzápětí vrací do přírody: "Ulehnutý chtěl se vrátiti zpět v říši mladosti své, než nadarmo jen plakal za sny uprchlými, samotný teď seděl v pustině, hluboko pod ním příroda kvetoucí; nemilovaný a nic nemilující dlel na skalísku osamělém nad horami zardělými v právě zapadajícím slunci." Stejně tak je možno připomenout kontrastní obraz vrcholku Sněžky a zříceného kláštera s chrámem na něm: " ... či byla opravdivost strašná, co spatřil? - zdálo se, jako by se byl rozlehl vrcholek Sněžky a visel zrovna nad ním; skvostný v gotickém způsobu stavěný, teď napolou již zřícený klášter a nákladný chrám jeho zdobil temeno její." I v obraze mnichů, probouzejících se jen jednou za rok do jednodenního života, Mácha vedle sebe klade svět přírody a reálný svět mikrospolečnosti, v níž mniši jsou: "Zustal jinoch státi a mnichové se hrnuli pokraj hory, stezkou chtíce dolu; ... nevýslovnou touhou zapálené zraky jejich hleděly za tmavé hory, srážející však se vítr vzdy je opět shromažďoval na temenu hory." Vědomí světa společnosti a světa přírody nalezneme též v mnoha projevech a dokladech z Má-

chova života. Příteli Hindlovi píše 9.10.1836 /srov. Literární pouť, 52/ po narození syna Ludvíka: "Heslo mé teď 'syn můj a příroda!'"

V první fázi jsme tak Máchovo prostředí uvažovali z hlediska světa přírody a světa společnosti. Máchovo životní prostředí má však také jasné dimenze prostředí městského a neměstského: za protiklad resp. paralelu městského světa jednoduše nemůžeme označit prostředí venkovské. V paralele se světem města Mácha klade opět svět přírody, někdy ovšem obsahující také osamělý bod hradu, k němuž romantický poutník putuje. V Márince odchází autobiografický hrdina z městského prostředí ubohé čtvrti Na Františku do přírody: "Zítra odcházím na dalekou pouť, abych prošel temné doliny nebenosných hor." V textu Márinky se ale vzápětí opět připomíná realita městského prostředí, života v něm, když sociálně i fyzicky nemocná hrdinka touží po úniku do říše přírody: "Ó jak by mi blaze bylo jíti s tebou; tam v klínu přírody v stínu nebenosných hor, při spádu jarých vod neb ve věčné tichosti říši po straně tvé vidět planoucí zoře mladého jitra, aneb spatřiti jak v růžových červáncích umírá mdlý den, rozesílaje růžové věnce po zsinalých čelách mrtvých velikámů -."

Paralelou světa společnosti resp. městského prostředí, kde Mácha žil, je též v máchovské realitě svět nečeský, mimo České království v hranicích tehdejšího Rakouska. Připomíná se tu především Máchova cesta do Itálie v roce 1834, která je vlastně jen jinou formou úniku ze světa společnosti, v níž žije, do světa jiného, i když problémy zůstávají a stále si je nese s sebou.[3]

Dvojici prostředí městské a neměstské odpovídá i Máchův jazyk a proces jeho utváření. V. Flajšhans v něm doložil lexikální prvky z městské pražské mluvy, ovšem "prosáklé němčinou"; naopak B. Havránek obsáhle doložil "četné stopy jazyka lidového", především z jižních Čech, který si Máchův otec Antonín podržel z rodných Měšetic i v Praze.[4] Havránek často s Flajšhansem sice polemizuje a vyvrací některé jeho tvrzení, nicméně nepopírá existenci "složky pražské" v Máchově zásobě slovní a frazeologické. Havránek dokládá, že městský jazyk s množstvím německých a mezinárodních slov se odráží především

v Máchově jazyce osobním, jak jej známe z textů neliterárních /deníky, zápisníky, korespondence/, v textech literárních "najdeme však u Máchy z těchto slov původem německých nebo mezinárodních pramálo". K takovým slovům v textech neliterárních patří např. absenc, absolvírovaní juristi, fajercajk, fangličky, festung, próba, prenumerací, trauršpíl, kisna, mutter, firhaňky, untertriko, rantlovat, schnitzl aj., též spojení jako: koupil jsem nähpolster, sedni na stellwagen, jedl sakramentskou Gschnattelsuppe atd. Prostředí městské a neměstské, projevující se tedy zcela zřetelně i v jazyce, má v tomto případě sice charakter protikladu města a vesnice, prostředí městského a lidového, je však spíše výrazem reality pražského prostředí. Při bližším pohledu není tehdejší Praha homogenní, nejen sociálně, ale tím spíš ani jazykově. "Čeština se v Praze tehdy uplatňovala především jen v soukromém životě rodinném" /Havránek/: nezapomeňme dále, že Máchovo školní vzdělání bylo založeno na němčině. Po stránce jazykové tedy Mácha žil v prostředí jazyka městského a neměstského, prolínajícího se zároveň s jazykem německým a českým, tj. sociálně silnější a ustavené němčiny vedle sociálně slabší a ustavující se češtiny. Jazyk český a německý jsou taktéž jasnými souřadnicemi, v nichž Mácha vyrůstal, žil a tvořil. Bilingvismus je historicky vůbec typický pro tehdejší středoevropský kontext, jedním z prvků vždy byla němčina, u nás tedy ve dvojici s češtinou. Ostatně pro řadu českých autorů nejsou neobvyklé básnické a umělecké začátky v němčině: např. Kollár, Šafařík, Palacký, Čelakovský, Tyl, Havlíček, Neruda a další, též ovšem Mácha. Máchovo jazykově české dílo rámují práce německé: na počátku jsou německé verše označované Versuche, na konci je německý dopis Lori z Litoměřic 2. listopadu 1836. Tato díla patří přirozeně do české literatury, kam se hlásí svou konkrétní společenskou funkcí; není proto rozhodující, že jsou psána komunikačním jazykem německým.[5/]

Máchův životní prostor má dále vždy rozměr časový; při úvahách o jakékoli otázce, v jakkoliv vymezeném prostoru, si je dobře vědom kategorie času, řečeno jeho slovy "divoký času vztek". Ve filozofické literatuře se dnes mj. dokládá, že věda 19. století byla založena na pojmech hmoty, pohybu, pro-

storu a času, k nimž věda dvacátého století dodala pojem informace, "který ačkoliv byl vždy fakticky přítomen v běžném jazyce, nebyl vědeckým pojmem."[6]

Ve známé pasáži z Máje, ve Vilémových nočních materialistických úvahách o lidském bytí a nebytí, jsou tyto čtyři kategorie přímo jazykově pojmenované. Zároveň lze poukázat na nepojmenovanou, latentně přítomnou informaci:

Hluboké ticho. - Z mokrých stěn
kapka za kapkou splyne,
a jejich pádu dutý hlas
dalekou kobkou rozložen,
jako by noční měřil čas,
zní - hyne - zní a hyne -
zní - hyne - zní a hyne zas.
'Jak dlouhá noc - jak dlouhá noc -
Však delší mně nastává. - - -
Pryč, myšlenko!' - A hrůzy moc
myšlenku překonává. -
Hluboké ticho. - Kapky hlas
svým pádem opět měří čas.

Hmota kapky se pohybuje prostorem, a tak měří čas: není to vskutku ojedinělý obraz světové romantiky? Podtrhujeme znova, že Mácha skutečně prostřednictvím básnického jazyka svazuje v jeden celek pojmy vědy - v důsledku toho nejen vědy - devatenáctého století. Tento filozofický prostor má však v Máji konkrétní pojmenování: vězeňská kobka, v ní je lidská bytost, vězeň. I do tohoto prostoru vězňova bytí opět zaznívá Máchova příroda: "Zde v noční klín / ba lůny zář, ba hvězdný kmit / se vloudí ..." Když je vězeň vyveden z kobky, Mácha nejprve nepřipomíná popravu, ale přírodu: "Posledněť vyveden v přírody slavný chrám, / by ještě popatřil do lůna temných hor ..." Následující verše Máje, v nichž se odsouzený loučí se zemí krásnou a zemí milovanou, kolébkou, hrobem, matkou i vlastí, opět konfrontují svět společnosti se světem přírody.

Z předcházejících úvah vyplývá, že Mácha z konkrétního časoprostoru společnosti odchází - do přírody, na pouť za "hrady spatřenými", putuje do Itálie aj. V rovině současnosti konfrontuje čas společnosti s časem přírody; zároveň neustále

staví do protikladu čas současný s časem minulým, historickým, neboť českou společnost, v níž žije, stále poměřuje velkou a slavnou minulostí českého národa. Proto mj. též navštěvuje hrady, které mu jsou konkrétním dokladem, památníkem zašlé slávy.

Položíme-li si otázku, kdo máchovský prostor zaplňuje, odpověď je jednoznačná: poutník. Ten ovšem není pouhou postavou jednotlivých Máchových prací, je symbolem, výrazem činnosti, neklidu, pohybu, hledání cíle. Konstatovali jsme, že Máchovo dílo je filozoficky postaveno na rozporu: s tím souvisí časté užívání poutníka jako nejadekvátnější vyjádření rozporu a tím pohybu, pohybu a tím rozporu. Máchovský rozpor mezi skutečností a ideálem, realitou a snem, společností a individuem aj. má ovšem řadu protikladných dimenzí, v nichž se pohybuje. Tyto souřadnice vytvářejí reálný prostor, Máchovo životní prostředí, v němž autor žil a z něhož vycházelo i jeho dílo. Poukázali jsme, že těmito souřadnicemi je příroda - společnost, resp. příroda - vydělená příroda, dále v podrobnějším pohledu městské prostředí v protikladu k přírodě s horami, k přírodě s osamělým hradem, k vydělené přírodě nečeské společnosti. Prostor se projevuje jazykově, komunikačně, souřadnicemi jazyka českého a německého. Tato jazyková bilingvnost odpovídá protikladu ekonomicky silnější společnosti německé a slabší společnosti české, resp. kultury ustavené a kultury stále ještě se ustavující. Při vymezování máchovských souřadnic bychom mohli jít ještě dále, do jednotlivých mikroprostorů, neboť souřadnice se též překrývají. Je však nesporné, že Máchovým životním prostředím je jak příroda, tak jednotlivé formy a projevy její vydělené části. Jeho rozpor dosahuje až sem, do rozporu mezi přírodou a společností, přírodou a vydělenou přírodou. Nemůže tomu být jinak: je známo, že vztah člověka k přírodě je podmíněn společenskou formou a obráceně: společnost, v níž Mácha žil, byla programově založena na zisku, peněžní morálce, odlidštěných vztazích. Výrobní síly a vztahy jsou sice ještě chaotické, ale už dostatečně agresívní vůči lidským subjektům i vůči přírodě. Tento obecný rozpor Máchova reálného životního prostředí, vnitřně rozporného světa společnosti a harmonického světa přírody, matky země, vy-

jadřuje i závažné čtyřveršší z básně s incipitem V přírodě jak vše se jindy smálo:

Celou zem v svou náruč jmouti toužím,
v večerní stopiti chci se zář;
však darmo citem tímto se soužím,
neb kam vzhlednu, tam mně schází tvář.

POZNÁMKY

1/ Srov. k tomu např. práci sovětské autorky N. J. Tichonovové, Ekologická politika jako součást sociálně ekonomické strategie strany v socialistické společnosti, Vědecký bulletin ÚML ÚV KSČ, ÚML ÚV KSS, 1985, č. 3-4, s. 44-56.

2/ Citujeme podle Literární pouti Karla Hynka Máchy, Praha 1982, s. 39. Publikaci dále zkracujeme v textu symbolem Literární pouť a číslem příslušné stránky.

3/ Tak např. v záznamu z 29.8.1834 se popisuje setkání Máchy a spolucestujícího Strobacha se Slovany v Lublani /mj. básník Prešeren/, které se stalo manifestací slovanské vzájemnosti, v protikladu k realitě společnosti, v níž žili a z níž přišli.

4/ V. Flajšhans, Hlas Prahy, sb. K. H. Mácha, osobnost, dílo, ohlas, Praha 1937, s. 179-214; B. Havránek, Jazyk Máchův, sb. Torso a tajemství Máchova díla, Praha 1936, s. 279-331.

5/ Problematiku bilingvismu a především zásadního pojmu "národní literatura" autor této stati řešil v práci Pojem národní literatury, Česká literatura 29, 1981, s. 445-462, souhrnně srov. Autor, text a společnost, Academia, Praha 1986.

6/ Srov. A. V. Berg, B. V. Birjukov, Kybernetika a pokrok vědy, in: Lenin a současná přírodověda, Praha 1972.

KRAJINA V OSOBNÍM ZÁZNAMU A V BÁSNICKÉ PROJEKCI

Jaroslava Janáčková

Osobním záznamem se míní text určený primárně soukromé komunikaci. Mluvčí se svěřuje někomu blízkému, zapisuje si pro sebe, tj. fixuje si nějaký nález pro eventuální pozdější použití nebo jako experiment, případně po způsobu kronikářů něco zaznamenává pro anonymizovanou paměť. Jde o takové typy textů, jako je dopis, náčrt "pro sebe" - do zápisníku ap., anebo zápis pro někoho, kdo nepoznal, co já, protože je někým jiným /a třeba se ještě nenarodil/. Nemáme ctižádost podat výčet takových soukromých zápisů, ani jejich typologii, volíme pouze příklady.

Vycházíme z předpokladu, že osobní záznam bude částečnější a jednoznačnější než "umělecký obraz" budovaný na obdobné látkové základně, ale obohacený gestem ztvárnění a hlavně zapojením do širšího kontextu. Očekávejme překvapení.

Dne 18. srpna 1887 napsal Julius Zeyer z Vodňan Marii Kalašové kamsi na jih k moři, že jí nezávidí omamující krásu. Za sebe přiznal: "Zde ten tichý koutek v našich melancholických Čechách je více v harmonii s mou duší. Miluji jih, miluji moře, které má stejnou tvářnost, ale dnes jsou mi ta naše strnišťata, v kterých staré, osamotněné stromy zadumány stojí, jaksi milejší. Vaše italské okolí mluví mi přespříliš k obraznosti, ale moje česká samota budí mi ohlas v duši. Je mi jako chorému, který nesmí vína pít." Svoje vyznání básník doplnil vzpomínkou na jeden tíživý zážitek od moře: nelekl se prý, že utone, přesto však byl jat hrůzou: "Bylo mi jen, jako bych náhle prohlédl škraboškou klamů v bezedno opravdového bytí věcí, působilo mi závrať jako myšlenka o věčnosti."

V románě Jan Maria Plojhar, psaném přibližně ve stejné době jako dopis, z něhož jsme citovali, je chvála tiché domácí krajiny rozvedena a objektivizována. Prostor zde má svou hloubku, výšku, světla, barvy a další určení. Jde o pasáž v epickém díle, krajina je tu představena jako část světa,

existující nezávisle na člověku, ale nabývající významu pro hrdinu, jenž se v ní zabydluje a hledá bezpečné spočinutí. Jan Maria se vrací do rodného domu, do vlastního světlého pokoje s vyhlídkou do krajiny rozprostřené do "nedozírna": "Byla vážná svým nesmírným horizontem a prostá a tklivá svou milou intimností." Po takto ztajemňujícím úvodním ocenění krajiny následují jakési výčty jejích vrstev v jisté posloupnosti a hierarchii /cituji pouze útržky vět, tak vynikne skladba pasáže/: "Za zvadlými štěpy viděl širá, nyní zežloutlá luka a temná, rozoraná, sem tam strništi pokrytá pole... a dlouhé jich řady oživovaly pláň, kterou v pozadí klidně uzavíraly nízké vrchy... Za nimi, jako stíny, stála řada o něco vyšších vrchů; vypadaly někdy jako slunná oblaka, někdy jako mha, vždy jako něco neurčitého, co ku přemítání svádí. Sem tam stál v pláni nebo na vrších osamotnělý nějaký bílý dům a zdál se z toho radost míti, že může někomu za hnízdo sloužiti. Vše to bylo tak prosté, pro někoho snad až jednotvárné. Avšak jaký půvab... Čím méně mluvila k fantazii, tím více mluvila k srdci. Jak žil a dumal každý strom, ba každý ten bílý dům!"

Dopis, z něhož jsme citovali nejprve, promlouval o krajině v první osobě. Bylo to vyznání člověka, který hledá útočiště a oceňuje prostředí, jež nejitří obraznost, ale mluví k duši. Naproti tomu epickou evokaci buduje vyprávění v třetí osobě, prostoupené citovým hodnocením postavy, vyprávění tíhnoucí k podání personálnímu /ze stanoviska postavy/. Je to krajina s antropologickými hodnotami, jež tu vymezila pro nás jako základní dr. Librová. Prostor, rozprostřený před jedním oknem /a jakoby právě vděčně pozorovaný/, je tu pojat jako krajina plná člověka, jako domov /"osamotnělý nějaký bílý dům ... zdál se z toho radost míti, že může někomu za hnízdo sloužiti"/. Dům na obzoru, umístěný naproti oknu, od něhož pohled do krajiny vychází, disponuje touž vlídností k člověku, jakou má domovské stavení vůči Plojharovi.

Pasáž v Zeyerově románu má ve čtenáři navodit co možná členitou představu domovského bezpečí, jež krajina utvrzuje a v několikanásobné ozvěně prodlužuje. Má to být představa poetická, má rozechvívat city a citovému prožívání prostoru

učit; apeluje také na smysl pro rytmus řeči a její "hudbu". Vzhledem k těmto vysokým aspiracím pracuje se spisovnou řečí, nedovolí si užít tvaru "strnišťata" jako mluvčí v dopisu, když měl na zřeteli expresivitu svého prožitku.

Předpoklad, že osobní záznam bude částečnější, se potvrdil. Ukázalo se ovšem, že disponuje možnostmi, jež patří k subjektivnímu vyjádření. Zeyerovo vyznání v dopisu napovídá existenciální závrati, kde román s pomocí podobných motivů nabízí fiktivní postavě zkonejšení. Částečnější tedy neznamená drobnější ani epizodičtější. V daném případě se ozřejmila schopnost lyrické reflexe uchopovat skutečnost naráz, synteticky, kde epika postupně "opisuje" pomocí konkrétních detailů a jejich vrstvením. Osobní záznam má v daném případě také hodnotu estetickou /nejen poznávací/, ale ta je jiného řádu než estetická hodnota epické evokace. Analogičnost výchozích motivů - jakoby společné "látky" - dovoluje ten dvojí přístup a výsledek uzřít i objasnit.

Osobní záznam v Zeyerovu dopisu působí "máchovsky" anebo spíš "březinovsky". Od epického projevu svého autora vybočuje. Pocitem i jeho stylizací předbíhá. Tvůrkyně výstavy Člověk a příroda v novodobém českém umění v Masných krámech, připravené k této příležitosti, mluví o podobných výkonech malířů jako o pracích studijního charakteru; tušily bezpochyby, že právě jimi vybrané obrázky mají maximum šancí nás fascinovat tím, jak nerespektují normy svého času a připomínají nám slohy a osobnosti mnohem pozdější. /Krajina s lidmi od K. Purkyně možná neměla šanci být doceněna ve chvíli vzniku - možná ani svým tvůrcem; teprve v pohledu poučeném uměním novějším působí jako objev, oslovuje nás jako smělé vykročení./

Máme-li před sebou v případě Julia Zeyera osobní výpověď a epické zpracování "téže" látky /první určenou soukromé komunikaci, druhé komunikaci veřejné/ od téhož původce a z téhož času, vzniká příležitost porovnávat slohově druhové odlišení /lyrický monolog a epické vypravování prostoupené popisem a citovým hodnocením/, vztah k dobovým a dalším estetickým normám, k normě "autora" a jeho stylu nebo vývojové etapy. Osobní výpověď se existujícím normám podřizuje v menší

míře než "umělecký obraz", v tom smyslu představuje potenciální výboj a pro svého původce novou zkušenost. Projevy různých komunikačních určení by se při historickém studiu neměly zaměňovat, dovolávat se tu jednoho, tu druhého z nich, jak se nám hodí, ale vnímat je jako dvě řady se zvláštní dynamikou vztahů i oživitelností.

Rozdíly mezi osobním záznamem a jeho ztvárněním pro potřeby epické fikce se zvětší, jde-li o různé původce, časově oddálené, a rozdílné komunikační určení. Je známo, že Raisovi Zapadlí vlastenci, román z roku 1894 /Světozor ho otiskoval na pokračování rok předtím/, se ve vylíčení staré školy a její atmosféry opírají o zápisky krkonošského učitele Věnceslava Metelky, teprve v posledním desetiletí vydavatelsky zpřístupněné. Výlet Pozdětínských do Prahy v 16. kapitole Raisova románu má svoje předznamenání v Metelkově Cestě pražské. Tam ovšem neshledáme žádný zájem o "krajinu města", tak podstatnou v románu na konci století.

Jako výborný znalec obyčejných lidí a umění své doby /a napětí mezi nimi/ a jako realista akcentující motivovanost epických dějů Rais setkání svých venkovských nadšenců s Prahou připravuje. Předcházela cesta od Krkonoš k hlavnímu městu Království, a ta je barvitě zpodobena. Na okraji Prahy pak se hrdinové románu rozhodnou vystoupit z povozu a jít pěšky, aby víc viděli, aby si pohledu na město jaksepatří užili. Toto rozhodnutí komentuje vozka jako podivnou přemrštěnost svých zákazníků a spolucestující se tomu smějí. Takto Pozdětínští předstupují před vysněné místo své pouti jako lidé vybavení denními zážitky z velkolepých scenérií horských a výjimečností svého vlasteneckého prahnutí. Je typické pro K. V. Raise, mistra dialogů v próze, že části vstupní - patetické evokace Prahy - jsou podány jako řeč, jíž se první ze "zapadlých vlastenců" obrací ke svým druhům, bera je za svědky svého hodnocení: "A celá Praha - jenom se na ni podívejte, jak tu v tom modru stojí -, všecek se chvěje, volal farář, a v jedné ruce drže klobouk, ve druhé hůl a šátek, zraky vpíjel v to moře domů a věží, jejichž hřebeny, hroty, věže, výklenky leskly se v růžové záři západu, do níž se však od jihu již valila šedá houšť, ve které vlnily se chumle par a dýmů. Podívejte se

na ty dvě týnské věže, jak se zdvihají před modrou oponou, není-li to druhá pohádka? Jestlipak si člověk přitom nevzpomene na ty tlusté černé kroniky s rozsekanými deskami, nad kterými v českých chalupách plakávají?"

Zvolání a reminiscence postavy, dovolávající se jakoby spolucestujících a apelující vlastně na nás čtenáře, vystřídá v třetím odstavečku vypravěč. Naváže na svůj part v odstavci prvním, ale dvě řady jevů - věže vzpínající se vzhůru a šero padající k zemi - uvede do protisměru: "Dvojice věží, velmi zčernalých, stála zprvu nehnutě, zamračena, ostře narýsovaná, ale potom jako by se ty věže zdvíhaly, jakoby se natahovaly do výše, a jakoby pronikaly oblohou. To se šero víc a více nížilo..." /Zapadlí vlastenci, Praha 1894, s. 437./

Co v citovaném úryvku ze Zapadlých vlastenců pronáší postava, vypadá jakž takž obrozensky, byť reminiscence na pláč po českých chaloupkách celou svou formou i obsahem odkazuje spíš k Třebízskému, elegikovi z let sedmdesátých, než k dřívějšímu Tylovi, autorovi toho času, do něhož jsou Zapadlí vlastenci umístěni. Ale jak předvádí Prahu ve chvíli západu, a sešeřívání vypravěč /včetně klesavé kadence vět/, to je stylizace poučená na krajinomalbě sklonku století. /Naše znalosti nám zatím nedovolí určit Raisovo místo v onom umění, ani uvnitř literatury, natož v porovnání s uměním výtvarným. Tam jenom víme, že A. Slavíček byl vlákán do Kameniček Raisovým Západem a opakovaně se tvůrci tohoto zakladatelsky významného románu vyznával, že se snaží vystihnout na plátně, co dokázal on slovesným uměním; o moc dál než k těmto ozvěnám zmlklých hlasů jsme se myslím nedostali./

Osobní Metelkův záznam o cestě do Prahy byl jedním z Raisových pramenů pro vylíčení podkrkonošského venkova a jeho svazků s Prahou ve 40. letech 19. století. Zapadlí vlastenci jako svého druhu historický román zužitkovali zápisky půl století staré tak, že z nich přejímali, co se hodilo, přičemž autor staré podání všestranně retušoval a aktualizujícím způsobem doplnil vzhledem ke čtenářům a ke společenskému vědomí své doby. Vypodobnění krajinných a městských prostorů /a jejich míra/ patří v moderním historickém románu ke složkám, v nichž se autorova umělecká vynalézavost a metoda i styl manifestuje

většinou čitelněji, než v pojetí postav či událostí. Svého času jsem to prokázala na Jiráskově nové kronice U nás /v Živých pramenech, 1980/. Raisův případ je o to průkaznější, že můžeme pasáž z románu porovnat s osobními zápisky obrozenského kantora.

Porovnání osobních zápisků a epického obrazu, vzdálených od sebe půlstoletí, umožňuje nahlédnout do historické poetiky, ale také do oblastí sousedních, do vývoje společenské vnímavosti pro přírodu. Metelka byl současníkem Máchy a Tyla, k prvnímu měl blízko svou rozjitřenou nespokojeností, ne-li pocity rozervanosti, k druhému zase zájmem o divadlo a o osvětové působení mezi lidmi. V jeho vztahu ke krajinám, k místům a k městům však, soudě podle zápisků, vysoce převládala hlediska praktická nad estetickými. Naproti tomu Rais svoji lidovýchovně zaměřenou idylu na konci století sytí nejnovějšími objevy krajinomalby /k nimž přispívá/, počítaje evidentně s tím, že nějakou rezonanci si i pro tyhle pasáže ve čtenářstvu vynutí, že také pro ně dojde obecnější obliby a uznání, protože celková hladina vnímání přírodních prostorů se díky umění /a pěstované turistice/ rozvíjí. Počíná si pochopitelně jinak než Zeyer, a to i v literární stylizaci. Celé vypodobnění Prahy váže na akci postav, které sem vstupují po dlouhodobé citové a lideové přípravě odjinud, z "Pozdětína", zpod Krkonoš, a na jejich hovor. Tak dosahuje střídání vypravěčů, pohledů zvenčí i zevnitř, tedy slohového a citového "vlnění" a jím konstituované dynamičnosti. /Také optimismu, plynoucího z obcování člověka s městem, z lidské schopnosti si neznámé prostory přibližovat a v obcování s nimi vstupovat v jakousi pospolitost: lidí, krajin, měst - a dějinné paměti./

Metodologicky zaměřené poznámky nabádají respektovat vrstevnatost projevů, zdálky jakoby stejných, a vědomím této vrstevnatosti zmnožovat naše poznání umělecké tvorby i jejích možných účinků. Chce to vidět také vývojové proměny složitěji, v závislosti na komunikačních statutech. I kdyby snad historikům a vykladačům umění byly nastíněné relace mezi osobním záznamem a uměleckým obrazem zřejmé, snad neškodilo úvahu o nich nastolit.

"Miloval jsem na noc vzešlé světy..."
K. H. Mácha

"... přijímáme jenom, co jsme dali,
jen v našem žití žije příroda."
S. T. Coleridge

ČASOPROSTOR A SYMBOLIKA NOCI V MÁCHOVĚ DÍLE
/ke genezi a významu romantického motivu/

Zdeněk Hrbata

V následujících srovnáních a úvahách se zabýváme významem a funkcí prostoru a času noci v Máchově díle a do jisté míry i motivy a tématy, které jsou zde s tímto tradičním toposem spojeny. Protože jde ve své době o jeden z nejběžnějších motivů i o jedno z nejčastějších témat, považovali jsme za nezbytné zmínit se o některých významech noci v evropské sentimentální a romantické literatuře a částečným obrazem geneze toposu a jeho zásadnějších funkcí také vytvořit určité konfrontační pozadí pro posouzení toho, jak jej dokázal využít Mácha.

Nápadné frekvence nočních motivů a tématu noci u Máchy si samozřejmě všimli ti, kdo se tímto autorem zabývali důkladněji již v minulosti, např. K. Janský a V. Jirát, kteří mj. konstatovali, že u Máchy "noc ... podporuje vzlet v nadhvězdné končiny... a jako v celé romantice je noc běžnou scenérií takových úvah".[1] Jinde se pak zmiňují, že "v takových náladách /např. touha po nadzemských výšinách, Z.H./ nesleduje Mácha linii specificky romantickou, nýbrž spíše preromantickou. Najdeme podobná místa již v 18. století, tak např. u Th. Graye..."[2] Toto konstatování lze spojit se známým faktem, že značná část motivického aparátu preromantického sentimentalismu přešla do romantické literatury a že také topos a téma noci je v evropském romantismu stejně rozšířené jako

v sentimentalismu a přírodní poezii 18. století. Stejně známým faktem je i to, že sentimentalismus a romantismus jako umělecké proudy vznikaly v rozdílných historických kontextech nebo /uvědomíme-li si zvláštnosti jejich působení u nás/ v poněkud odlišné společenské atmosféře a že ani význam jejich společných nebo obdobných motivů a témat není zcela stejný, zvláště tehdy, když vstupují do specifických konfigurací, do nových významových usouvztažnění a zřetězení. V období romantismu přejaté topoi /historie mnohých z nich sahá ovšem ještě dále než do 18. století/ sice mají často stejné významy jako v sentimentalismu, ale také - nebo kromě toho - i významy jiné, nové, adekvátní základnímu obsahu a zaměření romantické literatury, odrážející rozpornost nového postavení subjektu ve společnosti, i když připravující se proměnu jeho situace signalizují i některá díla sentimentalismu.

Rozšíření obecně řečeno tématu noci je spojeno /pomineme-li elegickou, "hřbitovní" linii barokní poezie i její puritánsky zaměřenou odnož v Anglii 17.-18. století/ se "vstupem" přírodních motivů do syžetu a ideově tematické osnovy literárních děl v 18. století, kdy je abstraktně pojatá příroda klasicismu nahrazována konkrétní přírodou, krajinou. Klasicistní, téměř geometricky uspořádaná příroda, prosvěcovaná helénským sluncem, příznačná několika stereotypně se opakujícími přírodními objekty, prostorově i významově plošná, lineární, obydlená mytologickými a arkadickými postavami, se pozvolna mění v krajinu, mezi níž a subjektem existuje pouto, krajinu, kterou si subjekt volí vzhledem ke svým stavům, pocitům. Tento složitý proces změny v pojímání a cítění přírody se napřed týká samotné podoby, pojetí a zobrazení konkretizované přírody, tzn. vlastně poměru subjektu k ní. Postup od abstraktního ke konkrétnímu je tu totiž souběžně doprovázen postupem od umělého /konkrétna/ k reálnému, přirozenému /konkrétnu/. Od módní anglické zahrady, svým způsobem organizované a umělé přírody, se přechází ke skutečné přírodě, k přírodě "přirozené". Preferování a prosazování individualizované krajiny je podmíněno rostoucím sebe-vědomím subjektu, který se začíná pociťovat jako individualita. Tento subjekt si svou

krajinu nejprve vytváří /např. někdejší harmonické vodní plochy, skvělé vodotrysky jsou v sentimentalismu při stavbě zahrad vystřídány potoky skrytými v zeleni, dramatickými vodními kaskádami/, avšak posléze vyhledává skutečné krajiny, vstupuje do nich, aby v analogiích nebo v konfrontacích s nimi kladl /si/ základní otázky po smyslu svého bytí, své situace ve světě, ve společnosti.

Vykročit z literárního salónu do zahrady, v níž se dala objevovat obsáhlejší a "přirozenější" příroda, znamenalo překročit důležitý práh. Konvenční příroda, stanovená tradicí a kánony, vždy spřízněná s tzv. "krásnou přírodou", idealizovanou podle klasicistního hodnotového a estetického ideálu, příroda, jejíž prvky se daly kombinovat jen v omezené míře, byla tak konfrontována s přírodou jinou, resp. s uměle vytvořeným výsekem přírody, jenž se stal jakousi ouverturou k objevování rozlehlejší, "přirozené" krajiny. Zatímco na počátku vstupování do této krajiny je procházka zahradou, jejím vyvrcholením je pouť nebo bloudění romantického subjektu přírodou - krajinou přednostně dramatickou.

Když se v 18. století konkrétní příroda konstituovala jako umělecké i reflexívní téma, vynořila se i otázka, co má být významovým středem této přírody - zda krajina sama o sobě, jako především vizuálně vnímaný objekt, jako nový model imitace /po předchozí klasicistní tradici imitací imitací/, vyvstávající přímo před tvůrcovýma očima, anebo krajina, která by nebyla bezprostředím cílem, ale spíše jakýmsi prostředkem /prostředníkem/ reflexe nebo kontemplativní meditace, nakonec vlastně abstrahujících od objektu /panoramatu krajiny nebo jejích dílčích elementů/, či dokonce příčinou této reflexe nebo meditace.

Imitativní pojetí konkrétní krajiny, resp. přírody se prosazuje ve Francii prostřednictvím tzv. deskriptivní poezie, navazující na příklad básnických popisů přírody v Ročních obdobích /1726-1730/ J. Thompsona a vrcholící ve druhé polovině 18. století v dílech J. Dellila /zvláště v jeho Zahradách, 1782/, která svým rozporným významem přesáhla i do 19. století. U Dellila příroda vystupuje jako detailně pozorovaný a zachycovaný objekt, jako hlavní námět. Cílem jednotlivých

básní je pak přesný popis jevů, jakási "inventarizace" přírody pomocí juxtapozice nejrůznějších obrazů a výjevů z přírody, vlastně sestavujících repertoár nových básnických témat a motivů, který je však silně zatížený klasicistními tropy a výrazovými klišé, kodifikovaným jazykem /de facto stále pod vlivem klasického estetického požadavku "ut pictura poesis"/, jenž prakticky brání tomu, aby deskriptivní básně byly plně deskriptivní, empirické. Přesto se však v deskriptivní poezii, představující v sentimentalismu - na rozdíl od ódy, elegie a idyly - nový žánr, široký racionalistický a osvícenský koncept "příroda" do jisté míry zužuje na pozorovaný a zobrazovaný výsek přírody, na popis lineární kauzality přírody, jejíž tvářnost může i koincidovat s rozpoložením subjektu, i když se tu příroda nemění - tak jako u romantiků - v jeho metaforu. Když Delille říká "rád pojím smutek svůj se smutkem přírody" nebo když jiný francouzský sentimentalista N.-G. Léonard prohlašuje: "Vzývám v svém neštěstí/ hvězdy noci, nebe a měsíc",[3] jde v podstatě o záměrný paralelismus, o vědomé přiřazení pocitů subjektu a přírody, o básnickou figuru, která neznamená projekci stavu subjektu do pozorovaného prostoru ani zobrazení nitra prostřednictvím zobrazovaného.

Bezprostřednější význam pro poetiku romantismu měla v rámci preromantického sentimentalismu anglická noční a hřbitovní poezie. Na rozdíl od deskriptivních básní, zaměřujících se na popis ročních období /přednost byla dávána melancholickému podzimu/, dnů, ale v duchu tradice georgik i venkovských prací, naznačila i razila cesty k výrazné symbolizaci přírody, do jejíhož středu byl postaven subjekt, vnímající a vybírající z krajiny, z přírody jen to, čím k němu mohla promlouvat. U anglických sentimentálních básníků je patrná tendence k časoprostorové redukci krajiny, k zúžení jejího panoramatu. V jejich dílech je privilegována noční krajina s hroby a náhrobky jako čas a prostor, v němž, jak říká E. Young, dochází k "strašné pauze přírody".[4] Do této znepokojující scenérie vstupuje subjekt, aby se v samotě, tichu a tmě, za dočasné "smrti" přírody náhle ocitl blíž sám sobě a základním otázkám své existence. Young, tvůrce noční poezie, říká, že duše je ve dne pasívní, "omráčená hlukem", zatímco

noc umožňuje svobodný rozlet myšlenek.[5] Celá jeho poezie vyjadřuje přesvědčení, že noc je prostorem koncentrace ducha i inspirátorem "řeči" srdce. V noci, kdy se odkrývá "duše přírody" a rodí se onen pověstný "filozofický smutek" neboli melancholie, kterou Mme de Staël považuje za účinný prostředek meditace, defilují před básníkem "rozličné scény života a smrti",[6] k nimž se váží jeho mravní úvahy. Základními atributy Youngovy noci jsou "temnota", jež napomáhá "intelektuálnímu světlu", a "posvátné ticho", jež "našeptává božské pravdy".[7] Hlavní funkcí noci je inspirovat básnické meditace. Noc je přitom souběžně jak jejich rámcem, stále přítomným, i když spíše abstraktním a nepříliš členěným pozadím, tak i jejich tématem, protože má v Youngově poezii výrazné symbolické a alegorické významy.[8] Jestliže Young považuje noční a lunární inspiraci za nezbytnou pro skutečného básníka, noční poezie se v jeho pojetí stává také příznakem nového, hlubšího básnictví, odlišného od básnictví "zářivého", příjemného, zasvěceného Phoebovi a charakteristického, jak tvrdí Young, pro mondénní, tj. ne-vážnou poezii.[9] Svými významy a zaměřením je tato noční poezie s invokovanými hvězdami a měsícem spřízněna s poezií hřbitovní. Ve slavné Elegii na venkovském hřbitově Th. Graye /1751/ série obrazů a situací, charakterizujících sklonek dne, lineárně zachycuje postupné utichání přírody, přechod k noci, "slavnostní ticho", které naruší jen ten, kdo sem "zbloudí". Významovým středem obrazu večerní krajiny je venkovský hřbitov, objekt i zdroj elegických úvah a stesků nad pomíjivostí života. Na rozdíl od Youngovy poezie je však pozorující a meditující subjekt v Grayově básni výrazně spojen se zemí; atributy nadcházející noci jsou jen nevýrazným rámcem básně, v níž jsou naopak silně konturovány pozemské znaky zanikání a smrti /stín tisů, křik sovy, stará věž obrostlá břečťanem, zejména však venkovské hroby a náhrobky/, které vyvolávají mravní reflexi. Ticho a smutek večerní krajiny spolu se smutnou tvářností hřbitovního místa utvářejí v Grayově básni modelovou elegickou scenérii.

Anglická sentimentální poezie přispěla k tomu, že krajina večera a noci se stala prostorem vybízejícím básnický subjekt k filozofické, moralistní reflexi.[10] Motivické konfigurace

této poezie jsou podmíněny zvoleným časoprostorem večera nebo noci, kdy umlkají denní zvuky, pozemskou krajinou se rozprostírá hrobové ticho a nahoře se začíná rýsovat krajina výraznější, monumentálnější: noční obloha s hvězdami a měsícem, Youngova "majestátní noc". Jestliže soumrak-večer umožňuje subjektu kontemplovat souběžně nebo s bezprostřední následností jak ztrácející se krajinu země /v níž příznačně stojí v popředí atributy nebo symboly zmaru a smrti/, tak krajinu noci jako obvyklé konfrontační měřítko reflexe, pak krajina noci - noční obloha je rámcem, východiskem, ale sama o sobě i tématem zvláštní reflexe: noční reflexe nebo přímo reflexe noci.

Noční a hřbitovní poezie tvořila výrazný proud uvnitř preromantického sentimentalismu a její poetika výrazně přesáhla i do období romantismu. Prolínala se se starší elegickou tradicí, které poskytla motivickou osnovu. V sentimentálních elegiích jsou podzimní krajiny se západy slunce, soumraky, odlehlá místa, ruiny, hřbitovy, hroby a noc prostory, kde dochází k poetizaci smutku, bolesti, nářku. Stavem, který tyto pocity doprovází a který je také jejich jakýmsi společným jmenovatelem, bývá melancholie. V elegické básni Večer francouzský preromantik L.-F.-E. Ramond de Carbonnières pozoruje ze skály panoráma krajiny za soumraku. Zatímco se nebe rozsvěcuje hvězdami a básník se upíná k tomuto symbolu nekonečna, dole, v údolí, burácí "černá bystřina". Kontemplace krajiny vyvolává v subjektu "temnou melancholii", jež se náhle vynořuje v srdci jako ozvěna oné bystřiny.[11] Melancholie se tu projevuje jako příznačné rozpoložení básnického subjektu.

Melancholie, pocit i básnické téma, které se zrodily v 18. století ve spojitosti s objevováním přírody a především s jejím nazíráním, vyvolávají vážné věci člověka a přírody, objekty a situace připomínající uplývající čas a pomíjivost existence. Melancholie se probouzí na opuštěných, odlehlých místech, tam, kde se subjekt ocitá o samotě a tváří v tvář nepomíjivé, přesto však proměnlivé přírodě. Samota a melancholie jsou v preromantickém sentimentalismu dvěma korelativními kategoriemi, které vyjadřují prostor a stav, mezi nimiž existuje vnitřní významová vazba. Nebývají ovšem spjaty, jako

tomu bude v romantismu, s vědomím a reflexí tragického, rozporuplného bytí subjektu, ale spíše se smyslem pro přírodu a s prožitkem krásy i efemérnosti života. Samota, melancholie a na ně vázaná meditace, která vyslovuje a formuluje pocity jako výraz novodobé zkušenosti i situace individua, jsou zde v jistém smyslu slova důsledkem toho, že subjekt vykročil za hranice rozumem uspořádané, geometrizované "přírody", že se dostal do kontaktu s neohraničeným a nekonečným, jehož projevem i symbolem současně je konkrétní příroda. V literatuře 18. století se melancholie projevuje zhruba dvojím způsobem, resp., jak postřehl již P. Van Tieghem, existují zde dva druhy melancholie: "sladká" /sladkobolná/ melancholie a meditativní melancholie.[12/] "Sladká" melancholie bývá spojena s procházkou ve volné přírodě; je výrazem nejasných pocitů, v nichž se mísí radost a bolest, vyvolané tvářností přírody, jejím děním a atmosférou. Subjekt se otevírá přírodě, do níž doslova vstupuje, a současně své city a pocity harmonizuje s jejími proměnami. V této situaci je melancholie takřka totožná s rozplývavým sněním bez kontur a cíle, sněním, jež se rozebírá mnoha směry. Oproti tomu meditativní melancholie, jejímž privilegovaným prostorem se staly večer a noc, je výchozím bodem a do jisté míry i předpokladem reflexe, neboť přivádí člověka do stavu soustředění, rozjímání a paralelně obrací jeho pozornost k podstatným otázkám člověka a společnosti. "Vážná", meditativní melancholie se stává jak znakem individuality, dávající přednost samotám přírody a prociťující i reflektující její přítomnost, tak svobodné meditace o soudobém údělu a postavení člověka, meditace v podstatě racionalistické, jejímž komplementárním, individualizujícím činitelem je nová senzibilita utvářející se v kontaktu subjektu s přírodou.

Samota Rousseauova "samotářského chodce" a samota pozdějšího romantického poutníka jsou dvě značně odlišné situace. V 18. století snící a meditující subjekt vyhledává samotu dobrovolně, protože je pro něho prostorem, v němž může mj. uvažovat o /rozumném/ uspořádání světa a společnosti, rozvíjet mravní úvahy, vstupovat do dialogu - jakou Rousseau se společenským řádem a jeho strukturou. Samota je v podsta-

tě pozitivní kategorií a příroda jako určující rámec této samoty je pojímána jako antiteze "přírody" společnosti. Tato základní představa se však mění v období romantismu, kdy příroda působí spíše jako problematický prostor, v němž subjekt hledaje útěchu i únik nachází často jen výrazné symboly své vlastní rozporuplné existence. V emblémové básni A. de Lamartina Osamocení /Isolement - často překládáno jako Odloučení, Básnické meditace, 1820/ se objevuje příznačná situace lyrického subjektu, jakou lze najít v četných obdobách jak v sentimentální poezii 18. století, tak u Lamartinových současníků. Při západu slunce subjekt sedí na kopci "ve stínu starého dubu" a střídavě pohlíží na pod ním se rozprostírající rovinu s vinoucí se řekou, nehybným jezerem a na vrcholky vzdálených hor, ozařovaných posledními paprsky. Zatímco samotné motivy a obrazy básně patří převážně k běžným klišé sentimentalismu a romantismu, reflexe, jež je s těmito motivy více či méně spjata, má jediný, o to však důležitější leitmotiv, shrnutý veršem "nikde mě štěstí nečeká". Panoráma večerní krajiny, zaplavované romantickým smutkem, je tu prostředkem k tomu, aby si romantický subjekt uvědomil své osamocení, fakt, že "mezi ním a zemí není nic společného".[13/] V Lamartinových meditacích romantický subjekt, který vzešel z historických kataklyzmat a kolizí konce 18. století a začátku století 19., samotu hledat nemusí, protože v ní žije. Přírodní obrazy se zde jeho očima průběžně proměňují ve znaky této samoty, která již není jen prostorem, ale především stavem.

I v romantické poezii a próze je noc jednou z nejpříznačnějších situací reflektujícího subjektu. Soumrak a příchod noci představují, jak říká Lamartine, "posvátnou hodinu myšlenek..."[14/] Hvězdná obloha je pak tajemným prostorem, k němuž se obrací básníkovo "unavené srdce" a "vyčerpaná duše", která jako by se chtěla odpoutat od země, s níž je však fatálně spjata.[15/] Noc je u Lamartina základním prostorem meditativní melancholie, která na rozdíl od sentimentální poezie výrazněji ovlivňuje kontemplovaný prostor - vplývá do něho, znejasňuje kontury jeho objektů, přizpůsobuje jejich podobu pocitům lyrického subjektu. V jednom ze svých obrazů z americké divočiny Chateaubriand popisuje situaci nočního poutníka:

"... les se zmítá, stromy padají, před vámi teče neznámá řeka. Na východě konečně vychází měsíc; když procházíte u paty stromů, jako by před vámi bloudil jejich vrcholky a smutně sledoval vaše zraky. Pocestný usedá na kmen dubu, aby vyčkal dne; pohlíží střídavě na lunu, do temnot, na řeku; cítí se neklidný, zmítaný a v očekávání něčeho neznámého; nesmírná radost, mimořádná obava mu rozbuší srdce, jako kdyby měl být přizván k nějakému tajemství božstva; je sám uprostřed lesů; avšak lidský duch snadno zaplní prostory přírody a všechna osamělá místa na zemi jsou méně rozlehlá než jediná myšlenka vycházející z jeho srdce."[16] Romantická noc vyvolává nejen pocity radosti i smutku /melancholii/, ale umožňuje také uvědomit si to, že člověk svými myšlenkami a city, svou přítomností je vždy ústředním činitelem, epicentrem prostoru. Pro Chateaubrianda je příroda zajímavá především stopami člověka, zvláště pak jeho přítomnou duchovní aktivitou, která přírodou prostupuje a antropomorfizuje ji, protože jen tak lze překlenout /zmírnit/ v podstatě cizost subjektu v přírodě. Romantický subjekt s přírodou nesplývá ani se ji nesnaží "podrobit". Působí na ni tím, že do ní promítá své představy, nálady a úvahy, že přetváří její objekty v metafory svého bytí, aniž tato příroda ve své vlastní, objektivní existenci přestává být "něčím" jiným, než je on.

Jestliže jiný romantický poutník, hrdina Sénancourova románu Obermann /1804/ pozoruje, že za noci, která ho uvádí do "dlouhého rozjímání", příroda se zdá "mnohem rozlehlejší", pak toto rozjímání v noční přírodě vždy přivádí subjekt k němu samotnému a souběžně k procítění toho, že příroda je "všude skličující" a "všude neproniknutelná". "Tichá" a "pamětihodná" noc jako již tradiční prostor reflexe umožňuje Sénancourovu Obermannovi "vše pocítit a vše procítit", klást otázky svému osudu a zároveň si zcela jasně uvědomit, že "tato nepochopitelná příroda, jež obsahuje všechny věci, jako by však neobsahovala to, co hledají mé touhy".[17] Zkušenost Sénancourova poutníka, nabytá ve velehorské krajině Alp, je jednou z nejvýznamnějších a nejpříznačnějších pro rozervané romantické subjekty, kteří nenacházejí své místo ani ve společnosti, ani v přírodě. Privilegovaná noc v Sénancou-

rově románu umožňuje rozvinout jak téma fatálního osamocení těchto subjektů, tak - jak říká Mme de Staël - "neúplnosti" /l'incomplet/ lidského údělu.[18/]

I když Mácha ve svých básnických počátcích navazoval na modely vytvořené elegickým preromantickým sentimentalismem, na tradici hřbitovní a noční poezie E. Younga a Th. Graye /nejznámější Grayovu báseň přeložil sám Jungmann pod titulem Elegie na hrobkách veských - tiskem poprvé 1807; Youngovy Noční myšlenky vyšly pod názvem Kvílení aneb rozjímání noční v překladu Jana Nejdlého v r. 1820/, nepodřizoval se moralistním a didaktickým tendencím, které byly pro tuto poezii charakteristické. Projevuje se to již v jeho rané básni Noc, kde je vstupní obraz předcházející elegické reflexi tvořen konfigurací večerní a hřbitovní krajiny, kodifikované Grayem: "Slunce zhasne; šerá noc zahalí světy./ Slyš, přes hřbitova zeď s vížky mechem kryté/ hlásá zvon krajinám již/ vůkolním to noci tmavou."[19/] Tato běžná scenérie, přiblížená jakoby přítomnostním vnímáním kontemplujícího subjektu /takřka závazný incipit hřbitovní sentimentální poezie/, je ve druhé strofě střídána obrazem chodce, jehož "pouť dokonána jest", tj. symbolem ukončeného lidského života, který vyznačuje přechod od vylíčené atmosféry elegického prostoru k obvyklému elegickému zobecnění lidského osudu. Ve třetí strofě se sice opět prosazuje přítomnost básnického subjektu ve večerní nebo již noční krajině, "krajině tiché", v níž zapadlo slunce a objevují se "zsinalé hory", zní hlas zvonu, tradičně vzbuzující myšlenky na smrt a elegická rozjímání, série otázek vázaných na krajinnou scenérii tu však již ústí v původní máchovskou reflexi. Téma zániku, navozené modelově melancholickou krajinou soumraku, noci a hrobů, je přeneseno do nitra romantického subjektu, jenž si klade otázku svého příštího bytí v hrobě: "Nechť jsem v hrobce tiché, nejsem opuštěný!/ S sluncem zajde-li den, sklesne-li noc šerá,/ vzejdou hvězdy nebeské, svítí Lůna i na hroby."[20/] Elegická noc se svitem měsíce-lůny a hvězd, noční panoráma, jsou tu projevem specifického života, příznakem jedné stránky přírodního cyklu. Za jasné noci měsíc a hvězdy ozařují i hroby, příroda

prostřednictvím svých elementů prosvěcuje a jako by oživuje i místa zániku, která se ocitají v časoprostoru nočního působení přírody, stávají se součástí noční scenérie a nejsou tak absolutně opuštěná, neboť noční krajina není v Máchově díle krajinou opuštěnou, vyprázdněnou, jen prostorem smrti, nebytí. Významy a funkce noci, resp. večerní a noční krajiny s jejími součástmi jsou u Máchy komplexní.

Svými jednotlivými motivy i základní konfigurací působí Máchova noční krajina jako krajina obecně romantická nebo - zejména v rané poezii - preromantického sentimentalismu, hřbitovní poezie i "nočních nářků" - krajina, jejíž prvky vytvářejí stále se opakující kulisu. Spojení, jako "lůny bledá tvář", "lůny chladný svit", "temná" nebo "tmavá noc", "jasná noc", "hvězdný svit", "siný svit" a četná další, se běžně vyskytují u nejrůznějších autorů evropského sentimentalismu a romantismu. Tato ustálená spojení nebo motivy /jejich eufonickou hodnotou a významem se v této souvislosti nezabýváme/ můžeme považovat za příznaky slohu, za prvky poetiky romantismu a jeho do jisté míry a v jistém smyslu normativního jazyka. Mácha je používá nejen jako součást vlastní poezie a reflexe, ale také jako znak orientace svého díla, jako zjevný signál toho, že se hlásí a patří k vyhraněnému literárnímu směru. Podstatnější ovšem je, že i tato tradiční klišé a topoi jsou u Máchy usouvztažňovány s lyrickým nebo reflexívním subjektem. U Máchy "měsíc stojí se zesinalou tváří", "bledá Luna hledí" nebo dokonce "pláče", "hvězdný svit se vzhlíží", "hvězdy tuhnou co světlušky v hrobě" atp.,[21/] a tyto animizované a antropomorfizované součásti přírody i ve svých nejbanálnějších metaforizovaných podobách navozují v nejobecnějším smyslu vztah souvislosti mezi přírodní situací a situací subjektu. Jestliže i vstupní obraz, běžná metafora nebo tradiční perifráze působí v Máchově díle jako součást celkového významu básně nebo prózy, pak antropomorfizované elementy Máchovy noční krajiny nabývají významné funkce tehdy, když se mění ve výrazné symboly a metafory.

K stěžejním motivům noční krajiny u Máchy patří měsíc-lůna, svým bledým svitem ozařující prostor tradičně spjatý s tématem smrti, se skepsí a melancholickou elegičností, pro-

stor, v němž se rozvíjí Máchova reflexe. Spolu s hvězdami je atributem Máchovy jasné noci. Osvěcuje noční svět, noční krajinu. Zároveň jako by chtěl "svit lůny" "utěšiti truchlící svět" svou poklidnou melancholickou přítomností.[22] Jestliže je měsíční svit utěšující i pro Máchova poutníka /prozařuje temnotu/, je pro něho do jisté míry také - a nejen proto, že je "bledý a chladný" - znepokojující. Oživuje sice noční krajinu, dává jí specifickou tvářnost, atmosféru, důležitější ovšem je, co přednostně osvětluje: "Vybledlou jeho tvář/ strašnější činila sinavé Lůny zář/ ... /Tak seděl jsem, až vzešlá lůny zář/ i mou i lebky té bledší činila tvář" /podtrhl Z.H./.[23] Měsíc nehybným světlem dramaticky zvýrazňuje povahu objektů nebo jejich detailů a svým způsobem si je i podmaňuje; přednostně ozařuje a konturuje ve tmě /přesněji řečeno, "vytahuje" z ní/ to, co tvoří neodmyslitelnou součást Máchovy noční scenérie - znaky smrti, "mnohomohoucího času", tíživé reflexe subjektu. V Máchově díle měsíc osvětluje hroby a náhrobky, akcentuje rozpoložení a fyziognomii reflektujícího nebo zavrženého rozervaného subjektu, jako by orientuje Máchovu reflexi a vyhrocuje její příznačné otázky. V symbolické rovině může také náhle osvítit ve tmách ideál, onu pověstnou máchovskou "vlasť", jako je tomu v dialogu pážete a pána v básni Budoucí vlasť, kde páže říká: "... co v bledé Lůny záři plane;/ ó jistě, jistě vlasť to má!" Stejně tak může naopak vyvolat iluzi, jeho svit může být klamný: "Co pravíš vlastí tvojí býti, jest jenom Lůny chladný svit."[24]

Měsíční noc je u Máchy významově protikladná. Dovoluje subjektu vidět to, co temná noc bez měsíčního svitu neumožňuje, avšak jím ozářené objekty budí často jen "trudný cit". V básni V chrámu antropomorfizovaný měsíc "slzí plný svit", v jeho záři procházející "Pražským chrámem" pak subjekt příznačně spatřuje jen osvětlené hrobky, které symbolizují spící vlast, "slávy zašlé stín". Jako element přírody měsíc oživuje noc, v níž však vyvstávají symboly noci hlubší, tragičtější, jen do jisté míry, neboť "nezaplaší noc" a "nezaplaší sen". Svým světlem a iluzívní antropomorfizací soch v hrobce českých knížat a králů ovšem nepochybně zdůrazňuje význam těchto objektů jako symbolů minulosti i přítomnosti vlasti,

minulosti otců a přítomnosti synů: "... jen po sochách hrobky barví mrtvá zář/ korunu nevěrnou i kamennou tvář;/ míhá se po lících neprobuzených/ co utichlý pláč, ba co lehounký smích."[25] V básni V chrámu a ve fragmentech básnické povídky Mních měsíc ozařuje ústřední předměty básnické reflexe, jež se stávají symboly užšího nebo širšího významu, současně spoluvytváří prostor, který sám o sobě jako by byl znakem nebo signálem toho, že lyrický subjekt je v situaci vynucující si reflexi. Měsíc zde vynáší předměty na proscénium noci a dává jim zvláštní způsob existence bezprostředními světelnými efekty, ale také zvláštním "nasvícením", jež je impulsem k reflexi i její součástí.

Protikladem jasné noci, prosvěcované měsícem a hvězdami, je "temnáť noc bez svitu Luny", "pustá noc", noční scenérie, jejímiž atributy jsou "mlha zlá", "mlha siná", "mlha šedá", "temnota černorodá", "tmavý oblak", "mrak" atp. V Máchově díle jasná noc a temná noc představují dvě klíčové situace, i když jsou vyjádřeny obvyklými motivickými konfiguracemi a slovními spojeními. Při vší své rozporuplnosti jasná měsíční noc je časem a prostorem života přírody, rámcem i objektem pronikavé reflexívní aktivity, kterou jako by svými protikladnými projevy podněcovala. Na druhé straně temná noc bývá u Máchy do značné míry konvencionalizovaným emblémem beznaděje, nicoty: "světlá noc" měsíce zhasla, "tmavý mrak" zakrývá nejvlastnější krajinu noci - hvězdnou oblohu a znemožňuje také spatřit pozemské symboly pomíjivé existence člověka - objekty, k nimž se Máchova reflexe váže především. Avšak i když "zesinalý, tmavý mrak" temné noci zakryje vše, a to i "zlatoskvoucí tváře Ideálu krásy" /zlomek básně Aniž tvůj že jsem/, nemůže zastavit reflexi romantického subjektu, který je samotným faktem své duchovní aktivity středobodem jakékoli podoby přírody. Ovšem může tuto aktivitu ovlivňovat: temná noc vlastně zbavuje /jako v podstatě významově jednorozměrná/ přírodu všech objektů. Protože nemá de facto vlastní elementy /pomineme-li atributy typu "černý mrak", "siná mlha", které ji utvářejí a které současně vystupují jako její synekdochy/, nemůže být konkretizovanou, vnitřně členěnou situací přírody, ale jen nediferencovaným časoprostorem, jenž

sám o sobě vystupuje jako emblematický pojem i objekt reflexe. Přesto však obě podoby noci mají u Máchy jednu společnou funkci: jsou prostorem, v němž je subjekt sám se sebou a se svou reflexí, v němž je však také samota jeho charakteristickou situací a osamění jeho základním pocitem. Navíc jsou Máchovy noci nejen prostorem, který subjekt jako by vnímá v jeho přítomné konfiguraci, ale i prostorem, jenž je průběžně symbolizován a jenž má rovněž své rámcové tradiční významy. Přítomnost těchto nocí dává romantickému subjektu pocítit samotu jako stav bytí, vyzývá ho k reflexi, ale současně je i sama o sobě symbolem jeho osamělé existence i jeho osamělé reflexe.

Výrazně symbolické jsou Máchovy noci ve známých apostrofách básně Temná noci!, resp. její varianty Noc. Temná noc bez záře hvězd zde "v hloubi tiskne", zatímco jasná noc zastoupená "hvězdami jasnými, hvězdami ve výši" táhne vzhůru, do ideálních výšek a dálek. Jakkoli se zdá, že se tu český romantik z typologického hlediska nejvíce přiblížil metafyzické symbolice Novalisových Nocí, svými významy Temná noci! souvisí s typy a funkcemi Máchovy noční krajiny. Rozporná situace romantického subjektu je v ní ovšem symbolicky mnohem zřetelněji než v jiných básních vyjádřena dvojdomou, antitetickou povahou noci jako metafory "tmy země" na jedné straně a jako metefory touhy po ideálu na straně druhé, světa "dole", ponořeného do tmy, a světa "nahoře", kde hvězdy jako dominanty noční krajiny jsou zástupnými obrazy toho, k čemu chce subjekt směřovat a co je mu souběžně nedostupné. Temná noci! je velkým symbolem osamoceného, rozervaného romantického individua a současně jeho rozporuplné, ale pronikavé lyrické reflexe, která je s to rozpornost "zpředmětňovat". Empirické podloží /procítěné a reflektované noční krajiny/, které se protíná - jak je u Máchy obvyklé - s obecnou konfigurací romantické přírody-krajiny, je tu jen pozadím, od něhož subjekt abstrahuje, neboť se neobrací ke konkrétní noci, ale k dvěma emblematizovaným nocím. V básni Temná noci! se subjekt neocitá uprostřed noční scenérie, jež podněcuje jeho reflexi a do níž je také tato reflexe promítána, ale přímo uprostřed reflexe, jejíž osy jsou vyznačeny emblematizovanými

obrazy přírodní situace. I když je však Máchova reflexe s těmito emblémy spjata, paralelně překračuje - a v tom také spočívá její ojedinělost - v zásadě jednorozměrnost jejich antitetičnosti. Jestliže temná noc symbolizuje nejistotu a konečnost pouti romantického subjektu na zemi, jejím prostřednictvím jsou také a neméně vyjádřeny nezvratná přítomnost a nezvratný úděl tohoto subjektu na zemi /"... jen země zas tma mě uchvátí, světla ve stány jíti nedá"[26]/. Oproti tomu jasná noc, hvězdná obloha, jak přízmačně ukazuje i próza Svět smyslný je znakem daleké pouti, vlastně bloudění za "světem Ideálů", pouti vnitřní, vedoucí dále než sahá dráha samotných přírodních elementů /"dále nežli bledá chodívá lůna, dále nežli slunce zlatostkvoucí znamená cestu"[27]/. Pouť ducha Máchova hvězdného poutníka, který jako by se odvracel od "pouhé, láskyprázdné země" a jejích hrobů a hledal "tam, kde myriady hvězd u věčném souzvuku... krouží... svět Ideálů svých"[28], je poutí imaginace.

Neustálá oscilace mezi reflexí vázanou k nezrušitelné přítomnosti subjektu na zemi a imaginativní, duchovní poutí, mezi temnou nocí a jasnou nocí, mezi "světem smyslným" a "světem ideálů", rozbroj světů jsou charakteristickým rysem Máchova romantického poutníka, stejně však i to, že v jakékoli podobě je pouť u Máchy spjata se zemí, neboť je jak v prvotních příčinách, tak i v konečných důsledcích determinována bytím a cestou poutníka na této zemi.

Máchův poutník má několik podob. Kromě poutníka samotného je to také osamocený, zemdlený "chodec", ale i "královič", marně hledající svou "vlasť". V určitém, zvláště symbolickém smyslu je však pouť vlastní i jiným Máchovým postavám, zejména "cizinci" a "jinochovi", kteří se obvykle v prostoru konkrétně nepohybují, přitom však tento prostor reflektují. Poutník bývá postavou s obecně romantickou fyziognomií a současně symbolem romantického postoje a myšlení. Podobně jeho pouť je konkrétní i symbolická /přesněji řečeno, buď více konkrétní, anebo více symbolická/, představuje reálný pohyb a souběžně znak romantického života a orientace.

Nejtěžší je pouť nepřehledným prostorem noci, tj. cesta poutníka, který se nezastavuje, aby kontempoval noční kraji-

nu. Vidinu a příslib "souzvuku věčného hvězd", "otčiny", "dálné vlasti" tu znemožňuje "temná noc" halící stezku, po níž poutník kráčí. I když se tato pouť-bloudění vyznačuje výrazně symbolickými rysy, její povaha je vyjádřena prostorovou situací a konkrétními motivy: "Osamělý poutník opět kráčeti budu nocí neskonalou, jejíž pustá tichosť obživne jen vlastním lkáním mojím; čírou tmou opět rozestírati budu rámě má za nicostnými postavami a přeludy mých snů, až chápajícího se osamělého stromu mne v noc zavitá koruna jeho opět slzami ledovými probudí ze snů horoucích v opravdivosť strastnou, až vlastní vřelé slzy moje v led ustydnou a sny moje pohynou ve věčném snůpustém spaní."[29] Takřka fyzická přítomnost noci, její chlad navozující realitu smrti, nebytí zde nijak neoslabují obraznost celku jako rozvité symbolické situace, obsahující dvojznačnost máchovské pouti nocí, kdy se mj. prosazuje imaginace a zároveň se reflexe obrací k představě /prožitku/ smrti subjektu. Jako shrnující symbol je noční pouť pojata především v próze Poutník, kde "chladná, hluboká noc", jíž se ubírá "ouzkou mezi skalami stezkou" poutník, je prostorem vyplněným symboly zániku /"povalené lebky i kosti", "kříž"/. Noční krajina je tu krajinou hrobem. Za poutníkem sice "plane zoře", on však musí kráčet "rozsedlinou skalní" do noci, do temnot, ozařovaných jen "světlem zbledlé Lůny", protože: "... bouře násilně tiskla ho vpřed a touha nevýslovná táhla ho za sebou v neznámou zemi stezkou neznámou."[30] Noční pouť je u Máchy jak příslibem, tak hrozbou, může znemožnit hledání cíle, ale také umožnit poznání v nejširším smyslu slova. Přestože noc znesnadňuje pouť, tragicky vyhrocuje nebezpečí poutníkovy cesty, podtrhuje i její velikost - drama noční pouti "neznámou zemí stezkou neznámou" dává vyniknout základním atributům romantického poutnictví.

Noční pouť, její symbolika a její reflexe, přispívá k výraznému splývání autorského subjektu a autorových poutníků. V dopise J. Benešovi Mácha, shrnuje svár mezi snem a realitou jako permanentní prožitek vlastního života, mj. říká: "... ukáži vám můj svět: --- Noční tmou neprohlédnou plížíme se hroby, vkolo bloudí přístrachy noční, nad námi promíšený hluk, my sami nejstrašlivější larvy. Mnoho, ačkoli nejhlubší

tma, chodí jich /s/ otevřenýma očima, mezi nimi i já. /Mno/ho jich volá "vidím", a nevidějí nežli tmu. --- Maně jednou opět rozevru oči, zasvítil blesk, o němž se říci může byl i bude, nikdy však on jest; - co jsem v jeho strašném zábřesku spatřil, nelze slovy vyříci; - ačkoli uleknutý ihned oči jsem zavřel, strašný obraz vzal jsem s sebou v opětovanou noc a ustrašená zimniční obrazotvornost moje doplnila hrůzy jeho. - To můj svět. - Tím světem bloudím; ten svět mám milovati? - A přece. ---"[31] Jako symbol Máchova světa a života noc má zjevně negativní význam. Plná přízraků, hrobů, vyjadřuje ne-existenci ideálů v přítomnosti, skepsi i předtuchu strašného "nic". Na druhé straně je však jak pro Máchova poutníka, tak i pro Máchu samotného příznačné, že chce za této "noci" něco spatřit, že za něčím stále kráčí, i když "klopýtá", "bloudí", ztrácí cíl i směr /"bloudí vlevo, bloudí vpravo,/ hledí vpřed a patří vzad"[32]/. Kromě situací, za nichž dochází k reflexi a kontemplaci, jež jsou však také zvláštním druhem pouti, Máchův poutník se nezastavuje. Jeho pouť končí vlastně jen tehdy, když se zastavuje "životní pouť", když v Máchově textu hluboký symbol střídá běžná perifráze konce životního běhu. Je-li poutníkův pohyb nepřetržitý, není však současně vyznačen konečný cíl poutníkova odcházení z místa na místo, bloudění, přecházení horizontů krajiny. Pouť je Máchovým vrcholným symbolem nenaplnitelnosti touhy, hledání nenalezitelného ideálu, ale nemenší měrou i neochoty smířit se s tímto stavem. Pouť, která je procesem, je de facto důsledkem tohoto stavu.

Ke konci čtvrtého zpěvu Máje poutník "spěchá ku cíli", tento "cíl" je však stejně tak abstraktní a neurčitý jako neurčitá zájmenná příslovce, jimiž je v jiných Máchových dílech obvykle nahrazen. "Tam", kde tuší svou "vlasť", spěchá královič /báseň Královič/, podobně jako "chodec" /báseň Měsíc stojí s zesinalou tváří/, který "spěchá více... snad tam již svůj cíl najde".[33] Noční poutník i v bloudění spěje "tam", kam jej pudí "víra silná" - touha po ideálu. Základní, hlubinné dilema romantismu, dilema deziluze a iluze, "temné noci" a naděje, Mácha zpředmětnil svým poutníkem, jehož údělem je bloudit a putovat "v neznámou zemi stezkou neznámou",

respektive "tam", kde chce nalézt něco jiného než "zde", i když "tam" může být jen přelud nebo iluze, jako v básni Budoucí vlasť, v níž je touha pážete vyjádřena nadějí: "Tam za mlhou snad vlasť je má". Odpovědí mu však je: "Ty nemáš, chlapče, vlasť nižádnou/ Co tam zveš vlastí, jest jen mrak."[34] /podtrhl Z.H./ Ve Světě smyslném se "cestující cizinec", poutník ve světě ideálů, obrací "tam, kde myriady hvězd u věčném souzvuku vkolo Síria krouží plamenného", "tam" také bloudí "duch jeho, hledaje svět Ideálů svých... ...".[35] Neurčité "tam" je zde spjato s poutí představivosti a zpřesněno jejím prostorem. Ani Máchův "chodec mdlý" nenalézá žádný klid a kráčí za svou touhou nebo přeludem, "před sebe v noc hledí neustále,/ krokem rychlým spěchá dál a dále".[36] /podtrhl Z.H./ Příslovce "dál", podobně jako "vzhůru" nebo "výše" /zejména u Máchových poutníků ducha/, tu má sémanticky obdobnou funkci jako "tam". Ještě výrazněji však naznačuje způsob bytí Máchova poutníka, povahu jeho nekončící pouti. Nejpřesvědčivěji je toto směřování "dál" za absolutizovaným cílem /proto také nekonkretizovatelným/ zobrazeno v závěrečných pasážích Cikánů, kdy za večerního ticha mladý cikán odchází v "širý svět". V expresívním panoramatu máchovské krajiny s temnými horami, růžovým nebem a zkrvavělými obláčky, v tomto vrcholném symbolickém finále, je nekonečná vzdálenost cíle vyjádřena dalekým obzorem, k němuž se vine "dlouhá silnice" /symbol daleké cesty/. Osudovost cikánovy pouti shrnují poslední odstavce románu neustále se navracejícími příslovci "dále", "daleko", která - ve srovnání s "tam" - touhu subjektu a nezbytnost jeho cesty v kontextu konfigurace krajiny prostorově prodlužují a vzdalují: "Dlouhá silnice táhne se rovinou; daleko - daleko, až v dálce - co zavřená řeka - v temné padá hory. Po ní daleko - daleko odchází."[37] Rezonance synonym zesiluje jejich význam. V obraze krajiny a cikánova odchodu představují klíčové motivy, odkrývající smysl a povahu životní pouti jakožto symbolu ztráty a hledání "vlasti", nezakotvenosti a rozervanosti subjektu.

Atributem romantické pouti je - jak tento symbol pochopil Mácha -, že je de facto bez cíle /"spěchal jsem dále a dále v širý svět, bez cíle, bez konce!-"[38]/, ale není bezcílná.

V její neurčitosti se bezprostředně promítá nejen nejistota pouti, ale i její nekompromisní pojetí. Jestliže Mácha svými antitezemi a metaforami poměrně jasně "formuloval" prociťované a reflektované rozpory, směr a cíl cesty svého poutníka neurčitě vyjádřil proto, že pouť je mu emblémem podstaty romantického poutnictví. Pouť nemůže mít konkrétní určení a atributy, neboť neurčitost jejího směru spolu s neukončitelností jsou u Máchy výrazem jejího absolutního smyslu, symbolem absolutní touhy.

V úvodu Večera na Bezdězu Mácha říká: "I mně samému divné to přichází, že skoro všecko u mě s večerem počíná, a sice tak, že jsem uvykl počátek všeho večerem a večer počátek všeho považovat."[39] Je-li na první pohled zřejmé, že večer a noc jsou běžným časovým rámcem Máchovy prózy i lyriky, lépe řečeno příznačným časoprostorem, protože tento rámec obvykle splývá s prostorem večerní a noční krajiny, je nepochybné taky to, že noc, noční krajina nebo večer přecházející v noc mají u Máchy, zvláště ve spojitosti s postavou poutníka a jeho obdob, několik významů - jednoznačný, víceznačný i ambivalentní. Od alegorizace v rozpravě o obdobích lidského života ve Večeru na Bezdězu /noc je "věkem jinocha", tedy někoho, kdo je mladý, ale také "jiný" - cizinec, a "kdo jen vzhůru vzhůru touží ke snům svým, k nesčislným hvězdám obrazotvornosti své"[40]/, přes zjevnou symbolizaci temné noci jako nebytí, deziluze, "národního temna" /noční krajina s temnou mlhou halící Bílou horu a poutníkem-autorským subjektem reflektujícím osud národa v próze Návrat/ až po prostor neumdlévajícího poutníka, kdy prostor i postava jsou dvěma komplementárními symboly /temnoty znesnadňují pouť - hledání, zároveň však zesilují tragický patos poutníka/. Jednou z významově nejsložitějších i nejprotikladnějších nocí v Máchově díle je vězňova noc ve druhém zpěvu Máje. Mácha tu v plné míře prokázal schopnost použít tradiční motiv jako motiv významově oscilující, nejednoznačný, dialekticky "napjatý" - právě proto však klíčový, schopný podepřít složitou architekturu Máchovy reflexe. Noc je v Máji nejen "tvrdě konkrétní",[41] ale i metaforou hrobu, nebytí v jeho obecné platnosti. "Krásná" noc", ozářená hvězdami, zde postupně přechází v "pouhé

temno" a běžný paralelismus přírodního dění a blížícího se završení lidského osudu je příznačně máchovsky "natáčen" k dalším významům. Noc vyvolává ve vězňovi vzpomínky; kontrast mezi minulým životem a přibližujícím se "nic" je prohlubován prostorem "temnoty pouhé" a zvnitřňován reflexí subjektu, který tváří v tvář noci a svému osudu pociťuje, že "noc temnější mně nastává". Rozdíl mezi temnou nocí, dlouhou nocí na jedné straně a temnější, delší nocí na straně druhé vyjadřuje rozdíl mezi dočasnou "smrtí" přírody, jíž však může vždy ozářit /oživit/ "lůny zář", "hvězdný svit", a ultimativním zánikem subjektu, označeným jako "pusté nic".[42] S kontrastním paralelismem proměny přírody a reflexe subjektu anticipujícího své příští "bytí" však v souběžné symbolické rovině vystupuje ještě další význam. Přes veškeré negativní a ambivalentní významy temná noc, v níž se subjekt ocitá, i noc sama jako pojem-emblém jsou spojeny s bytím subjektu, s jeho poutí v nejširším slova smyslu, třeba tápavou. Temnější noc znamená nebytí subjektu, tj. i zánik "pouti" reflexe a imaginace vrcholící právě v Máji, kde příroda není romantickou kulisou reflexe, ale její součástí, jejím neodmyslitelným prostorem i objektem. Proto zde také noc nepředstavuje ani tak mlčenlivé, významově většinou kontrastní pozadí dramat a tragédií lidských osudů /u Máchy obvykle zdůrazňovaná antiteze věčného cyklu netečné přírody a dočasnosti člověka/, jako spíše důležitého svědka a svým způsobem i účastníka monologů romantického hrdiny, účastníka, k němuž se tyto monology, apostrofy nebo přímo vkládané autorské reflexe - rozpravy, v Máchově díle často přetrhávající rozvíjený syžet nebo i lyrické téma, upínají.

Výrazným způsobem se to projevuje již ve fragmentu Kláštera sázavského, jehož incipitem je apostrofa přírody, která se historizujícímu rámci zamýšleného příběhu poněkud vymyká a která je variantou známých Máchových konfrontací věčnosti přírody a pomíjivosti člověka.[43] Tento incipit je pak jakýmsi prologem k vložené reflexi, která o něco dále přerušuje rozvíjející se syžet fragmentu a střídá čas historizujícího příběhu časem přítomnosti romantického subjektu, jenž jako by se náhle ocitl ve večerní krajině. Jedním z charakteristic-

kých pocitů Máchova "osamělého poutníka" kontemplujícího přírodu je zde "tklivý cit" /"... cit pohledem v krásnou krajinu... nikdy není pouze radostný... jakási neznámá touha, neurčitá tesklivost a tajný smutek se mísí v radost z krásné krajiny..."[44]/. Je tomu tak z několika příčin. Pocity, které při pohledu na večerní krajinu mimo jiné vyvstávají, jsou podmíněny vědomím hlubší noci, jež člověku nastane, než tento právě přítomný, ve své podstatě stále pomíjející a stále se navracející soumrak přírody, vědomím nekonečného opakování těchto večerů v krajině, kterou člověk jednou už nikdy nespatří, a pomíjivosti krásy této krajiny pro člověka. V Klášteru sázavském je konkrétní pouť Máchova poutníka, pouť prostorem, přerušena, aby mohla nastat pouť reflexe /postava poutníka se krátce objevuje na začátku reflexe jako symbol-signál její závažnosti/ ve večerní krajině, podepřená vloženými Byronovými verši o povaze romantické pouti za ideály. Tato vsuvka fragmentu má zásadní význam, protože obsahuje základní pojetí /prožitek/ času v Máchově díle, které se utvářelo v konfrontacích poutníka Máchy s přírodou. Poutník zastavující se v krajině /její večerní podoba ho k této zastávce svým způsobem nutí/ si uvědomuje, že její cyklicky se obnovující nebo navracející krása je vlastně výzvou jeho vlastní neopakovatelnosti, konečnosti a že - implicitně - příroda k němu, k jeho přítomnosti není v běžném slova smyslu netečná, i když je netečná k jeho životu nebo smrti, k jeho osudu.

Noční a večerní krajina byla od 18. století spjata s elegickou reflexí, která je i jednou z Máchových tematických os. V jeho díle představuje jak konkrétní nebo konkretizovanou časoprostorovou situaci /třebaže ji vytváří obecná romantická konfigurace/, tak svými příznačnými elementy symboly nebo souhrnné emblémy. Obě tyto funkce a "podoby" přírody nejsou v Máchově díle ostře odděleny, i když v prózách na první pohled stojí v popředí situace, jako by právě /přítomnostně/ subjektem vnímaný a reflektovaný prostor. Na druhé straně je ovšem skutečností, že Mácha tyto situace symbolizuje, zatímco naopak tradiční motivy-klišé noci konkretizuje. Proto může být v jeho díle vzdálenost mezi znakem a situací větší

nebo menší, nikdy však nepřekonatelná, neboť situace sama se mnohdy stává znakem. V rámci přejatých topoi Mácha prolíná klišé s romantickým symbolem, romantický symbol s empirií - a to vše, ve složité oscilaci a proudění významů a funkcí, pojímá jako součást své reflexe i lyrické expanze, jako jejich prostor i objekt, pojem i symbol. Tato totalita tvorby elegickou tradici výrazně přesáhla a na jejím podloží /motivickém, tematickém a významovém/ krajní důsledností a hloubkou reflexe vytvořila vlastní koncepci, vlastní básnický prostor.

POZNÁMKY A ODKAZY

1/ K. Janský-V. Jirát, Tajemství Křivoklátu a jiné máchovské studie, Praha, V. Petr 1941, s. 42 /stať Devátá znělka/.
Významněji se problému Máchovy "noční poezie" v kontextu romantismu dotkl D. Čyževskyj /in: Torso a tajemství Máchova díla, stať K Máchovu světovému názoru, Praha, F. Borový 1938/. Podle něho "noční filosofie romantiky" chápe noc ve dvou hlavních aspektech: 1. noc tvoří "... volné pozadí pro volnou hru lidské obrazivosti /Tieck, Lenau, Eichendorff/". 2. v noci jsou člověku "odhaleny hloubky a dálky, jež předtím zakrývalo sluneční světlo, ontologické hloubky a dálky /hvězdné nebe, svět duchů/, jež mluví k nejhlubším oblastem duše, k "noční stránce /"Nachtseite"/ duše" /Novalis, G. H. Schubert, Eichendorff, Tjutčev/". - S. 119, c.d. /podtrhl Čyževskyj/. Čyževskyj se domnívá, že se u Máchy vyskytují jen ojedinělá spojení s touto filozofickou stránkou "noční poezie". Téma a motivy noci u Máchy pak považuje vlastně za bezpříznakové prvky romantické "stylistické řady" /srov. s. 119, s. 122, c.d./.

2/ K. Janský-V. Jirát, c.d., s. 32 /poznámka/. Přesnější a podrobnější důkazy Máchova využívání preromantických motivů obsahuje monografie A. Pražáka, Karel Hynek Mácha, Praha 1936. I současná literární věda se tímto problémem zabývá. Viz Vl. Štěpánek, Karel Hynek Mácha, Praha, Melantrich 1984. Koncepční linie této práce se dokonce do značné míry zaměřuje na to, jak Mácha přetvářel a překonával klišé preromantické literatury, její obsahové zaměření, výraznou subjektivací a romantickou reflexí.

3/ Srov. Anthologie poétique française - XVIII^{e} siècle, Paris, Garnier-Flammarion 1966 /Dellile/, s. 337; a L. Decaunes, La poésie romantique française, Paris, Seghers 1973 /Léonard/, s. 54.

4/ E. Young, Night I. on Life, Death and Immortality, in: The Poetical Works of Edward Young, Stuttgart, Metzler 1855, s. 24.

5/ Srov. tamtéž, Night V., s. 91.

6/ Tamtéž, Night I., s. 25.

7/ Tamtéž, Night IX., s. 274.

8/ Tato její dvojznačnost, která bude charakteristickým znakem noci zejména v období romantismu, je svým způsobem obsažena i v názvu Youngových básní. Souhrnný název Nářek neboli Noční myšlenky /The Complaint or, Night--Thougts, 1742/ charakterizuje zaměření básní, mravní úvahy v nich obsažené, vlastně to, k čemu prostor noci básníka inspiroval. U jednotlivých

básní však vždy figuruje název: Noc I.-IX. /s podtitulem shrnujícím téma/, zvýrazňující samotný prostor inspirace i symbolické pojetí tématu noci.

9/ Srov. Night III., c.d., s. 53-54.

10/ Na vytváření samotné poetiky noci se výrazně podílely Macphersonovy Ossianovy písně, v nichž poprvé v novější literatuře účinkuje měsíc jako jeden z hlavních atributů noční krajiny.

11/ Srov. Elégies /1778/, in: L. Decaunes, La poésie romantique française, Paris, Seghers 1973, s. 75.

12/ Srov. P. Van Tieghem, Le romantisme dans la littérature européenne, Paris, A. Michel 1969, s. 67-68.

13/ A. de Lamartine, Isolement, in: Oeuvres poétiques complètes, Paris, Gallimard 1963, s. 3-4.

14/ Srov. báseň Hvězdy /Les Étoiles/, Nové básnické meditace /Nouvelles méditations poétiques/, in: c.d., s. 124.

15/ Srov. báseň Večer /Le soir - Básnické meditace/, c.d., s. 124.

16/ Chateaubriand, Génie du Christianisme, sec. part., livre quatrième, chap. I, Paris, Garnier-Flammarion 1966, s. 316.

17/ Sénancour, Obermann, Paris, Charpentier 1840, Lettre IV., s. 25.

18/ Funkce a pojetí noci se ovšem u autorů z období romantismu mnohdy značně různí. Např. je rozdíl /uvědomíme-li si jen některé příklady/ mezi významem pohádkové noci u Tiecka nebo přírodními kouzly měsíční noci u Eichendorffa na jedné straně a hlubokou symbolikou noci, dramatem světla a noci, v lyrické epopeji člověka a kosmu u Novalise. Specifický a nejednoznačný význam má pak "posvátná noc" i u tak "denního" básníka, jakým je Hölderlin. Podobně bychom mohli rozlišovat významy jasné noci nebo "siderální" poezie počínaje Shelleyem, případně dalšími významnými romantiky, a konče Mussetovými Nocemi. U všech těchto autorů se nové významy často složitě kříží se zděděnou tradicí a je zcela běžné, že se tu konvencionalizovaná romantická krajina /příznakové motivické konfigurace - obecná romantická topografie/ prolíná nebo i překrývá s autorskou empirií.

19/ Spisy K.H.M., I, Praha, SNKLHU 1959, s. 83.

20/ Tamtéž.

21/ Srov. Máj a Syn mlynářův, in: Spisy I.

22/ Srov. báseň Poutník, Spisy I, s. 215.

23/ Srov. Mních a Máj, Spisy I, s. 174, 49.

24/ Srov. Spisy I, s. 179-180.

25/ Spisy I, s. 183.

26/ Spisy I, s. 202.

27/ Svět smyslný, Spisy K.H.M., II, Praha SNKLHU 1961, s. 99.

28/ Tamtéž.

29/ Pouť krkonošská, Spisy II, s. 109.

30/ Srov. Poutník, Spisy II, s. 120.

31/ Dopisy /září 1833/, in: Spisy III, Praha, Odeon 1972, s. 307.

32/ Báseň Královič, Spisy I, s. 116; srov. též prózu Poutník, Spisy II, s. 120.

33/ Spisy I, s. 229.

34/ Tamtéž, s. 180.

35/ Spisy II, s. 99.

36/ Poutník, Spisy I, s. 215.

37/ Spisy II, s. 272.

38/ Tamtéž, s. 268.

39/ Spisy II, s. 133.

40/ Tamtéž, s. 134.

41/ Srov. Vl. Štěpánek, c.d., s. 212.

42/ Srov. Máj, Spisy I, zejména s. 31, 32.

43/ "Hory velebné! odvěčná jak hrdě zdviháte čela k zamračenému nebi; neskonalé jsou dny pobytu vašeho! - Zčeřená řeka líbá patu vaši - mnoho-li vln přenesla úskalí vašeho lůnem?! - Kolikráte klesli lesové - roucho vaše - pod ranami obyvatelů vašich? A ti, o nichž hlásati bude pověst má a kteréžto druhdy bydleli mezi vámi, kam zašli? V prach - v prach proměněni jsou, vichřice jimi pohrává po tváři země! -" /Podtrhl Z.H.; Spisy II, s. 84/

44/ Valdice, Spisy II, s. 92.

POČÁTKY ČESKÉ TURISTIKY JAKO ZPŮSOBU POZNÁVÁNÍ PŘÍRODY A JEJICH ODRAZ V KULTUŘE 19. STOLETÍ

Jan Novotný

Novodobá turistika jako cestování pro zábavu, odpočinek, pro osvěžení tělesné i duševní, ale současně též jako činnost značného kulturně poznávacího významu, souvisí v podstatě s nástupem nové buržoazní společnosti. I tato společnost si musela postupně vytvořit vztah ke svému přírodnímu okolí, k prostředí, které jí bylo nezávisle na ní dáno, ve kterém měla žít a pro sebe využívat. Novodobý romantismus, jehož nedílnou součástí je právě záliba v krásách přírody, ale také růst vědeckého zájmu o ni, získávají už na prahu 19. století pro přírodu řadu příznivců. Rovněž krásy české přírody nacházely v této době své obdivovatele mezi kulturními činiteli domácími i zahraničními a u některých můžeme v jejich díle sledovat inspirující vliv vycházející z tohoto obdivu a poznání.

Zájmy o přírodní krásy, kterých se nelze zmocnit jinak, než putováním za nimi spojeným s osobním poznáním a prožitky, byly v počátcích 19. století u nás zatím silnější v měšťanských a intelektuálních vrstvách německého etnika českého pohraničí. Bylo to přirozené i proto, že zájemci z těchto vrstev měli k romantické a v té době ještě málo dotčené horské přírodě, na kterou se dnes při svém putování hlavně orientovali, velmi blízko. Pro tyto zájemce byly v první polovině 19. století upravovány např. v Krkonoších první horské ubytovny, pohostinská zařízení pro novodobé poutníky vznikla také v dalších přitažlivých a navštěvovaných místech české přírody. Romantismus a záliba v nespoutaných přírodních krásách vyústily v první uvědomělou a cílevědomou ochranu přírody založením rezervace Žofínský prales u Nových Hradů hrabětem J. A. Buquoyem roku 1838.

Ale i do kruhu českých obrozenců a jejich kulturního díla zasáhl formující se vztah novodobé společnosti k přírodě. Také oni se potřebovali s tímto vztahem vyrovnat: Milota Zdi-

rad Polák zveřejnil v druhém desetiletí 19. století rozsáhlou básnickou skladbu Vznešenost přírody, popisující jakoby v plynulém obhlížení a s výrazným filozofujícím podtextem přírodu ve všech rozmanitých podobách a proměnách. Neevokuje sice ještě konkrétní podobu české krajiny a její přírodní krásy, nejde tedy o literární krajinomalbu, ale svým tématem a pojetím se báseň důstojně řadí k obdobným dílům tehdejší evropské poezie. Polák je posléze autorem také prvního českého obšírnějšího cestopisu Cesta do Itálie, kde pobýval po napoleonských válkách jako pobočník maršálka Kollera. O vztahu Karla Hynka Máchy k české přírodě, k české krajině a o jejich inspirujících vlivech na Máchovo dílo bude hovořeno v jiné souvislosti. Narůstající zájem o přírodní romantiku v české obrozenské společnosti, zájem spojený s cestováním, vedl posléze roku 1846 k vydávání ilustrovaného vlastivědného časopisu Poutník redigovaného Karlem Vladislavem Zapem, časopisem, který i při historizujícím zaměření napomáhal rovněž poznávání české přírody.

Do nových dimenzí a forem se poznávání přírody, omezené zatím jen na jednotlivce a menší skupiny, dostávalo od šedesátých let 19. století, kdy v řadě evropských zemí vznikaly samostatné turistické organizace. Souvisí to s celkovým rozvojem tělovýchovy, která nalézala své místo ve společnosti, nabývala nových organizovaných spolkových forem a v jejich rámci se uplatňovala na novém základě i turistika. Lze konstatovat, že se tento vývoj nevyhnul ani nám a byly to konkrétně Čechy, které jej zachycují nejdříve, a to současně se vznikem známého německého a rakouského Alpenvereinu. Sokol pražský založený roku 1862 považoval od samých počátků vedle tělesných cvičení turistiku za nedílnou součást své činnosti a také ji organizoval, hlavně v podobě různých výletů.

V českých poměrech, v podmínkách národně emancipačního hnutí, měla organizovaná tělovýchova a s ní turistická činnost vedle své specifické úlohy při tělesném a duševním osvěžení také poslání uvědomovací. Právě aktivní poznávání krás vlasti, české přírody se mělo stát jedním z prostředků upevňování vlastenectví, vztahu k rodné zemi, k upevňování národního sebevědomí. Tato potřeba pak zaměřovala náplň rodící se

české organizované turistiky v podstatě dvojím směrem:

a) k památným místům české minulosti spojovaným často i s bájeslovím (např. Říp, Blaník apod.);

b) k hlubšímu a konkrétnějšímu poznávání přírodních krás a přírodně zajímavých míst.

Zatím zcela mizivě se zájem usměrňoval k objektům charakteru nemovitých kulturních památek. Bylo to vcelku logické, vezmeme-li v úvahu, že kromě sakrálních objektů a hradních ruin byla většina těchto památek i s nahromaděným kulturním bohatstvím v plném užívání šlechtických či velkostatkářských majitelů a tudíž veřejnosti nepřístupná. Právě dva vzpomenuté směry v kulturně poznávací náplni české organizované turistiky poznamenávaly od počátku činnost Sokola pražského a jeho pozdějšího výletního odboru. První turistickou akcí, kterou Sokol krátce po svém založení uspořádal, byl výlet na Říp 27. dubna 1862 vedený osobně M. Tyršem a J. Fügnerem.

Počátky organizované české turistiky se neobešly bez popularizace přírodních krás vlasti. V sedmdesátých a na počátku osmdesátých let 19. století se o to zasloužil zejména populární ilustrovaný časopis Světozor, zahrnující do široké obce svých přispěvatelů jak literáty tak výtvarné umělce, především pak kreslíře. Právě ve vzpomenutém období se v ilustračním doprovodu Světozoru vedle historických a historizujících námětů, vedle variací oblíbených horských scenérií a ideálních krajin v duchu vlivů haushoferovského romantismu pražské krajinářské školy, objevují stále častěji kresby upoutávající pozornost čtenáře ke konkrétním místům a konkrétním přírodním krásám české vlasti. V ilustrační kreslířské práci, která je v podstatě vlastenecky pojatou přírodní topografií, se zde angažují a dostávají příležitost Julius Mařák, Bedřich Havránek, mnohostranný Bedřich Wachsmann, Karel Liebscher, Eduard Herold a zvláště pak pilný a obratný kreslíř své doby Vojtěch Brechler. Charakteristickým rysem jejich kreseb s konkrétními krajinářskými a přírodními náměty je popisnost a někdy až naturalismus. Po tematické stránce se počátkem osmdesátých let zaměřovala pozornost Světozoru hlavně k přírodním krásám Šumavy, což mělo i určité souvislosti národně politické. Např. v letech 1881-1883 se v každém

ročníku a to nejednou připomínají zejména partie Plešného jezera, které už roku 1855 zobrazil na jednom ze svých významných pláten Alois Bubák, dále partie sousedního Třístoličníku, ale též železnorudských jezer. Textovým doprovodem pak Světozor doplňoval představu vyvolanou kresbami, někdy i užitečnými radami cestovatelskými, takže vlastně suploval později vydávané turistické průvodce. Část výše uvedených kreslířů se uplatnila též ve Výletním věstníku Sokola pražského vydávaném litograficky od roku 1883 i v pozdějších Ottových Čechách, jednom ze základních děl naší novodobé vlastivědy.

Tato první éra snah o organizovanou českou turistiku, jejíž ohlasy bychom mohli hledat zřejmě také v některých dalších sférách soudobého kulturního dění, byla završena roku 1888 založením Klubu českých turistů, který převzal a dále rozvíjel aktivitu dosavadních sokolských organizací. V nově vydávaném Časopise turistů /od r. 1889/ se pak rychle vytrácí kresba jako způsob a prostředek popularizace přírodních krás a zajímavostí české krajiny a tohoto místa se ujímá fotografie. Éra kreslířů v konkrétní vlastenecky pojaté přírodní topografii skončila v podstatě s již zmíněnými Ottovými Čechami. Fotografie zachycuje přírodní realitu sice věrně a objektivně, postrádá však onen dodnes přitažlivý kolorit drobných dílek českých výtvarníků, která doprovázela počátky turistického objevování a poznávání krás naší vlasti.

PROČ PRÁVĚ PŘÍRODA - VÝTVARNÉ UMĚNÍ A BIOLOGICKÉ MYŠLENÍ NA KONCI 19. STOLETÍ

Petr Wittlich

Svaté slovo příroda bylo už od antiky používáno jako mocné zaklínadlo v případech, kdy se hledal lék na konstatovaný úpadek soudobého lidstva, anebo se vytýčovala univerzální matrice umožňující zdokonalení všech lidských dovedností. Zvláště umění žilo a bohatě těžilo jak z moralizujícího primitivismu, tak ze scientismu, umožňujících zdokonalit napodobování přírody a pronikat do tajů univerza. Leonardo da Vinci napsal ve svých poznámkách: "Opravdu malířství je vědou, je dcerou Přírody... Nutnost pudí mysl malíře, aby se změnila ve vlastní mysl Přírody: ne tedy aby jen viděla krásu světa, ale aby poznala vše pořádajícího a vše oživujícího Ducha."

Duch s velkým D, jako společný úběžník přírody a člověka, však neměl mít zajištěnu svou velebnou působnost navěky. Stupňující se autorita nových "přírodních věd" připravila, od Kopernikova objevu heliocentrismu, lidstvu několik pořádných šoků, dotýkajících se samotného základu postavení člověka na Zemi a ve vesmíru. Jedním z takových obzvláště silných šoků byla i Darwinova teorie evoluce života.

Dnes si jen ztěží můžeme představit sílu otřesu, který vyvolal osobně skromný anglický přírodovědec v evropském myšlení a sebevědomí. Zajímavé je, že nejvášnivější diskuse kolem darwinismu se neodehrávaly v Anglii nebo Francii, ale v Německu. Emanuel Rádl ve svých Dějinách vývojových teorií v biologii XIX. století /Praha 1909/ živě vylíčil diskusi šedesátých let, v níž na hlavy prvních darwinistů padaly i z jinak seriózních úst urážky jako že jde o "... nejkrátkozračejší, nejhloupější a nejbrutálnější theorii, jaká jen jest možná a daleko ubožší, než theorie o vykrystalizovaných atomech /tj. materialism/, se kterou se pokusil státi se zajímavým jeden moderní šašek a najatý šejdíř" /řekl botanik Schimper/.

Hlubším důvodem takového rozhořčení byla nepochybně též okolnost, že darwinismus získal v Německu výrazné politické

pozadí, a to jednak v samotné vědě, kde vedl ke střetnutí se společensky etablovanými liberálními morfology, vycházejícími ještě z odkazu německé naturfilozofie, kteří byli představiteli oficiální vědy pěstované na velkých univerzitách, jednak byl zapojován i do střetů na obecné politické scéně a dokonce podezříván z příslušnosti k podvratnému socialismu. Faktem je, že lidé, kteří otevírali darwinismu cestu do vědy, náleželi svými sociálními názory k demokratickému křídlu německé buržoazie a že hlavní zpopularizovaná hesla darwinismu, jako "boj o život" a "přirozený výběr", zněla smysluplně i z hlediska jejich společenských požadavků a cílů.

Z původní vědecké teorie se v Německu rychle stávala vlivná ideologie. Tato hypostáze darwinismu našla svého mluvčího a lze snad říci i proroka v Ernstu Heinrichovi Haeckelovi. Tomu nestačila odborná polemika, ale veden svým kazatelským sklonem sepsal populární dílo nazvané Přirozené dějiny stvoření /Natürliche Schöpfungsgeschichte, 1868/, které vyšlo v deseti vydáních a založilo obrovský ohlas darwinismu i v širší kulturní veřejnosti.

Cestou této popularizace základních Darwinových idejí se dostával ohlas jeho teorie i do výtvarných umění. Za typický odraz darwinistických hesel je dnes považován obraz švýcar-
16 ského malíře Arnolda Böcklina Boj kentaurů, který vzbudil velkou pozornost diváků na Světové výstavě ve Vídni roku 1873. K obrazu se zachovaly přípravné studie, které připomínají Rubensovy skici a předvádějí boj lidského hrdiny s kentaury. Výsledný obraz však vypouští všechny tradiční mytologické významy /jako byl boj Lapithů s Kentaury/ a ponechává na scéně jen samotné kentaury, viděné v působivých siluetách zezdola proti oblačnému nebi. Vzájemně se masakrují. V obraze bývá též spatřována aluze na nedávnou francouzsko-německou válku z roku 1870, ale jeho obsahové zázemí je mnohem širší. Zahrnuje i fantazijní odbavení vzpomínek, které se Böcklinovi hluboce vryly do paměti, když se jako jednadvacetiletý zúčastnil únorové revoluce v Paříži roku 1848 a byl tam i zděšeným svědkem krvavého potlačení revoluce chudiny v červnu téhož roku. Výročí únorové revoluce potom Böcklin vzpomínal

až do pozdního věku, jak to známe z jeho životopisu. To je dokladem jeho demokraticko-liberálního smýšlení, ale Boj kentaurů personifikuje boj, který nemá žádný vyšší cíl, ani stranické alternativy - je to vskutku "boj o život" všeobecně, tematizovaný výstižně právě pomocí kentaurů jako bytostí napůl lidských a napůl zvířecích. Téma "životního boje" se rychle rozšířilo zejména v literatuře let sedmdesátých. O tom jak bylo působivé, svědčí kupříkladu i tehdejší článek Otakara Hostinského Darwin a drama, v němž pisatel doporučoval vzít "boj o život" za základ psychologické stavby dramatu znázorňujícího "kolize mezi jednotlivcem a společností, pohlavní výběr láskou a idealizovanou epizodu velkolepého boje všech proti všem". Drama se tak mělo postavit na "skalopevný základ přírodní vědy".

V této souvislosti je třeba poukázat na jistý paradox moderního naturalismu. Jeho stoupenci, ať už ve vědě nebo v literatuře a v umění, se ostře obraceli proti staršímu idealismu, zejména proti jeho náboženským tradicím a výraz svého ateismu a materialismu, jenž měl zcela konkrétní sociální a třídní kořeny, hledali v pronikání do dříve tabuizovaných oblastí pudového života člověka. Vůle po pravdě poznání měla jít až na samotný základ, ale tam byly shledávány fatální determinace. Proti dřívějšímu naivnímu primitivismu, který si přírodu ve vztahu k člověku idylicky idealizoval, ale i na rozdíl od romantického názoru, který sice pochopil sublimní hloubku obrazu přírody, ale přece jen ho introspektivně odděloval /divák romantického obrazu jen zpovzdálí přihlíží nějakému impozantnímu přírodnímu ději/, moderní naturalista poučený mnohdy drásavými zážitky ze soudobé sociální reality viděl přírodu přímo v sociálním životě, který zobrazoval. Co ho zvláště zajímalo, nebyly ani tak jednotlivosti jako procesy, formující děje. Tyto procesy ovšem nebyly pochopeny jako vskutku sociální v dnešním, třídně rozlišujícím slova smyslu, ale jako objektivně "přírodní", a to ve jménu všemocné autority moderní přírodní vědy. Z tohoto obtížně řešitelného konfliktu mezi požadavky analytického rozumu, který chápal sociální dimenzi jako zastarale konvenční s respektem k iracionální živelnosti tzv. biologické podstaty člověka,

vyrostl pak v umění fenomén tzv. dekadence, která de facto z naturalismu přímo vyrůstala a určité řešení svých problémů našla teprve když Freudova psychoanalýza nově určila vztah vědomí a nevědomí.

Biologie, která byla ve druhé polovině 19. století nejpopulárnější a také nejvlivnější přírodní vědou, prošla ovšem rovněž markantním vývojem. Tento vývoj se však odehrával jako překonávání a opouštění darwinismu. Faktem je, že darwinisté sami nemohli plně dokázat svou hlavní tézi o "přirozeném výběru" jako obsahu evoluce. Jejich pojetí vývojové změny jako mechanické a nahodilé odchylky, která se udrží, protože je prospěšná v "životním boji", sice mohlo vyhovovat běžné empirii, ale neuspokojovalo potřebu výkladu smyslu života. Skepse k výsledkům pozitivní vědy, která vzrůstala, vyvrcholila pak v devadesátých letech, v jejichž polovině se rychle rozšířil Brunnetiérův slogan o "bankrotu vědy".

Také umění bylo tehdy již unaveno starším naturalismem, který sice s pomocí temporalistické fotografie vypracoval dokonalou iluzívní techniku pro historickou i žánrovou malbu, ale právě tam, kde byl uplatňován konsekventně, narazil na mez své iluze: to co bylo v obraze jako jedinečná událost dokonale čitelné smyslově, stalo se nepochopitelným významově. Nakonec se naturalismus rozplýval v záplavě vizuálních banalit nebo kuriozit.

Darwin si vývoj představoval jako dlouhodobou diferenciaci z několika nebo dokonce jedné základní formy cestou "přirozeného výběru" až k dnešnímu bohatství forem života. Ale už roku 1873 napsal Gustav Theodor Fechner, v mládí naturfilozof a později tvůrce vlivné psychofyzické teorie o všeobecném principu vývojových zákonů, o principu tendence k stálosti, kde vyložil postup diferenciace z primárního chaosu jako proces narůstání entropie. Upozornil tak na to, že do dosavadního primátu biologie se začíná mísit mnohem autoritativnější hlas fyziky. Druhá hlavní věta termodynamiky, formulovaná původně zcela střízlivě Clausiem a Kelvinem, byla pak i pod vlivem jeho názoru a zejména prostřednictvím dychtivě popularizující žurnalistiky vyložena pro veřejnost jako nevyhnutelné směřování ke smrti vesmíru a stala se působivým podkladem

apokalyptických vizí osudů lidstva v umění a v literatuře, vizí, jež se zdály být mnohonásobně potvrzovány krizemi moderní společnosti a nakonec ztotožněny s katastrofou první světové války.

Zdá se, že právě tato situace však na druhé straně zároveň přispívala k tomu, aby se začaly hledat také specifické pozitivní vlastnosti života, a to rovněž v principiální rovině. Začalo to v botanice, která si udržovala jistý odstup od militantního darwinismu. Slavný mnichovský botanik Carl von Nägeli vydal roku 1884 obsáhlý spis, v němž tvrdil, že život, vykrystalizovav jednou z neživé hmoty, má v sobě setrvačnou sílu, která jej pořád žene do vyšších a vyšších forem jako zásada zdokonalení. "Přirozený výběr" přitom jen ničí ty formy, které vadí rozvoji přírody. I když Nägeli byl ještě kritizován pro mystičnost, jeho vitalistická myšlenka o zdokonalování z vnitřních sil došla ohlasu a mladší botanik Julius Sachs přišel pak /1896/ s pojmem Gestaltungstrieb, kterým poskytl staré ideji životní síly moderní nomenklaturu.

S tímto myšlenkovým posunem a obratem od darwinismu v botanice nepochybně souvisel i vývoj k secesnímu stylu, který můžeme zaznamenat ve výtvarném umění. Řada jeho průkopníků a předních tvůrců se ostatně vzdělávala i v teoretické biologii na univerzitách. Známý je případ Emila Gallého, který studoval v Anglii i v Německu a v autorské tvorbě realizované ve zděděné sklárně v Nancy od osmdesátých let vypěstoval nový typ florálního dekoru na skleněné váze. Květina se tu uplatňovala ve své individualitě a měla i poetické významy, převzaté ze soudobého symbolistického básnictví, ale už její základní situace na barevné váze ji dávala do souvislostí meditací o růstové síle přírody, viděné v její organické cykličnosti, zahrnující jak rozkvět, tak i uvadání. Právě tato polarita však dobře ukazuje souvislost Gallého poetiky s vitalistickou idejí nové botaniky.

Roku 1893 byl realizován první interiér nového dekorativního stylu - schodištní hala domu inženýra Tassela v Burselu 17 od Victora Horty. I když prvním obdivovatelům secese připadal jako Athéna, která právě vystoupila z Diova čela, je jeho

vznik nemyslitelný bez ideového zázemí, v němž hrála důležitou roli i nová botanika a biologie. Litinový sloup nesoucí klenbu a rozvíjející se kovovými úponky do lineárního dekoru stropu, stěn i podlahy, mluví o vegetativní síle přírody. Jeho florálnost byla v tomto případě chápána na rozdíl od inspirace zvířecí nebo i lidskou formou, nepochybně jako projev "čisté" přírody a v tom směru se zase spojovala se sociálně reformátorskými snahami, které, jak víme, vyznávali stavebníci prvních Hortových secesních staveb.

19 Akvarelovaná kresba květiny od Vojtěcha Preissiga z roku 1898 je dokonalé vyjádření nových představ. Květina zde roste z cibulky, jejíž průřez má srdcovitou formu. Typická je uzavřenost vláčné secesní kontury celé soustavy, pomocí níž je vyjádřena kolující dynamika růstové síly.

Tato zralá secesní forma byla současná i jistému vyvrcholení neovitalistické biologie. Jeho představitelem se stal hlavně Hans Driesch, který pro označení zvláštní vitální síly jako vlastní specifické nositelky vývoje života razil obnovený aristotelský pojem entelechie.

Už současníci upozorňovali na komplikovanost Drieschových teorií, které nekončily u biologie, ale směřovaly k celkové filozofii přírody. Driesch snad byl v tom směru provokován i příkladem E. Haeckla, který v pozdním období, po velkém úspěchu své další knihy Die Welträtsel /1899/ byl hlasatelem "monistického náboženství", které podle něho již vyřešilo všechny hádanky světa. Vedle prušáčky bohorovného Haeckela, sdělujícího obdivovatelům svou koncepci tzv. Theofyzis už jenom v tabulkách a dogmatických návodech, působí Driesch sympaticky úspornou snahou o poznání, i když ani on se nevyhnul idealistické metafyzice. Jeho zralé práce, jako Naturbegriffe und Natururteile /1904/ a souhrnná Philosophie des Organischen /1909/, obsahují řadu zajímavých témat, ukazujících v čem mohla spočívat přitažlivost neovitalismu i pro umělecké myšlení.

Driesch se pustil do projednávání otázek entelechie směle na základě rozboru hlavních vět termodynamiky, tedy na základě, který, jak jsme již viděli u Fechnera, byl zásadní pro hodnocení smyslu evoluce přírody a perspektiv života. Roz-

členil je na tři: dvě aprioristické /větu o zachování energie a "větu o dění" na základě rozdílů intenzity/ a třetí větu empirickou o vzrůstu entropie. Jakožto vitalista vycházel Driesch z kvalitativního rozdílu mezi anorganickou, mechanickou přírodou a organickým životem, jehož princip, zaručující typickou celostnost organických individualit, spatřoval právě v entelechii. Důležité bylo, že se odpoutal od staršího vitalismu, považujícího vitální sílu za energii. Entelechie podle něho není energie a vstupuje tedy do zvláštního, samostatného vztahu k procesům energetiky. Není to také nic prostorově existujícího - entelechii poznáváme jen podle jejích důsledků. Entelechie nemůže být kvantitativně měřena, protože je zcela a pouze "vztahovým pořádkem" /beziehende Ordnung/. Vyjadřuje způsob regulace "harmonicky - ekvipotencionálních" systémů. Při utváření formy /Formbildung/ "nemůže sice entelechie zvýšit celkovou částku kompozičních rozdílů v daném systému, ale může, regulativně, rozmnožit stupeň jeho rozdělující odlišnosti /Verteilungsverschiedenheit/. To dělá, když přeměňuje nějaký systém se stejně rozdělenými možnostmi do nějakého systému nestejně rozdělených skutečností." Entelechie, jako intenzívní veličina, způsobuje diferenciaci organických systémů, které na rozdíl od systémů anorganických mohou "dosáhnout vyššího stupně rozdělující odlišnosti bez vztahu k jiným energetickým faktorům než jsou jejich vlastní".

I když Driesch nakonec zůstal vázán idealistickým teleologickým substancionalismem, zní výše citované věty jako předzvěst Bertalanffyho a směřují k obecné teorii systémů. Je zajímavé, že i dnešní teorie umění tady v lecčems navazuje nebo řeší podobné problémy. Mám na mysli hlavně práci Rudolfa Arnheima Entropy and Art /1971/, která základní vztah mezi řádem a nepořádkem /entropií/ řeší strukturalisticky. Také zde je představa harmonie v přírodě, jako představa nejvyššího řádu, založena na potřebě diferencovanosti tohoto řádu. Nositelkou diferencovanosti je Arnheimovi "anabolická tendence", jako tvarující kosmický princip jdoucí až z vnitřní stavby atomů, která vnáší do systému tzv. strukturní téma. Tento heterogenní strukturní řád je podle Arnheima vyšším ty-

pem řádu než pouhá uspořádanost, vznikající snižováním hladiny napětí v systému dosažitelném v podmínkách daných zábran /sem patří i gestaltistický "dobrý tvar"/, a jež může ještě při dalším snižování diferenciace poklesnout až k entropické homogenistické stejnotvárnosti. Umělecká tvorba je v těchto souvislostech chápána jako jistý druh seberegulace, směřující naopak ke zvýšení úrovně řádu dynamickou silovou konfigurací pomocí strukturních témat.

Drieschovy teorie měly už ve svých počátcích význam myšlenkové analogie k uměleckému úsilí o styl. Podstata cyklu spočívá v ideji tvarového celku a protože mechanistický materialismus naturalismu a darwinismu takovou ideu celku neposkytoval, obrátili se secesní umělci do vitalistické říše organických forem. Už Preissigova květina je takovým individuálním organickým systémem, kde v růstovém napětí mezi cibulkou a květem působí entelechie jako vztahovost různých intenzit systému. Secesní ornamentika se liší od tradiční ornamentiky právě tím, že utváří takové univerzální, ale přece individuální symboly obecného přírodního a životního dění.

Tato úloha se dala řešit i na zdánlivě efemerních úkolech.
20 Viněta k jídelnímu lístku od Henry van de Veldeho vychází ještě z "energetického vitalismu". Velde napsal, že linie čerpá sílu z toho, kdo ji táhne. Ale symetričnost jejího rozvrhu /která je ve skutečnosti jemně asymetrická, tak jako jsou asymetrické poloviny lidské tváře/ uvádí problém dynamické rovnováhy, jenž se musel objevit právě tam, kde úsilí o nový styl dosahovalo svého cíle. Dynamická rovnováha, jako projev vysoké strukturace systému, se zde netýká jenom vztahu mezi levou a pravou stranou van de Veldeova ornamentu, ale i mnohem podstatnějšího vztahu mezi linií a plochou, čímž teprve vzniká skutečný výtvarný vyšší celek. Tato hodnota je autenticky stylová a jako taková utvářela podklad k rozvinutí secesního stylu i do třetího rozměru. Detail z fasády Kotěrova
18 Peterkova domu v Praze /1900/ dobře ukazuje tyto vztahy, které je třeba považovat za podstatné pro určení secesního stylu.

Ačkoli se toho o secesi již poměrně dost napsalo, setkáváme se ještě s tendencí spojovat tento pojem jen s jakousi bizarní výzdobností. Kult přírody na konci 19. století jistě

měl různé projevy a úrovně, nás však musí zajímat především to, co mělo hlubší hodnotu. Sledovaná analogie mezi dobovým biologickým myšlením a utvářením secesního stylu nám to do jisté míry umožňuje. Zde nešlo jen o povrchovou náladovost a citovost, ale o postup k uchopení tvarovacích principů, které svou tvořivostí jsou společným podkladem života přírody i života umění.

Böcklinů Boj kentaurů uvedl ideu patetické totality. Věčný boj souvisel též s aktualizací energetického vitalismu, který však v rovině biologické teorie Driesch pozměnil svým pojmem regulativní entelechie. Vypůjčíme-li si Arnheimovy pojmy, pak zde bylo katabolické ničení, docela dobře vyjádřené sestupnou diagonálou kompozice Böcklinova obrazu, nahrazeno anabolickou tendencí, směřující spíš k nastolení ideje harmonie jako bohatě strukturované dynamické rovnováhy. Obraz jiného švýcarského malíře, Ferdinanda Hodlera, pocházející již z doby kolem roku 1884, má název Rozhovor s přírodou a odráží na bázi nové tělesnosti postoj oživující i jisté utopické vztahy k přírodě. Opět je příznačné, že Hodlerova figura jinocha vzývá rostlinnou přírodu, která je v primitivistických představách nepochybně "čistší" a "nevinnější" než polozvířecí figuralizovaná příroda u Böcklina. Idealizující prvky obrazu jistě souvisejí s touhou po nové kultuře a také po obrodě života, která byla páteří programu secesního hnutí. Ať již hodnotíme výsledky tohoto programu jakkoli, nemůžeme nevidět, že šlo o velmi závažnou věc. Jestliže klasická filozofie stavěla přírodu spíš do protikladu se svobodou člověka, šlo nyní o nové produktivní spojení těchto světových veličin a vyšší naplnění jejich souvztahu. Toto osvojení přírody člověkem, překlenující dosavadní rozpor mezi věděním a cítěním, bylo nakonec také novým zhodnocením Darwinovy evoluční teorie. Alois Riegl napsal v programovém článku Nálada jako obsah moderního umění roku 1899: "Dnešní 'náladové umění' je výsledkem novodobého světového názoru, který odloučil vědění od víry, ale tuto také zcela neeliminoval. Hledá se nová harmonie, která vychází nikoli z představy vládce jako v antice, ale z poznání, že člověk je posledním článkem dlouhého vývojového řetězu přírody."

"INTIMNÍ KRAJINA" A JEJÍ ČESKÉ PŘIJETÍ

Roman Prahl

Tento příspěvek je poměrně úzce vymezen: zabývá se osvojením francouzského moderního krajinářství u Antonína Chittussiho a českým přijetím díla tohoto umělce. Chtěl bych se při této příležitosti pokusit aspoň v hlavních rysech rekonstruovat dobovou podobu tzv. "intimní krajiny" a přírodního lyrismu jako pojmů diskusí o krajinomalbě, což by vydalo na obsáhlejší studii. Podobné pojmy a označení měly totiž během druhé poloviny minulého století mnohem větší význam, než by se zdálo z pozdějších výkladů umění 19. století, jež nadlouho dávaly přednost základním směrovým označením umění. "Intimní krajina" a lyrismus ve vztahu k přírodě jako topoi krajinářství doby navíc vypovídají o vlastním českém utváření obrazu přírody, a tedy směřují k jádru problematiky našeho letošního setkání.

Půjde tu hlavně o 70. léta minulého století - o období, které bude v mnoha směrech zapotřebí považovat za stejně významné jako období od 20. do 30. let. V obou těchto obdobích se krajinářství dostávalo do pohybu v rámci celkového chápání umění a hierarchie oboru umění, v obou se domácí vize přírody vymezovala na pozadí setkání s novým cizím uměním.

Sedmdesátá léta ve střední Evropě a jmenovitě v Čechách přinášela velmi složitou společenskou a duchovní situaci. V umění se - souhrnně řečeno - vystupňovala soutěž národních škol a zvláště v zemích jako byly Čechy začalo být umění chápáno jako význačný výraz národní existence a důležitý způsob sebeutvrzení v evropském kontextu. Snahy o nové národní umění se rozvíjely od konce 60. let na pozadí velkých mezinárodních výstav, a utvářely se proto v konfrontaci už nejen s německým, ale i s francouzským uměním. Toto soutěžení samo o sobě v mnohém přerušilo dosavadní vývoj, protože jednak obecně zdůrazňovalo oficiální formy umění, jednak z české strany směřovaly ambice znovu k ideovému, tzv. vyššímu umění jako byla historická a vůbec výpravná figurální malba. Tímto

způsobem došlo v 70. letech k oživení akademismu, v jehož systému zaujala krajinomalba zvlášť explozívní postavení. Otřesy akademického žebříčku oborů umění s krajinářstvím někde na jeho spodním okraji přicházely od konce 18. století. Od té doby se totiž krajinářství ocitalo ve středu diskusí o umění vůbec - a to zvlášť proto, že příroda začala být považována za zvláštní zdroj a prostředek prožitku, nezávisle na postupech a cílech vysokého umění či ideové malby.[1/] Také odlišné založení a způsob práce krajinářů vedly k vyspění malířské techniky, působící jako příklad ostatním oborům, závislejším na akademické estetice.

Tato tendence se zřetelně projevovala na výročních výstavách v Praze, kde až dvě třetiny obrazů zaslaných v 60. a 70. letech byly krajinomalby, zatímco skutečně náročné realizace figurálního malířství se octly v naprosté menšině.[2/] Kvantitativní převaha krajinářství v 70. letech už vypovídala spíš o přístupnosti tohoto oboru u pražského /kupujícího/ publika, než aby vyjadřovala skutečný rozkvět krajinářství. V Chittussiho generaci se české ambice soustředily převážně do ideové figurální malby, a tak i Chittussiho vyslání na francouzská studia bylo umělcem i jeho podpůrci chápáno jako osobní poslání dobýt národu pozici schopnou mezinárodní soutěže v oboru, o jehož důležitosti pro moderní umění se již nepochybovalo.

Chittussiho obrat od historické malby, kterou původně studoval, ke krajině, kde byl samoukem, byl do značné míry podmíněn ideologicky. Vedle oživení akademismu totiž 70. léta přinesla také novou vlnu romantismu /nebo spíš nástup nového romantismu/ a tím i přesun v poměru k přírodě. Na tomto základě Chittussi jako jeden z prvních u nás kritizoval ne už jen německou, ale pompézní historickou malbu vůbec - prohlásil například, že "bramborová nať má víc duše než ti uhlazení panáci a manekýni"[3/]. Novoromantické oduševnění přírody nabízelo samozřejmě obraz přírody jako sféry úniku z chaosu a společenských i kulturních rozporů. Nový postoj projevující se zájmem o primitivní krajinu byl i v případě Chittussiho výslovně podložen jednoduchou a na pozadí 70. let sugestivní utopií života v přírodě, mimo falešnou společnost. Ta-

to pozice se ozřejmuje v Chittussiho malířském pobytu na samotě Jeana Jacquese Rousseaua v Ermenonville, jenž se podle umělcových vlastních slov stal pobytem u majitelů panství, kteří "nemají smysl pro umění a žijí po šosácku"[4]. Chittussiho v pražských poměrech tak radikální obrat k přírodě byl ještě i po umělcově smrti odsuzován konzervativní kritikou jakožto primitivismus.[5] Nicméně výroky našeho krajináře neskrývaly propracovanou ideologii, nýbrž vyjadřovaly životní, do jisté míry i generační pocit. Jak ukazuje i právě uvedené místo z korespondence, šlo vlastně o usměrnění a způsob excitace umělcovy citlivosti.

Chittussi spolu s Alšem jako vlastní radikálové generace českých umělců 70. let na počátku své dráhy sdíleli vizi svobodného života v přírodě, v prostředí malířsky zatím takřka
21 nedotčené uherské pusty. Chittussiho raný obrázek Z uherské
22 pusty i Alšova Hudba z triptychu věnovaného Máchovu Máji objevují přírodu jako absolutní, nemalebné prostředí lidského osudu. Typ nevyumělkované a důvěrné krajiny pak Chittussiho přitahoval také ve Francii. Psal o něm jako o "utěšené rovince", kde je "sám se skřivany" a motiv jednoho svého obrazu označil jako "polní motiv dojemný s brilantním rozrytým terénem v popředí"[6]. Líčí nadšeně prosté polní a vesnické motivy, které se ostatním zdají pusté, a naopak s despektem popisuje zprofanovaný les, kde "je mi jako v hrobě, žádné slunce, žádný vzduch, žádná volnost a všude samý mastný papír od výletníků"[7].

Už volbou typu krajiny se tedy Chittussi stal prvním důsledným přívržencem programu intimní krajiny. Pojem "intimní krajina" byl jedním ze základních hesel nového krajinářství a v původním užití se v podstatě kryl s cíli a výsledky barbizonského či fontainebleauského hnutí. Toto hnutí, jak známo, získalo název podle Fontainebleauského lesa nedaleko Paříže a podle vesnice Barbizon při tomto lese, zahrnulo od 30. let postupně stovky krajinářů i dalších malířů a od poloviny století začalo pronikat také do střední Evropy.

"Intimní krajina" působila v podstatě proti romantickému krajinářství a romantické vizi přírody jako divu, jako zvláštnosti a nahrazovala ji představou neproblematického, důvěrné-

ho spočinutí člověka v přírodě.[8] V podmínkách druhé poloviny století a střední Evropy se prvky barbizonského krajinářství prosazovaly postupně a za stoupence intimní krajiny musíme považovat už krajináře generace 50. let jako byli Kosárek nebo Mařák. Důvod proč byl Chittussi ve své době jako první označen za představitele intimní krajinomalby[9] spočívá bezpochyby v celistvosti, s jakou tento program uplatnil v českých podmínkách i v radikalitě, s níž navázal na současnou dobu barbizonského hnutí.

Když Chittussi přichází do Barbizonu a Fontainebleauského lesa, je už skoro heretikem vůči tomuto vyhlášenému terénu malířů, kde "vše jest divoké, tisíce malebně rozlámaných stromů a větví leží po skalách a po všem, jakoby kvůli malířům to bylo naschvál upraveno", jak píše Chittussi.[10] Ve zdejším lese je prý obtížné najít nový nepoužitý motiv. Náš malíř také Fontainebleauský les označuje - pozoruhodně - za "krajinu velkého slohu"[11]. Toto označení odpovídá tehdejší oficializaci barbizonské školy a odráží koneckonců i české akceptování této krajinomalby během 70. let, kdy už díla francouzských barbizonců byla příležitostně vystavována a kupována i v Praze.[12]

Francouzi byli ve střední Evropě považováni za nejúspěšnější právě v krajinomalbě, což bylo ve shodě s obecnější představou, že předností francouzského umění je jeho vyspělá technika a jeho nedostatkem - z hlediska německého i českého - chabost jeho idejí nebo obsahová povrchnost.[13] V tomto duchu byl také Chittussi vyslán do Francie vlastně k osvojení malířské techniky a k tomu se od počátku pojilo i přesvědčení, že nový způsob malby je třeba uplatnit na krajinu domácí nebo vůbec, že této technice je třeba vtisknout český obsah.[14] Tyto představy pak při prvních zásilkách obrazů umělce z Francie vedly v Praze k prohlášením jako třeba, že Chittussi se stal Francouzem a podobně.[15]

První, co Chittussi poslal do Prahy na výstavu, byla skica z Fontainebleauského lesa, kterou - aniž bychom ztotožňovali jednotlivé dílo - nám může zastoupit jedna ze skic datovaná týmž rokem: 1879. Zdá se, že takto byla u nás vystavena vůbec poprvé "francouzsky" malovaná plenérová skica. Úkolem skici 23

bylo zachytit krajinný celek barvou včetně jeho světelné a atmosférické nálady. V Čechách bylo již známo, že smyslem takovéto skici je vyjádřit tzv. "první dojem"[16] a být východiskem k velkému obrazu, který musí být opět vnímán jako celek z odstupu, a že v něm nezáleží tolik na detailním provedení jako na celkovém působení.[17] Setkání s Chittussiho skicou přesto znamenalo jistý otřes. /Ke zdomácnění plenérové skici na pražských výročních výstavách došlo až o několik let později, kdy začaly být pravidelně zařazovány soubory českých krajinářů převážně z těchto prací, což vedlo záhy až k jistému kultu a pak i krizi krajinářské skici./ Obdobný otřes přineslo v Paříži Chittussimu seznámení s moderně prováděnými krajinnými obrazy velkého formátu. Uskutečnění nového pojetí intimní krajiny v měřítku velkého obrazu bylo tedy neméně vážným problémem, o nějž Chitussi zápasil.

Své dilema vyjádřil umělec počátkem pobytu ve Francii, když proti sobě stavěl "ohromnou plentu" a "malounkou lyrickou myšlenku"[18]. Přesto Chittussiho studium v přírodě i jeho české "poslání" k velkému obrazu výslovně směřovalo. První takový obraz, s nímž byl spokojen, byla malba pořízená
24 na základě starších studií s motivem Z Českomoravské vysočiny
25 ny. Pro srovnání uvádím asi o něco starší obraz V dunách od pražské Němky Marie Kirschnerové, která svého vrstevníka Chittussiho předešla v barbizonském školení i v úspěchu doma. - Oba obrazy ukazují, že součástí programu barbizonců byl požadavek souhrnného vystižení rázu místa, určitého kraje - v případě Kirschnerové zřejmě Normandie nebo Holandska. Chittussiho obraz byl úspěšným výsledkem úsilí o nahrazení - jeho slovy - "krajiny velkého slohu" "malou lyrickou myšlenkou" motivu českého a dokonce rodného kraje.

Zde bude namístě učinit stručnou poznámku týkající se přírodní lyriky a lyrismu jako důležitého topos dobových diskusí o krajinářství u nás. Zatímco "intimní krajina" se jako pojem šířila v Čechách až v 70. letech, o lyrismu bylo v souvislosti s českou krajinomalbou hovořeno už dříve - poprvé asi nad Adolfem Kosárkem. Jan Neruda jako první programově český výtvarný kritik, který dal základy i českému programu v krajinářství, o Kosárkovi říká: "... jen kdo dovede plný hlas

přírody vyslechnouti, tomu se stává příroda harmonií. Na žádný smysl nepůsobí příroda podobně jako na zrak, malíř je tedy předním jejím tlumočníkem. Kosárek nebyl pouhým kopistou, pouhým tlumočníkem přírody, tato mu byla přítelkyní a milenkou..."; Kosárkovy obrazy v tomto smyslu "působí svou vyslovenou lyrikou".[19/]

Šlo tedy hlavně o označení postoje, který v krajinářství přesahuje popisnost a v přírodě spatřuje soulad, nikoli kontrasty. Krajinářský lyrismus, spojovaný v české výtvarné kritice 60. a 70. let s domnělou slovanskou blízkostí k přírodě[20/], byl rovněž stavěn do protějšku s patosem, shledávaným v historické malbě i v romantickém krajinářství[21/] /na pražských výstavách hluboko do druhé poloviny století převážně německého původu/. U Chittussiho rámovalo tuto ideologii jeho přátelství s básníky, z nichž první Vrchlický složil verše už nad raným obrázkem z pusty.[22/] Neruda nad prvními vystavenými krajinami Chittussiho poznamenal, že "malíř lépe než básník může podat jemně poetické odstíny přírody" a že předností Chittussiho obrazů je schopnost, najednou vystihnout ráz určitého kraje.[23/] Chittussi sám v době svého příklonu k českému publiku ve druhé polovině 80. let znovu zdůrazňoval přírodní lyriku - např. vytvořením prestižního cyklu kreseb Polem a lesem pro Světozor /soutěžil tak vlastně s obdobnými cykly Mařákovými, doprovázenými básníkem Schefferem/. V osmdesátých letech dochází už k přenesení lyrické kvality z malířova výkonu na domácí krajinu, kterou Mádl určil na základě Chittussiho obrazů z Čech v jejím rázu zádumčivé, vábné a "mírné krásy"[24/]. Dlouho se zdálo - a to právě při práci krajinářů doma - že náladová krajina umožňuje spojit subjektivní výraz a postižení rázu krajiny, a to i na základě rozšířených představ o podmíněnosti psychiky klimatem a krajinným prostředím.[25/] Na druhé straně v lyričnosti a náladovosti byla už od 70. let spatřována i přílišná subjektivnost a odzbrojující pasivita jedince vůči světu, jak o tom svědčí Tyršovy poznámky právě ke francouzské moderní krajinomalbě.[26/] S výhradami vůči lyrismu konečně souviselo i to, že krajinomalba vycházející z prvního dojmu a zachycující spíše

celek nežli podrobnosti připadala české výtvarné kritice vlastně příliš jednotvárná, málo rozvinutá, chudá.[17/]

Tento exkurs naznačuje, že přírodní lyrismus jako určitý širší program byl jedním z důležitých způsobů českého osvojení "intimní krajiny" a barbizonského krajinářství. Přitom uvedené odkazy, jakkoli heslovité, zbavují nás možnosti hovořit o "lyrismu" - jak tomu dosud bývá v monografické literatuře o Chittussim[28/] - jako o individuální kvalitě našeho umělce příp. jako o bytostném přístupu, jímž se má celkově vysvětlit Chittussiho reakce na současné francouzské umění.

Český způsob osvojování moderní krajinomalby byl samozřejmě ještě zřetelnější v aktuální otázce impresionismu nežli při barbizonském krajinářství. Impresionismus, jak známo, znamenal v jistém podstatném ohledu prakticky i koncepčně vystupňování snah barbizonců a - i když tu nechceme sledovat Chittussiho vývoj - je zřejmé, že malířův vztah k impresionismu byl vcelku klíčový, neboť se ve vrstvě českých umělců, kteří se s ním mohli ve formativním období seznámit, projevil nejbezprostředněji a nejvýslovněji.

Obvykle se zdůrazňuje rozdíl mezi Chittussiho poměrem vůči impresionismu a pražským přijetím Chittussiho jakožto "impresionisty". Vzhledem k diskusím o rozsahu a obsahu označení "impresionismus", trvajícím dodnes, by ale bylo třeba důkladněji se zabývat ranou pražskou odezvou, vyjadřující i utvářející další české osvojování tohoto fenoménu.[29/] Na druhé straně: i když Chittussi, jak víme, postupoval v podstatě jiným směrem než francouzští impresionisté, nebylo jeho stanovisko vůči tomuto proudu tak jednoznačně záporné, jak se mohlo zdát ze zběžného čtení dopisu Vrchlickému z roku 1882. Dovolím si tu proto širší citaci z tohoto klíčového textu.[30/]

Chittussi mluví o silách módy, nutících malíře k tomu, aby tvořili proti svému přesvědčení, a svým vyjádřením výslovně reaguje na "nevím kterého osla" ze Světozoru, který jej označil za impresionistu. Chittussi dále říká: "Mé snažení jest sledovat tu jedinou pravou cestu, kterou šli /Theodore/ Rousseau, Daubigny, Corot, Coubert aj. umělci, jejichž srdce hořelo láskou k přírodě... To není pouhé mámení oka, které impresionismus /v špatném slova toho pojímání/ hledá - aneb

blbá mechanická šablona Němců, která z rozličných předmětů obraz jak v kuchyni paštiku připravuje. To byla jen příroda - ta vždy krásná, nahá, bez pitvorných přívlastků, bez pravidel, procítěná srdcem... která ty velké duchy vedla." Ale hned dodává: "Ostatně vyznat musím, že impresionismus /v dobrém slova toho pojmutí/ daleko není takový, aby se mohl zavrhovat. Ti lidé něco hledají - v nich to vše - nechtí se podrobit zvykům a tradicím umění... a již to zasluhuje úcty a bedlivého povšimnutí. Nejsem naprosto z nich, ale vím, že dříve nebo později se z toho vyklube převrat dlouhotrvající v umění. I ve mně se stále jistý pocit vzmáhá v tom zdejším pro umění volném vzduchu. Jest mi nesnesitelná myšlenka, že bych měl malovat vůbec jako někdo - nechť to kdokoli. Já nemyslím na to jak to dělám, nýbrž jaký to má účinek a hledím se úplně odloučit ode všeho tradicionelního, já chci dojmout. To jest vše."

Chittussi tedy odmítá impresionismus jako doktrínu a analytickou metodu zachycování čistě optických vztahů a zároveň se s impresionisty ztotožňuje v tom, že se chce zbavit všeho tradičního.[31] V Praze na rozdíl od mínění Chittussiho skutečně rychle rozpoznali, oč se ve francouzském impresionismu jedná. Ten "osel ze Světozoru" - byl to kolega Vilém Veitenweber - vyjádřil zřetelně Chittussim odmítaný nový distanční způsob malby, když psal o "reprodukci celkového krajinného dojmu z motivu, zvoleného k zachycení" a o "nánosu barev, rozpočteném na pouhý dojem z náležité vzdálenosti".[32] Odpor vůči impresionismu hlavně ve smyslu analytického a příliš metodického přístupu, považovaného za francouzský import, se u nás udržel do 90. let.[33] Ve druhé polovině 80. let se v Praze o impresionismu hovořilo už v jiném smyslu - z hlediska snah o rozšíření záběru současné skutečnosti - a i proto byl spojován více s novými pokusy figurální a zvláště žánrové malby než s krajinářstvím. - Lze tedy vcelku říci, že původní vztah k impresionismu ze strany pražské kritiky i Chittussiho rozvíjel vlastně na vyšší úrovni onen výchozí postoj k francouzskému umění jakožto bravurní malířské technice, postrádající výraz niterného vztahu k tématu.

Na druhé straně se zdá, že jak Chittussiho tvorbu, tak její pražské přijetí shodně vyznačoval přesun pozornosti k současné podobě krajiny, k němuž došlo koneckonců rovněž díky impresionistům.[34] Chittussiho malba se pohybovala vlastně už na hranicích původního barbizonského programu s jeho vizí "čisté přírody". U Chittussiho přitom nešlo o všeobecně už kodifikovaný obraz městské krajiny, nýbrž i o meziprostory města a venkova, o dosud nezajímavý obraz periférie a míst, v nichž zástavba živelně přechází do přírody, anebo zase o příměstskou, "parkovou" přírodu jako místo spontánní rekreace. Malíř příležitostně dokonce "obohacoval" v tomto směru původní motiv, jak vidíme ze srovnání menšího obrazu Krajina s řekou s obrazem galerijního formátu Seina u Suresnes /kde motiv je rozšířen mj. o zástavbu domy/. Lodi, lomy, větrné mlýny nebo vlaky tvoří stopy lidské činnosti v krajině a stávají se zdrojem animace, dramatizace obrazu přírody. U Chittussiho se motiv železničního náspu nebo průplavu stává důležitým činitelem celkového působení - onoho "prvního dojmu" - a tedy způsobu čtení obrazu. Dva obrazy téhož formátu s názvem Na dráze orleánské přibližují postup malíře.[35]

Bylo to asi hlavně rozšíření citlivosti krajináře pro moderní krajinu, co mimoděk postihla dobová kritika slovy, že "Chittussi nás naučil milovat krajinu anonymní"[36]. Tato charakteristika vnitřně souvisí se způsobem distance krajináře vůči jeho předmětu, který - díky poučení o impresionismu - shledávala původně v Chittussiho díle pražská kritika. Krajinou anonymní tu byl míněn nejspíš opak krajiny význačné, jistě nikoli např. zaměnitelnost krajiny, neboť tehdy ještě bylo sepětí krajinářů s konkrétním terénem celkově mnohem užší, nežli pak například ve 20. století. "Anonymní krajina" znamená vlastně jakýsi protějšek "krajiny intimní" - požadavek, že krajinář může malovat cokoli, pokud je tím bytostně zaujat.[37] Zdánlivě paradoxní spojení anonymity a emoce z dobové charakteristiky našeho malíře označuje proměnu citové responze krajináře vůči jeho motivům, související s distancí, která vyplývá z totalizace krajinného obrazu. Tak jako intimní krajinomalba sebou nesla nejen volbu určitého typu krajiny, ale i způsob jejího vidění až po určité důsledky malířského ztvár-

nění, také "krajina anonymní" jako jistá perspektiva někdejšího barbizonského programu zahrnovala moderní způsob zobrazení krajiny. Samotné zaměření ke prostému motivu ve středním a větším formátu malby s sebou neslo příklon k řešení vlastních, tvárných problémů obrazu.

Chittussiho dílo obsahovalo více možností, které byly dále poměrně rozvíjeny českými krajináři generace 90. let. Jde nyní o to, co toto následování zpětně vypovídá o formování české intimní krajinomalby. V dobových diskusích o krajinářství kolem toku 1900 se označení "intimní krajina" už vytrácí - a to i proto, že základní požadavky barbizonského hnutí se staly mezitím samozřejmé. Na druhé straně program intimní krajiny měl přirozené hranice v moderním rozšíření spektra obrazu krajiny i ve tvárných snahách obrazové rekonstrukce skutečnosti, pěstovaných malířstvím od nástupu impresionismu. Nad vůdčími osobnostmi jako byl Lebeda nebo Slavíček se tedy nemluvilo již o "intimní krajině", ale znovu se vynořovala otázka citového potenciálu krajináře. V té souvislosti se znovu objevuje i heslo "lyrismu"[38] - tentokrát ale spíše už jako označení povahového uzpůsobení než estetického programu a spíše se zahrnutím jeho protikladných projevů v tíživé melancholii i v citovém přepětí nežli s představou prostého souznění s přírodou.

"Anonymní krajina" a důraz na citovou exaltaci motivu - raději nežli důsledná obrazová rekonstrukce skutečnosti - patřily k nejzávažnějším Chittussiho podnětům, rozvíjeným v generaci devadesátých let. Zabývali jsme se českým přijetím Chittussiho a nyní aspoň ve zkratce o tom, jak vypadala jeho koneckonců nejdůležitější součást, malířské osvojení. - Porovnáme-li Chitussiho Svatovítský rybník a Lebedův o deset 30
let pozdější obraz nazývaný Na řece, může se stát, že mladší 31
malíř stál nejenom před motivem svého předchůdce, ale jakoby měl na zřeteli jeho obraz. Úcta před těmito motivy byla taková, že František Kaván, který se vypravil malovat do rodného místa Chittussiho, později napsal: "... pln obdivu, jak mistrně byl kraj vystižen, nemohl jsem jej malováním svým znesvětiti"[39]. U radikálnějších povah, k nimž patřil Lebeda, šlo spíše o zápas s mistrem na jeho vlastním poli. Svatovít-

ský rybník ukazuje, že Chittussiho uskutečnění žádoucího obrazu harmonie přírody - původní představy intimní krajinomalby - chystalo půdu syntetickému chápání motivu a jeho vtažení do totality obrazu. Lebedova malba, která vychází od Chittussim dosaženého křehkého základního prostorového "schématu" a rozvrací jej, jde do dalších důsledků citové exaltace základního motivu osamělého stromu, prožívaného v tradici intimní krajiny jako individuum, jako klíč k uchopení vztahu jedince a celku.

Malíři, kteří nakonec uskutečnili českou podobu moderní krajinomalby, se přitom stále opírali o prožívané topoi barbizonské školy. Snad to chtěl vyjádřit Miloš Jiránek, když napsal, že "u mladých umělců převládaly morální zásady Chittussiho, ale jeho technika se jim jevila jako nevyhovující".[40] Co to ale bylo za morálku, jestliže mohla spojovat malíře tolik od sebe vzdálené "technicky"? Nelze zapřít, že také v oblasti zásad se Chittussiho pojetí - měřeno celkovou pozicí generace 90. let - může jevit jako značně ještě deklarativní nebo kolísající mezi "uměním" a "přírodou". Co máme na mysli, stává se zřejmé z Chittussiho rané korespondence. Zde se náš malíř třeba o jednom francouzském malíři vyjádřil, že je to "malíř plný nevkusu - bez srdce pro přírodu - pravý barbar".[41]

Chittussiho sebepochopení se utvářelo v krizi českého umění 70. let a malíř v něm vlastně určitým způsobem vyložil generační - tyršovské a schopenhauerovské - ideologické představy, týkající se životní frustrace a hledání říše dokonalého souladu. Své přítelkyni tehdy napsal: "V celém tom krutém boji probudil se ve mně vzdor a odpor proti člověčenstvu - veškerou lásku a jemnější cit srdce svého věnoval jsem té... vší malichernosti a podlosti prosté přírodě - prvé stal jsem se najednou krajinářem".[42] Podobné výroky budoucího představitele moderního vidění krajiny naznačují rozpory obsažené nejen v osobnosti, ale také v českém "přírodním" lyrismu. Sdělení rané milostné korespondence nejsou ovšem nějakým přímým, nestylizovaným záznamem smýšlení. Zdá se také, že - jak jsme už řekli - smyslem takovýchto Chittussiho vyjádření, s nimiž se české prostředí kromě obrazů vyrovnávalo, byla

spíše excitace nad vztahem člověka, umění a přírody, nežli hotová ideologie, kterou by měla tvorba naplňovat. Chittussiho zralá a vlastní, tedy malířská vize krajiny se přitom od nich celkově liší.

Tím nechci říci, že krajinářské dílo Chittussiho je zcela jednotné; objevuje se v něm řada mezer a zvratů, jako předtím ve tvorbě Mařákově nebo pak Slavíčkově. Českou výtvarnou reflexi od Tyrše až po Jiránka často znepokojovala jednostranně citová responze českých umělců na přírodu, shledávali v tom domácí problém pouze instinktivní orientace i neschopnosti uvědomělého vykročení do dějin a stylu. Na druhé straně - jak jsme viděli v několika spíš sondách nežli ucelených pohledech na české osvojování nové krajinomalby - měla tato cesta založená spíš na osobnostech nežli na metodě svou zvláštní a opravdovou důslednost.

POZNÁMKY

1/ Srov. Jan J. Lochhead, The Spectator and the Landscape in the Art Criticism of Diderot and his Contemporaries, Ann Arbor 1982 /recenze Marka A. Cheethama v Art Journal, Winter 1983, s. 419-421.

2/ Hodnocení tohoto stavu i současných tendencí krajinářství podala nejzevrubněji stať Miroslava Tyrše ve Světozoru 1873, kde byly též vytyčeny české cíle odlišně od německých a francouzských /Umělecká výstava na Žofíně III. a IV., s. 247-248 a 258-260/.

3/ Cit. podle F. X. Harlas, Malířství. České umění, Praha 1980, s. 153.

4/ Dopis umělce ze 2.2.1882, PNP, fond J. Vrchlický.

5/ Např. K. B. Mádl, který byl autorem Chitussiho posmrtného alba /mimochodem u nás jedné z prvních monografií věnovaných současnému umělci/, vytýká mu - dosti kuriózně při této příležitosti - vášeň pro přírodu a jednostrannou citovost, vedoucí malíře údajně k tomu, že z obrazu přírody vyloučil člověka /Antonín Chittussi, Praha b.d., 1894, s. 25-26/. Tento náhled na Chittussiho se měnil až ve 20. století. Miloš Jiránek, jenž klasicky formuloval Chittussiho místo v českém moderním umění, píše poněkud polemicky, avšak s respektem o umělcově "fanatickém panteismu"; ostatně obdobně o Slavíčkovi, jehož "poměr k přírodě byl přímo vášnivý" - Miloš Jiránek, Antonín Slavíček; /1910/, cit. dle týž, O českém malířství moderním, Praha 1962, s. 123 a 122.

6/ Dopisy umělce z 1.6., 9.8. a 19.10.1879, PNP, fond Z. Braunerové.

7/ Dopisy umělce z 19.10. a 20.11.1879, PNP, fond Z. Braunerové. Další Chittussiho popisy motivů z prvního roku francouzského pobytu ve svém celku upomínají pozoruhodně na pozdní dílo vůdčího krajináře předchozí generace, Adolfa Kosárka.

8/ Parafrázováno podle studie Eberharda Ruhmera Intime Landschaft /in: Die Münchener Schule 1850 - 1914, kat. výst. München 1979, s. 19 - 33/, jež je jedinou nám známou historickou prací s kritickým užitím tohoto pojmu

/využitým zde extenzívně k výkladu tendencí německého krajinářství 2. poloviny 19. století/.

9/ Poprvé u nás "intimní krajinu" obšírně osvětlil Tyrš roku 1873, cit. dílo /pozn. 2/; ve spojení s Chittussim např. týž, Rozhledy po umění výtvarném, Osvěta, srpen 1879.

10/ Dopis umělce z 9.4.1879 /strojopisný opis "deníku" Ch./, PNP, fond J. R. Vilímek.

11/ Dopis umělce z 20.11.1879, PNP, fond Z. Braunerové a dopis z května 1879 /cit. podle Jan Tomeš, Antonín Chittussi, Praha 1979, s. 30/.

12/ Francouzští barbizonci se objevili na pražských výstavách a ve sbírkách zejména roku 1870 a 1873; k nim lze od konce 60. let připočítat na výročních výstavách také pražské německé malíře, poučené novou krajinomalbou - Viléma Riedela a Marii Kirschnerovou.

13/ Tyrš ve zmíněném textu /pozn. 2/ plédoval pro "niterný" postoj ke krajině (na rozdíl od "předmětného"/, v němž Francouzi předstihli Němce. Přesto varoval před nápodobou francouzských krajinářů pro jejich "nervózní předrážděnost", ba "sem tam i chorobnost".

14/ Viz mj. ještě i Mádl, České krajinářství, Zlatá Praha 1899, s. 103.

15/ Srov. např. V. Veitenweber, Prager Salon von 1882 VIII., Politik 11.6.1882 a ohražení Chittussiho, že "kdybych se měl stát Francouzem v malbě, musel bych se stát Francouzem vůbec a toho si nejméně přeji" /dopis umělce z března 1879, PNP, fond Z. Braunerové/.

16/ Přesvědčení o rozhodujícím významu skici pro výsledné dílo bylo tradiční součástí studia umění v té podobě, že dokončování díla mělo být kontrolováno neustálým přihlížením ke skice. Tento postup byl revolucionizován právě v krajinářství: zejména na základě odlišného způsobu práce v plenéru, snah o zachycení proměnlivých stránek motivu a v neposlední řadě dík autoritě teorií, soustředěných kolem pojmu "první dojem". Koncepce "prvního dojmu", převzatá ze staršího senzualismu a empirismu, byla v estetických sporech minulého století uplatňována jak široce - odpůrci společenských a uměleckých konvencí -, tak specificky vzhledem k roli skici v tvůrčím procesu /např. krajinářské skici považované dříve za soukromé byly v Paříži od poloviny století vystavovány, a to bez vazby na dokončené dílo/. Zdá se, že u nás koncepci "prvního dojmu" zprostředkuje opět Chittussi, který ji přijímal i ve zmíněném širším smyslu /svou přítelkyni jedním dopisem třeba žádal: "... pište mně ihned - v prvním dojmu, nechť jest jakýkoli" /dopis umělce asi z 15.10.1879, PNP, fond Z. Braunerové/.

17/ Poučení o moderním "celostním" způsobu vnímání pronikalo do Čech už v 70. letech, jak je to zřejmé z diskuse o nové krajinomalbě /srov. např. o Riedlovi Jan Neruda, Výtvarné umění a hudba, Praha 1962, 1869 a 1870, s. 144 a 167-168. Též např. o Kirschnerové Politik z 20.5.1876, 9.5.1879 a 23.4.1880/. Tento přístup k obrazu se opíral o argument, že odpovídá poznatkům psychologie o vnímání vůbec a byl v úvahách teoretiků často objasňován na vnímání krajiny /v rozvinuté podobě viz např. Mádl, cit. dílo pozn. 5, s. 51/. Od 70. let rovněž u nás začal být připouštěn u vystavovaných krajinomaleb nižší stav dokončení. Na druhé straně snahy o postižení celkového rázu krajiny a "zřeknutí se metody geniálního provádění obrazu" /Veitenweber, cit. dílo, pozn. 15/ v podstatě nepřestaly v českém prostředí být považovány za krajnost ani později. Výchozí rozpoložení tu jistě nejlépe dokládá Chittussiho reakce na kritiku francouz-

ských přátel po příchodu do Paříže; malíř tehdy ještě hájil detailní pojetí obrazu /tím, že způsob provedení závisí na zvoleném motivu; viz dopis umělce z 5.4.1879, PNP, fond Z. Braunerové/.

18/ "Kdo chce proniknout, maluje ohromnou plentu, třebas při něžné malounké lyrické myšlence. Tak při Coquandově obrazu je to prostý motiv vesnický ... formát je obrovský jaký se smí ... volit pouze při grandiozní přírodě /nedat. dopis umělce, viz pozn. 15/. Citované už dopisy /pozn. 7/ zpravují o tom, že Chittussi neúspěšně usiloval najít motiv pro velký obraz ve "svém" typu krajiny, ale nakonec se pro něj vrátil do Fontainebleauského lesa. Třímetrové plátno Večer v Barbizonu bylo ihned na výstavě zakoupeno.

19/ Neruda, cit. dílo /pozn. 17/, /1863 a 1871/, s. 45 a 185.

20/ Např. Tyrš, cit. dílo /pozn. 2/, s. 260.

21/ Také Mádl o Chittussim v protikladu k reziduím romantického krajinářství a obdivuhodnosti terénu, viz Výstava A. Chitussiho, Rozhledy v umění výtvarném, Ruch 1886, s. 30.

22/ Básně Jarní jitro a Na pustě z r. 1874 vydal Vrchlický ve sbírce Dojmy a rozmary /1880/. - Šíře Chittussiho styků s básníky a dalšími literáty je - s výjimkou Alše - v jeho generaci bez obdoby. Naproti tomu vztah s kritiky umění, kteří tehdy u nás vykonávali rozhodující vliv na publikum, byl zjevně napjatý /Veitenweber, Mádl, Tyrš/.

23/ Neruda, cit. dílo /pozn. 17/, /1875 a 1876/, s. 260 a 290.

24/ Mádl, cit. dílo /pozn. 5/, zvl. s. 40, a Ruch 8, 1886, s. 30 /přet. Výbor z kritických projevů a drobných spisů, Praha 1959, s. 245/. Autor také na témže místě uplatňuje domněnku o charakteru kraje, patrném na "první pohled".

25/ Úvahy o spojení určitého typu krajiny s náladou a spekulace o rozdílech terénu i klimatu francouzského a českého vedli nad Chittussim Tyršová a Mádl /srov. např. Osvěta 1885, s. 269 a Politik z 20.12.1890, s. 2/.

26/ Viz zvl. Tyrš, cit. dílo /pozn. 2/.

27/ Např. Mádl v tomto smyslu psal už výslovně v prvním retrospektivním přehledu české krajinomalby 19. století o obrazu krajiny, založeném na "celkovém úhrnném dojmu" a "okamžité impresi nitra" jako o čemsi příliš povšechném a proti tomu zdůrazňoval bohatství a technickou pokročilost krajinářství v nové generaci /Zlatá Praha 1899, s. 103 i jinde/.

28/ Takto zvl. Vladimír Hellmuth-Braumer, Antonína Chittussiho léta učednická. Ze styků A. Chittussiho s Augustou a Zdenkou Braunerových, Obl. muzeum v Roztokách u Prahy /1966/, s. 29 a Jan Tomeš, Antonín Chittussi, Praha 1979, s. 42.

29/ Jeden z prvních obšírnějších domácích výkladů impresionismu nacházíme v diskusi obrazů Kirschnerové a Chittussiho z roku 1882 /viz pozn. 15; dále např. Mádl v Květech 1884, 2. pol., s. 123-124/. Raná česká diskuse o impresionismu vyplývala ze snahy objasnit moderní tendence v krajinářství, objevující se na pražské výroční výstavě. Tyto projevy byly řazeny k impresionismu a přitom "impresionismus" byl chápán předně z hlediska rozporu mezi tradiční a moderní krajinomalbou, tj. jako aktuální malba, vycházející z úhrnného dojmu nad motivem. Zdá se, že rozpolcené stanovisko k "impresionismu" nevycházelo jen z toho, že byl považován za krajnost, ale i z kolísání mezi zažitým tradičním a novým - spíše intelektuálně zprostředkovaným - přístupem ke krajinomalbě.

30/ Dopis umělce ze 12.6.1882, PNP, fond J. Vrchlický.

31/ Chittussiho slova o optické iluzi a o technice se zdají odpovídat obhajujícímu výkladu postupu impresionistů jakožto analýze vjemů a jejich rekonstrukci při vnímání obrazu. Chittussi se vyhýbá pojmu "imprese" resp. jej nejen překládá, ale usměrňuje jeho význam tím, že hovoří o "dojmutí" a o "účinku" /o účinu a impresi jako tradičních kategoriích malířských a zvl. krajinářských teorií viz Albert Boime, The Academy and French Painting in the Nineteenth Century, London-New York 1971, 7. kap. a recenze Roman Prahl, K publikacím o Akademii a Thomasu Couturovi, Umění 1983, s. 83-91/. - Chittussiho stanovisko v 80. letech, kdy impresionismus procházel všestrannou kritikou a jeho dílčí výsledky byly široce přijímány, nebylo samo o sobě specifické /srov. např. P. J. Nordhagen, The Failure of Impressionism: Nordic Artists and their Reaction to French Art 1870--1890, 26. mezin. kongres dějin umění, Washington 1986/. Chittussiho odmítání toho, být řazen k nějaké škole, odpovídá Degasovi, který představoval vnitřní kritiku impresionistické doktríny /a jejž jediného Chittussi uznával/. Degas nahradil titul nové školy označením "nezávislí umělci", pod nímž modernisté s různým vztahem k impresionismu v 80. letech vystavovali.

32/ Veitenweber, cit. dílo /pozn. 15/ a jinde. Srov. také charakteristiku téhož autora, že Ch. krajiny "zobrazují vše tak procítěně a pravdivě, jako bychom stáli před přírodou samou - ne poblíž, ale trochu opodál, kde detaily se již ztrácejí a pozorovateli zůstává pouze pohled celistvý se svým perspektivním a vzdušným půvabem". Výstava A. Chittussiho, Zlatá Praha 1884, s. 448.

33/ To se projevilo zvlášť zřetelně v záporném domácím přijetí francouzské tvorby krajináře Václava Radimského, neprávem označovaného za epigona Manetova. Českou podobu impresionismu uskutečnili počátkem 20. století teprve doma vyškolení krajináři generace 90. let a označení "český impresionismus", užité k charakteristice jedné polohy jejich tvorby, bylo vytvořeno teprve dodatečně.

34/ O tom, že současná podoba krajiny nepřekvapovala tolik jako nový způsob malby, svědčí mj. kladné přijetí Chittussiho obrazů Na dráze orleánské nebo Průplav sv. Martina K. B. Mádlem /který se jinak městskou krajinou u umělce nezabýval nebo ji posuzoval tradičně, z hlediska městské veduty či architektonické malby, a hodnotil ji proto obecně odmítavě. Srov. Mádl, Průplav sv. Martina v Paříži; Na dráze orleánské, Ruch 1886, s. 31 a 192/.

35/ Protože Chittussi, pokud víme, nemaloval týž motiv dvakrát ani nepořizoval repliky, musíme jeden z těchto obrazů v témže měřítku považovat za plenérovou studii, zatímco druhý obraz provedený snad v ateliéru má za úkol zvýraznit svěžest "prvního dojmu" tím, že jej zbaví náhodností - což se příznačně netýkalo motivu náspu, nýbrž podrobností přírodního koutu, který je jím vymezen.

36/ R. Tyršová, Za Antonínem Chittussim, Národní listy z 1891.

37/ Podobný rozdíl mezi důvěrným a distancovaným viděním, mezi domácím a cizím komentoval z impresionistů Pisarro. Srov. R. Wedewer, Landschaftsmalerei zwischen Traum und Wirklichkeit, Köln 1980, zvl. s. 128 n.

38/ Mádl /Posmrtná výstava Otakara Lebedy, Národní listy 27.10.1901/ např. hovoří o "lyrickém monologu".

39/ F. Kaván, Krajinářova životní zpověď, Lidové noviny z 24.9.1934.

40/ Jiránek, cit. dílo /pozn. 5/, s. 124.
41/ Dopis umělce /viz pozn. 30/.
42/ Dopis umělce ze 30. .1879, PNP, fond Z. Braunerové.

SIGNATURA ČASU: POZNÁMKY K VÝKLADU KRAJINY SE ZŘÍCENINOU OD ANTONÍNA MÁNESA

Lubomír Konečný

"Nichts ist auf Erden weit und breit,
Das nicht sei voller Bedeutsamkeit."

O obraze, který je předmětem tohoto příspěvku, rozhodně nelze říci, že by se mu nedostávalo takového odborného zájmu, jaký si zaslouží, nebo že by byl příslušnou literaturou pod--interpretován. Žádná jiná krajinomalba z českého 19. století totiž dosud nebyla objektem samostatné monografické studie - a to navíc studie tak pronikavé a erudované, jako je ta, kterou před více než dvaceti lety publikovala Hana Volavková.[1/]
32 Jedná se o inv. č. O 1254 Národní galerie v Praze - Krajinu se zříceninou /opatství v Kelso/, kterou v roce 1828 namaloval a na výroční výstavě malířské Akademie pražskému publiku předvedl Antonín Mánes /1784-1843/.[2/] Nesporné malířské kvality a s nimi související významné postavení tohoto díla v dějinách české krajinomalby minulého století jsou snad dostatečným důvodem k tomu, abychom se právě na něm pokusili osvětlit některé podstatné momenty koncipování obrazu přírody v malířství 1. poloviny 19. století.[3/]

O Krajině se zříceninou bylo poznamenáno, že "patří ke stěžejním a malířsky nejpůsobivějším kompozicím Antonína Mánesa".[4/] Její účinek je založen především na kontrastu realisticky zobrazené "české" krajiny v pozadí s oběma prvky, které tvoří přední plán obrazu, a tedy mu nejen vizuálně, ale i obsahově dominují. Na pahorku vlevo se tyčí majestátní zřícenina gotického chrámu, snad opatského kostela v anglickém Kelso, který autor obrazu znal z kresby svého mladšího bratra Václava a ten zase z nějaké anglické rytiny. Několik náhrobků, zčásti již rozvalených, svědčí o tom, že dějištěm ústřední scény je bývalý hřbitov. Trojice mužů stojí u napůl vyvráceného náhrobku a zdá se, že jeden z nich, podle oděvu nejspí-
32 še mnich, vysvětluje smysl textu, který je vytesán na kameni:

ANTONIUS MANES BOHEMUS. Je zřejmé, že tento nápis plní dvojjedinou funkci: specifikuje určení náhrobku a současně je signaturou autora obrazu. Ještě před malým okamžikem však nebyl čitelný, poněvadž jej zčásti zakrýval keř, nyní odhrnutý mužem vpravo. Podle desek v jeho ruce je zřejmé, že je to malíř, který se spolu se svým druhem, snad také umělcem, vydal do přírody skicovat krajinářské motivy.

Bylo konstatováno také to, že "obraz má zajímavou motivaci a zvláštní, jinotajný smysl". Podle Evy Reitharové "motivem zříceniny i náhrobkem chtěl patrně Mánes poukázat na pomíjivost všeho snažení člověka i umělce, krásou krajiny, v níž život neustále pokračuje, na věčnost i stálost. Zatímco příroda se věčně obnovuje ve své kráse i mladosti, lidský život stíhá dočasnost i zapomenutí ... krásná navečerní krajina není jen vhodným místem pro kontemplaci o životě a smrti, ani jen krásnou kulisou života, ale sama chce mluvit k jeho smyslu".[5] Takto poeticky parafrázovaná výpověď je však nesena motivickou strukturou obrazu - jednotlivými motivy a jejich specifickou kombinací. Této problematice je věnována již zmíněná práce Hany Volavkové. Autorka dospěla k názoru, že Mánesova Krajina se zříceninou je inspirována slavnou básní Thomase Graye Elegy Written in a Country Church-Yard, která se krátce po svém vydání v roce 1750 dočkala celé řady reedic a překladů.[6] Její českou verzi, nazvanou Elegie na hrobkách veských, zveřejnil roku 1807 ve 2. ročníku Hlasatele Českého Josef Jungmann; znovuotištěna byla v roce 1823 v Krasořečníku.[7] Obě díla, Mánesův obraz i Grayova báseň, skutečně mají shodný scénář, sestávající ze tří po sobě následujících motivů. Je to /a/ krajina při západu slunce ve verších 1-12 a v pozadí obrazu, /b/ venkovský hřbitov s náhrobními kameny uprostřed obrazu i básně, /c/ v popředí obrazu a v závěrečných verších 93-128 meditace nad jedním z náhrobků.

Již Volavková si uvědomila, že mezi Mánesovým plátnem a básní jsou nejen styčné body, ale i rozdíly. Vysvětlila je tím, že malíř nereflektoval na ty prvky textu, které nenáležejí do oblasti čisté malby. Jedná se zejména o ryze poetické verbalizace a o zvukomalebné motivy, jako je např. bečení

ovcí a tóny klekání v úvodních dvou verších Grayovy Elegie. Mánes nechtěl pouze ilustrovat. Byl si vědom rozdílů mezi malířstvím a poezií, a proto - ačkoliv se inspiroval básnickým dílem - nevytvořil "literární malbu". Tato charakteristika má i svůj historickoteoretický rozměr. Grayova báseň jakožto "malebná poezie" /picturesque poetry/ vznikla v teoretickém rámci doktriny ut pictura poesis.[8] Je básnickým přepisem, přebásněním Poussinova slavného obrazu Et in Arcadia Ego, znázorňujícího nečekané setkání trojice antických pastýřů s náhrobkem v arkádské krajině. Tato doktrina ale fungovala i opačným směrem: stimulovala malíře ke tvorbě obrazů na poetická témata. Takto vzniklé "poetické obrazy" byly v rámci teorie o malířství a básnictví jako "sesterských" uměních vlastními sourozenci již zmíněných "malebných básní". Ve druhé polovině 18. století tato teorie sice doznala některé modifikace, a to zejména pod vlivem Lessingova Laokoonta s jeho dělením umění na spaciální a temporální, ale svou platnost si v podstatě uchovala ještě i na počátku století devatenáctého. Lze však v rámci jejích modernizujících licencí chápat Mánesovu Krajinu se zříceninou jen jako "volné zbásnění" Grayovy Elegie? Můžeme opomenout kardinální fakt, že náhrobek na obraze nese malířovu signaturu, zatímco podle básně by na něm měl být vyryt poněkud mnohomluvný nápis /v. 117--28/? Právě tento drobný, ale podstatný rozdíl je příznačný pro zásadní konceptuální a mentální diferenci mezi Grayovou básní a Mánesovým obrazem: ačkoliv obě díla mají příbuznou motivickou strukturu, první je v podstatě neosobní meditací na věčné vanitární téma, zatímco druhé se právě díky umístění malířovy signatury na náhrobní kámen vyznačuje subjektivní naléhavostí romantického ražení.

Jistě by však nebylo správné vysvětlovat vznik Mánesova obrazu jen z teoretických premis a interpretovat jej jako přímočarou, byť i psychologicky do jisté míry podmíněnou, reakci na básnický text. Novátorství Grayovy Elegie spočívá v osobitém kontaminování dvou velkých poetických tradic - nočních meditací a rozjímání nad náhrobky. Podobně můžeme míru a typ originality Mánesovy kompozice posoudit pouze jejím poměřením s výtvarnou tradicí. A právě v ní nalezneme dí-

la, která pracují s příbuzným motivickým aparátem, i když v jiných kontextech: večerní či noční scenérie, poutníci, hřbitovy, pomníky a náhrobní kameny. Připomeňme si alespoň některá z nich.

Motiv náhrobku v krajině se v novodobém českém umění vyskytuje sice již po polovině 18. století ve tvorbě Norberta Grunda, ale v daleko větší míře se začal uplatňovat až v dílech Ludvíka Kohla, Josefa Berglera, Antonína Balzera, Františka Xavera Procházky a Karla Postla. Na samém počátku století nového, v roce 1800, vytvořil Antonín Balzer soubor pětadvaceti předlohových listů znázorňujících různé druhy stromů. Na šestém z těchto leptů umístil pod mohutný dub klasicistní sloupový pomník, jehož sokl opatřil vlastní signaturou a datem a v německé variantě nápisem "Anton Balzers Denk- 33
mal".[9] Očividně se nabízí myšlenka, že umělec vytváří svým dílem sám sobě pomník, a že jeho věhlas lze srovnat s rozložitostí znázorněného stromu. Pojetí stromu jako symbolu lidského života ostatně patří mezi topoi literární metaforiky a emblematiky 17. a 18. století.[10]

Z prvního desetiletí minulého století pochází celá řada variací na téma konfrontace žijících lidských bytostí s náhrobkem či pomníkem, jejichž autorem je F. X. Procházka. Jeho obrazy - jako např. Hřbitov v horách z roku 1806 nebo o dva roky mladší Hrob ve zříceninách[11] - představují spíše pitoreskní variantu sledovaného tématu. Klasicizující řešení vidíme např. na kresbě Karla Postla z doby kolem roku 1810,[12] kde dvojice anticky oblečených milenců na své procházce přírodou zabloudila k monumentálně pojatému pomníku. Zatímco Procházkovy práce bychom v oblasti literatury mohli přirovnat nejspíše k preromantickým hřbitovním meditacím anglických básníků, pak Postlova kresba se zdá korespondovat s idylami Švýcara Salomona Gessnera nebo některého z jeho četných napodobitelů a následovníků.[13] Jejich inspirativnost pro české malířství 1. poloviny 19. století dokládá i tvorba Antonína Mánesa, který v roce 1831 vystavil olejomalbu Der Sturm nach Gessners Idylle a o čtyři roky později rovněž nedochovaný obraz Mikons Grabmal nach Salomon Gessner.[14] Zdrojem druhého z nich byla idyla, v níž básník líčí, jak

pastýři Dafnis a Mikon objeví v hloubi lesa pomník neznámého válečníka. Tento objev je vede k morálním úvahám, které posléze vyústí ve chválu prostého pastýřského života:

> Jak nešťastný je ten, kdo poskvrnil svůj život neřestnými skutky! Než bych jediným ostudným činem získal všechno bohatství světa, raději, mnohem raději bych pásl jen dvě kozy a nebyl si vědom žádného zla. A jednu z nich bych obětoval bohům a poděkoval jim za to, že jsem šťastný. Kdo páchá zlo, má všechno, ale šťasten není nikdy. 15/

Prostřední z trojice mužů u náhrobního kamene na Mánesově obraze má v pravé ruce hůl a přes rameno přehozený vak. Nemůže být pochyb o tom, že tyto atributy ho charakterizují jako poutníka. Také tento motiv má za sebou staletou tradici, neboť "cesta života" patří mezi nejrozšířenější metafory evropské literární tradice od starověku až po současnost. Kolem roku 1800 nabyli poutník a jeho cesta přímo existenciální význam jako symboly par excellence bytí člověka ve světě.[16/] Klopstock razí termín "Pilger der Erdenwanderschaft" a Friedrich Schelling ve své Filozofii umění doporučuje jako nejpříhodnější lidský prvek do obrazu krajiny právě poutníka. Z celé řady literárních děl, kde je poutník protagonistou, si připomeňme alespoň Tieckův román Franz Sternbalds Wanderungen /1797/. Jeho titulní postava navštíví v Alsasku starého malíře, který vytvořil tento obraz:

> Byla to noční scéna. Les, hory a údolí se slévaly do takřka nerozpoznatelné hmoty; černé mraky visely nízko nad zemí. Touto nocí kráčí poutník; poznáš ho podle hole a mušle na klobouku. Kolem něj se prostírá hustá tma, on sám se třpytí paprsky měsíčního svitu. Vzhůru úvozem lze tušit temnou cestu; vdáli na vrcholku září krucifix, kolem kterého se protrhávají mraky. "Pohleďte", zvolal starý malíř, "zde jsem chtěl namalovat dočasný život a nadpozemskou, nebeskou naději. Je to ukazováček, který nás volá ven z temného údolí vzhůru k výšinám zalitým září měsíce. Všechno umění je alegorické".17/

Při této četbě se nemohou nevybavit Procházkovy obrazy nočních poutníků. V souvislosti s Antonínem Mánesem se nám nabízejí také práce Norberta Grunda a zejména pak časově bližšího Karla Postla. Na jedné jeho předlohové kresbě z doby po roce 1806 je samotářská postava kráčející po venkovské cestě uvedena do bezprostřední souvislosti s osamělým stromem.[18/] Podobnou juxtapozici vidíme také na Mánesově Krajině s poutní-

kem z roku 1827.[19] Navíc je zde kostelík vysoko v horách, od nějž poutníka odděluje říční proud, již Biblí vykládaný jako symbol běhu života /2 Sam 14: 14 a četné další pasáže/.[20] Bylo již napsáno, že poutník je "pravou symbolickou figurou Mánesových krajin"[21] a je třeba si uvědomit, oč snazší tato autoidentifikace byla pro malíře-krajináře, který přírodou putoval nejen proto, aby se ujistil o její obrozující moci, ale také za motivy svého díla.

Předcházející ukázky snad potvrdily, že Krajina se zříceninou se nezrodila jako Athéna z Diovy hlavy. Co však motiv, který jsme vzhledem k adekvátnímu výkladu tohoto díla označili za klíčový - malířova signatura na náhrobním kameni? Kolem roku 1830, tedy zhruba v době vzniku Krajiny, vytvořil Mánes celou řadu kreseb a akvarelů /plus dva lepty/ s motivy ze Starého židovského hřbitova v Praze.[22] Bylo již velmi správně poukázáno na možnou souvislost této hřbitovní série s obrazy židovského hřbitova v Amsterodamu, které někdy kolem roku 1655 namaloval Jacob van Ruisdael. Větší z těchto 34
dvou pláten se dnes nachází v Detroitu, menší v Drážďanech.[23] Je známo, že Ruisdaelova tvorba se v Mánesově době těšila obrovské popularitě a to i na krajinářské speciálce pražské Akademie.[24] To by samo o sobě stačilo vysvětlit, že slavný obraz z nedalekých Drážďan, navíc známý také prostřednictvím Primavesiho rytiny, Mánesa inspiroval k práci na židovském hřbitově v Praze. Je zde však ještě jedna závažná okolnost. Tři Ruisdaelovy obrazy v drážďanské galerii tak zaujaly Johanna Wolfganga Goetha, že jim věnoval esej Ruysdael als Dichter, poprvé publikovaný 3. května 1816 v časopise Morgenblatt für gebildete Stände.[25] Tento text je tak závažným dokladem dobové recepce krajinomalby romanticko-symbolického typu, že je namístě jej zde poněkud obsáhleji citovat:

> Jakob Ruysdael ... ist als einer der vortrefflichsten Landschaftsmaler anerkannt. Seine Werke befriedigen vorerst alle Forderungen, die der äußere Sinn an Kunstwerke machen kann. Hand und Pinsel wirken mit größter Freiheit zu der genauesten Vollendung. Licht, Schatten, Haltung und Wirkung des Ganzen läßt nichts zu wünschen übrig. Hievon überzeugt der Anblick sogleich Liebhaber und Kenner. Gegenwärtig aber wollen wir ihn als denkenden Künstler, ja als Dichter betrachten, und auch hier werden wir gestehen, daß ein hoher Preis ihm gebühre.

> Zum gehaltreichen Texte kommen uns hiezu drei Gemälde der königlich sächsischen Sammlung zustatten, wo verschiedene Zustände der bewohnten Erdoberfläche mit groẞem Sinn dargestellt sind, jeder einzeln, abgeschlossen, konzentriert. Der Künstler hat bewunderungswürdig den Punkt gefaẞt, wo die Produktionskraft mit dem reinen Verstande zusammentrifft, und dem Beschauer ein Kunstwerk überliefert, welches, dem Auge an und für sich erfreulich, den innern Sinn aufruft, das Andenken anregt und zuletzt einen Begriff ausspricht, ohne sich darin aufzulösen oder zu verkühlen. ...
>
> Das dritte Bild ... ist allein der Vergangenheit gewidmet, ohne dem gegenwärtigen Leben irgendein Recht zu gönnen. Man kennt es unter dem Namen des Kirchhofs. Es ist auch einer. Die Grabmale sogar deuten in ihrem zerstörten Zustande auf ein Mehr-als-Vergangenes; sie sind Grabmäler von sich selbst. ... Wer das Glück hat, die Originale zu sehen, durchdringe sich von der Einsicht, wie weit die Kunst gehen kann und soll.
>
> Wir werden in der Folge noch mehr Beispiele aufsuchen, wo der rein fühlende, klardenkende Künstler, sich als Dichter erweisend, eine vollkommene Symbolik erreicht und durch die Gesundheit seines äuẞern und innern Sinnes uns zugleich ergötzt, belehrt, erquickt und belebt.

Nepřekvapuje, že po otištění Goethova eseje reputace Ruisdaelova Židovského hřbitova ještě vzrostla. A tak se dostáváme k jádru věci: tím, že holandský malíř na tomto obraze svou signaturu umístil na jeden z náhrobníků, dodal představivosti svých romantických obdivovatelů mocný impuls.[26] Nikdo menší než Caspar David Friedrich vystavil již v roce 1803 v dráždanské Akademii velkou sépiovou kresbu s názvem Můj pohřeb /Mein Begräbnis/, kterou dnes známe pouze ze soudobých popisů.[27] Jejím centrálním motivem byl kříž s nápisem "Hier ruhet in Gott C. D. Friedrich". Nechyběl ani čerstvě vykopaný hrob, kněz, pohřební průvod a - jako u Ruisdaela - duha a ruina kdysi velkolepé stavby. Tentýž motiv "signovaného" hrobu nyní nacházíme také na Mánesově Krajině se zříceninou. Malíř-básník tak vytvořil velkolepou paralelu mezi koloběhem přírody, jehož základní jednotka, den, končí večerem, životem člověka, který je završen smrtí, a tvorbou uměleckého díla, jehož dokončení je potvrzeno autorovou signaturou.[28]

POZNÁMKY

1/ H. Volavková, Antonín Mánes and Thomas Gray, in: Sborník k sedmdesátinám Jana Květa /Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et historica 1/. Praha 1965, s. 191-197.

2/ Olej, plátno; 60,5 x 84 cm. - Viz E. Reitharová, Antonín Mánes. Praha 1967, s. 130, č. kat. 41 /kde je uvedena starší literatura/, obr. 46 a 47.

3/ K problematice krajinářství tohoto období viz alespoň několik následujících prací, které obsahují odkazy na další literaturu: H. Schrade, Die romantische Idee von der Landschaft als höchstem Gegenstande der christlichen Kunst. Neue Heidelberger Jahrbücher, 1931, s. 1-44. - H. von Einem, Die Symbollandschaft der deutschen Romantik, in: Klassizismus und Romantik in Deutschland /kat./. Nürnberg 1966, s. 22-38 /přetištěno in: idem, Stil und Überlieferung: Aufsätze zur Kunstgeschichte des Abendlandes. Düsseldorf 1971, s. 210-226/. - W. Hofmann, Zur Geschichte und Theorie der Landschaftsmalerei, in: Caspar David Friedrich 1774-1840 /kat. Hamburg/. München 1974, s. 9-29. - J. Traeger, Weltlandschaft und Landschaftswinkel: Metamorphosen deutscher Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1982, s. 92-108. - J. Gaus, Typologie und Genese der Landschaftsmalerei - Vorbilder und Strömungen im 17. und 18. Jahrhundert, in: Heroismus und Idylle: Formen der Landschaft um 1800 bei Jacob Philipp Hackert, Joseph Anton Koch und Johann Christian Reinhart /kat./. Köln 1984, s. 31-40. - E. Mai, Kunsttheorie und Landschaftsmalerei. Von der Theorie der Kunst zur Ästhetik des Naturgefühls. Ibidem, s. 41-52. - H. J. Neidhardt, Gefährdung und Geborgenheit. Zur Psychologie der romantischen Landschaft, in: Traum und Wahrheit: Deutsche Romantik aus Museen der Deutschen Demokratischen Republik /kat./. Bern 1985, s. 32-45.

4/ Reitharová /cit. pozn. 2/, s. 62.

5/ Ibidem, s. 61.

6/ Z bohaté literatury k otázce vlivu Grayovy básně viz P. van Tieghem, Le Préromantisme: Études d'histoire littéraire européenne. Vol. II, Paris 1930, s. 3-203 /La poésie de la nuit et des tombeaux/.

7/ Viz J. Jungmann, Překlady. Praha 1958, vol. II, s. 145-148 a 680.

8/ K tomu viz zejm. J. H. Hagstrum, The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray. Chicago 1958, zejm. 292-301. Nejnovější přehled podává A. T. Dolders, Ut pictura poesis: A selective, annotated bibliography of books and articles, published between 1900-1980, on the interrelation of literature and painting from 1400 to 1800. Yearbook of Comparative and General Literature XXXII, 1983, s. 105-124.

9/ L. Brožková, Jan a Antonín Balzer: Grafika /kat./. Praha 1968, s. 38 /č. kat. 352/ a 40 /č. kat. 353/. - K významům dubu v soudobém myšlení a umění viz F. Möbius, Die Eichen in Caspar David Friedrichs Gemälde "Abtei im Eichwald" /1809/. Dichtungsgeschichtliche Voraussetzungen und assoziativer Gehalt, in: Caspar David Friedrich. Bildende Kunst zwischen der Französischen Revolution von 1789 und der bürgerlich-demokratischen Revolution von 1848. /1. Greifswalder Romantik-Konferenz ... 1974/ = Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, Sonderband. Greifswald 1976, s. 37-44.

10/ Pro příklady viz Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts /ed. A. Henkel - A. Schöne/. Stuttgart 1967, col. 145 ad. Dále srov. H.-J. Raupp, Zur. Bedeutung von Thema und Symbol für die holländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts. Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg XVI, 1980, s. 85-110, zejm. 88-89. - A. Bentkowska, Symbolika drzewa. Dylematy związane z emblematyczną metodą interpretacji malarstwa. Rocznik historii sztuki XV, 1985, s. 305-315 /anglický překlad in: Polish Art Studies VI, 1985, s. 89-97/.

11/ Viz N. Blažíčková, František Xaver Procházka /1746-1815/ /kat./. Praha 1983, s. 22 /č. kat. 16/ a 25 /č. kat. 45/, bar. obr. 2 a 6.

12/ Viz B. Mráz, Karel Postl a základy české krajinomalby. Praha 1957, s. 103 /č. kat. 39/ a obr. 78.

13/ K této klíčové postavě srov. Maler und Dichter der Idylle Salomon Gessner 1730-1788 /kat./. Zürich-Wolfenbüttel 1980.

14/ Reitharová /cit. pozn. 2/, s. 176 a 177.

15/ Podle S. Gessner, Idyllen. Berlin 1922, s. 9-14.

16/ Obsáhlá literatura k tématům poutníka a cesty života se zabývá především staršími historickými obdobími a tedy i jinými aspekty problému. Viz však H. J. Skorna, Das Wanderermotiv im Roman der Goethezeit /dis. Köln/. München 1961. - W. Sumowski, Caspar David Friedrich-Studien. Wiesbaden 1970, s. 23. - C. Keisch, Abschied-Reise-Heimkehr: Eine Motivgruppe zwischen Empfindsamkeit und Biedermeier /kat./. Berlin 1978.

17/ Podle L. Volkmann, Die Hieroglyphen der deutschen Romantiker. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst N.F. III, 1926, s. 179-180.

18/ Viz Mráz /cit. pozn. 12/, s. 108 /č. kat. 109/ a obr. 32.

19/ Viz Reitharová /cit. pozn. 2/, s. 130 /č. kat. 40/ a obr. 48.

20/ K tomu srov. Raupp /cit. pozn. 10/, s. 90 a R. R. Müller, Das Strommotiv und die deutsche Klassik. Bonn 1957.

21/ Reitharová /cit. pozn. 2/, s. 112.

22/ K tomu nejnověji A. Pařík, Starý židovský hřbitov v Praze v dílech romantických malířů /kat./. Praha 1982, sine pag. - Idem, Starý židovský hřbitov v Praze v dílech českých krajinářů 19. století. Umění XXXII, 1984, s. 528-546, zejm. 530-533.

23/ Z neobyčejně bohaté literatury k těmto dvěma obrazům viz alespoň J. Rosenberg, Jacob van Ruisdael. Berlin 1928, s. 30-32 a 81 /č. kat. 153 a 154/. - I. Kouznetsov, Sur le symbolisme dans les paysages de Jacob van Ruisdael. Bulletin du Musée National de Varsovie XIV, 1973, s. 31-41, zejm. 41. - E. Scheyer, The Iconography of Jacob van Ruisdael's Cemetery. Bulletin of the Detroit Institute of Arts LV, 1977, s. 133-146. - Jacob van Ruisdael 1628/29 - 1682 /kat./. Den Haag 1981, č. 20 a 21. - S. Slive & H. R. Hoetink, Jacob van Ruisdael /kat./. Cambridge, Mass. 1982, č. 21 a 22. - F. J. Duparc, "Het Joodse kerkhof" van Jacob van Ruisdael. Antiek XVI, 1981-82, s. 225-230. - P.-K. Schuster, in: Pantheon XL, 1982, s. 156-157. - Dostupná mi nebyla disertace W. Wieganda Ruisdael-Studien: Ein Versuch zur Ikonologie der Landschaftsmalerei. Hamburg 1971.

24/ Viz např. Reitharová /cit. pozn. 2/, s. 41 a 42. - Brožková /cit. pozn. 9/, s. 38, č. kat. 347.

25/ Pro kompletní text viz např. některou z následujících publikací: J. W. Goethes Werke, vol. XII, Schriften zur Kunst, Hamburg 1953, s. 138-143. - Goethe, Schriften zur Kunst. München 1962, vol. II, s. 27-32. -

Meine süße Augenweide: Dichter über Maler und Malerei /ed. W. Tenzler/. Berlin 1977, s. 185-190.

26/ Tento typ signatury samozřejmě není bez historických předstupňů a souvislostí. Je to "nečekaná epigrafická signatura", k níž viz Revue de l'Art 26, 1984, s. 24-26 a 33-39.

27/ Viz Sumowski /cit. pozn. 16/, s. 186 /č. 36/ a 192 /č. 73/. - H. Börsch-Supan, Caspar David Friedrich's Landscapes with Self-Portraits. The Burlington Magazine CXIV, 1972, s. 620-630, zejm. 623.

28/ Obdobné srovnání běhu lidského života s koloběhem přírody obsahují také head-piece a tail-piece, které pro vydání Grayovy Elegie z roku 1753 vytvořil Robert Bentley. Viz R. Halsband, The rococo in England: book illustrators, mainly Gravelot and Bentley. The Burlington Magazine CXXVII, 1985, s. 876-879.

ZROZENÍ MĚSTA Z KRAJINY ANEB SIMULOVANÝ RÁJ
Příspěvek k problematice vztahu přírody a výtvarné kultury v 19. století

Jana Ševčíková, Jiří Ševčík

Návrat do původní přírody a k přirozenosti je krajně iluzorní a fakticky nemožný, i když touha vrátit se do stavu, kdy jsme byli její součástí, nás nikdy neopustí. Pokud žil člověk doopravdy v přírodě, viděl ji sotva jako ráj. Byla silná, nezvládnutelná, nepojatelná, protože vnímaná z těsné blízkosti, bez distance. V nekonečném trvání a neustálé proměně nemohla ani vzniknout možnost zobrazit ji a uvidět v celku. V mýtech vystupují proti člověku síly přírody jako mocnosti, gigantičtí bohové, zápasící spolu. Byly tou konkrétní zkušeností, která určovala postavení člověka v přírodě.

Teprve když se člověk z přírody vydělí a vstoupí do dějinného světa, když je schopen vnímat ji s větším odstupem, ustálí si o ní představu a zobrazuje ji. Prezentuje však již také svůj pohled na svět a na sebe. K tomuto obrazu přírodu přizpůsobuje, vyděluje ji z chaosu a přitahuje k sobě. Zobrazovaná příroda je od samého počátku idealizovaným myšlenkovým konceptem, a rajský stav proto vždy představou, snem o neuskutečnitelném návratu.

Metaforicky přetvořeným obrazem situovanosti člověka v přírodě, kterou je již schopen ovládnout a která funguje podle jeho představ, je opracovaná a jím kultivovaná zahrada. To se nemění po celou dobu dějinné existence člověka. Připomeňme si známé plány egyptských zahrad, které byly vždy harmonicky organizovaným umělým světem, či visuté babylónské zahrady, bezpochyby vytvářející iluzi zatažení přírody do okruhu lidských věcí. I ve středověkých miniaturách mistři vedou své žáky nikoli do divoké přírody, ale do pevně hrazené zahrady. Pevný okruh křesťanského bytí obemyká přírodu jako konečný stvořený svět, který jen v tomto ohrazení může ztělesňovat ztracený ráj. Jiným, protikladným příkladem je kultivovaná stylizace stříhaných renesančních zahrad, předvádějící sebevědomé potvr-

zení člověka vůči přírodě. Nevylučovalo to ovšem, že zahrada obsahovala i připamatování na démony a neproniknutelné věci, odkazy k původnímu stavu stejně jako k možnosti pádu či možnosti být ztracen např. v manýristických bludištích. Anglický park, ačkoli reagoval na umělost výlučné stylizace, naturalizoval zahradu a přerostl do široké krajiny, je opět komponovanou přírodou. S tím rozdílem, že "malířsky komponovaná krajina je produkt imaginace, která výběrem, transpozicí a zhuštěním stupňuje výraz, ale má přesto tolik pravděpodobnosti, že dává divákovi dojem skutečné přírodní podívané."[1/]

Zkrátka umělá, kontrolovaná příroda, ať už je proniknuta představou abstraktního řádu nebo je romantickým zhuštěním divoké přírody, může člověku poskytnout pocit znovuprožití vysněného původního stavu. "Umělá příroda, zahrada, se ukazuje jako druh jazyka, přispívajícího porozumění člověka jeho počátkům, jeho životu a smrti."[2/] Jako zbytek ráje stojí polidštěná, formalizovaná a tím i srozumitelná mezi námi a ohrožujícím světem. I nejtriviálnější zahrada uchovává zbytky vztahu k ráji, ale zároveň stojí na okraji chaosu a pádu, a odpovídá proto dvojakosti lidské povahy. Tento rozpor, uvědomovaný např. v romantickém mýtu země-kolébky a hrobu, nemizí ani v současném umění.[3/]

Vraťme se však k počátkům moderní doby a k vlastnímu tématu. Pomineme-li převrstvování křesťanských a pohanských významů a mystérium pádu rajské zahrady, které přetrvává jako stálý podtext i v osvícenství, je nevinnost lidské přirozenosti stále přitažlivějším místem a východiskem. Ověřuje se jím totiž současná situace a celá cesta společnosti v jejích dějinách /Rousseau/. Prastaré téma původního stavu, v němž člověk zahlédne sám sebe a za nímž se skrývají předpoklady lidské existence, v této době ožívá.

Poznání přírody mělo rozhodující význam pro vznik moderního světa. Vedlo stejně k nesmírnému vnějšímu rozmachu jako k mimořádnému sebepoznání. Nekonečné rozšíření prostoru a času, přenesené na člověka a svět, slibovalo přinést osvobození. Bohatství vnitřní se rovnalo neomezenosti vnější, poznání pravdy provázela nekonečná kultivace světa. Velkým zážitkem bylo, že proti nekonečnému divadlu přírody člověk obstál

a mohl se potvrdit novou intenzitou a koncentrací v sobě samém. Především svým rozumem, jímž poznával zákonitost dění. Máme dnes přesvědčivě doloženo, že nové poznání přírody postupovalo tímto dvojím směrem: ke konkrétnímu i univerzálnímu; k síle smyslové zkušenosti i k univerzální rozumovosti; k pevnému uchopení světa i k povznesení.[4]

Je přirozené, že přístup k přírodě se proto polarizuje do protikladných témat či mytémat, která představují rozpory života a udržují je současně v rovnováze. Pro období 18.-19. století je plodná např. antitéze "romantického klasicismu" a "romantického naturalismu".[5] Oba jsou romantické,
35 založené na stejně intenzívně vypjaté emocionalitě dvou odlišných zkušeností. První vedl k řádu ideální bezčasové abstrakce, vtěsnal přírodu do geometrického kenotafu. Nejde tu o působení, ale intelektuální preciznost. Druhý hledá svobodu v přirozených hodnotách, intuici, a obrací se proto k předměstí či anglickému parku. Toto pojetí dovoluje interpretaci, že se během 19. století krystalizoval proces kombinace obou zkušeností, až se nakonec napětí uvolnilo eklektickým hnutím.[6]

Není náhodné, že se napětí uvolňuje právě v tradicionálních či historických souvislostech. Nesmíme zapomenout, že
36 paralelně s dobytím přírody a rozvinutím analytického rozumu došlo k dobývání historie. Vrací nás to k doplnění vstupních úvah. Člověk z přírody vyšel, je však i dějinná bytost. Prožívá své dějiny a to ho od přírody odděluje, protože tuto zkušenost nemůže na ní učinit. V dějinách vzniká porozumění, komunikace smyslu, sdělování zkušeností, jak kdy člověk žil a jaké byly jeho možnosti. Člověk je teprve v dějinách svobodný, schopný uvidět problematičnost světa, ale je tu zároveň i stabilizovaný a srostlý s tradicí, kterou neopouští. Historické stopy v krajině pociťuje stejně přirozeně jako přírodní útvary. Tak působí staré památky a s podobným záměrem se umělé památky a zříceniny v romantismu stavějí. Každý lidský zásah teprve činí přírodu srozumitelnou, dělá z přírody krajinu či zahradu. Krajina je krajinou až se všemi lidskými zásahy předchozích dob. Lidské výtvory spoluvytvářejí krásu místa, jeho charakter a fungují naprosto rovnocenně.

Vše, co bylo dosud řečeno v obecnosti, lze předvést na konkrétním příkladu zrození města 19. století z krajiny.[7] Klíčem nám může být dopis z roku 1819, otištěný v knize Prag wie es war und wie es ist.[8] Jde o literární stylizaci dopisu zralého muže, vracejícího se po "sentimentální cestě" Evropou domů a popisujícího pocit obrovské proměny, která se v jeho rodném městě udála. Proměnu ovšem nehledá v historickém centru. Výmluva, že mu chybí smysl pro architekturu, je pouze potvrzením romantického smyslu pro nový základ světa, který se přesunul na předměstí, do přírody. Není proto náhodné, že s "módní britskou zálibou turistiky" začíná procházkou na okraji města a bere nás s sebou na šestihodinový výlet, aby doložil změněnou atmosféru v přírodě a mezi prostým, ale šťastným lidem periférie. Lehce ironizované sentimentální vzpomínky na cestě a při výhledech do dáli jsou stále provázeny apostrofováním nového ducha a nových lidí /happy people!/. Četné citace ze Sentimentální cesty Laurence Sterna odhalují pramen autorovy stylizace. Příroda ho oslňuje jako přirozený počátek a zdroj nejsilnějších zážitků a nyní opět centrum, kde se člověk usadil. Pouť vyvrcholí, když dospějeme k zahradě hraběte Canala a sadům barona Wimmera na místě dnešních pražských Vinohrad, které změnily někdejší "Saharu" v rajskou zahradu se stromořadími, štěpnicemi a květinovými záhony. Wimmerovy aleje jsou romanticko-klasicistním typem velkorysé krajinné regulace. Jejich zakladatel 38
předvedl Pražanům přírodu jako skutečný základ a hlavní jsoucno, které je třeba racionálně poznat a využitkovat. Osvícenský rozum, který "učinil pustinu elysiem", je ostatně patřičně velebem v pamětním spise k jeho úmrtí v roce 1822.[8] A je zřejmé, že toto elysium není ničím jiným než výsledkem kultivace, k níž je třeba rozvíjet vědecké poznání, vzdělávat a vychovávat. Odtud i vzorový cukrovar, přednáškové síně, výstavní prostory pro užitková zvířata a experimentální pozemky v zahradě druhého monopolního vlastníka Viničných hor, hraběte Canala. Oba žili a pracovali v duchu voltairiánského mravního pravidla: "Vím jen tolik, že musíme pěstovat svou zahradu, neboť byl-li člověk postaven do zahrady rajské, byl tam postaven ut operaretur eum, aby pracoval ..."

V tomto duchu je člověk postaven skutečně do nově vytvářeného ráje, tentokrát na předměstí, na vrchu proti Hradčanům. Nabízí se mu příležitost usadit se znovu v přírodě a hledět přitom na své staré historické město jako na vzdálený svět
39 ztrácející se v dálce. Dobová rytina Puchernova dobře ukazuje situovanost v novém elysiu: na dokonale vybudovaných cestách, pohodlných terénních úpravách, velkorysých alejích, zpřesňujících a formalizujících původní přirozené štěpení cest v krajině. Pohybujeme se lehce na obrovských dvou protínajících se trojúhelnících, v nichž jsme v pokušení vidět velkolepý landart, obraz zednářského znaku - úhelníku a kružítka. Vinohradské aleje a terasy jsou přístupné demokraticky všem: schůdné pro dámy v krinolinách stejně jako pro invalidy, blízkostí vhodné pro rychlé osvěžení mužů obchodu, jejichž čas je drahý /i pražské noviny z roku 1829 je tak doporučovaly/. Paradoxně vracejí člověka přírodě její technickou regulací. Sen o životě v krajině se uskutečňuje způsobem, který bude stále rozvíjet i 20. století. Wimmer koncipoval své pojetí regulace vztahu přírody a člověka v nejširším rozsahu a funkci. Součástí sadů měla být i hvězdárna, meteorologická stanice k předvídání počasí jako služba pro zemědělce, spojená s celou sítí astronomických stanic v zemi. Starost o "prostředí", v něž se původní příroda změnila, je příznačná. Idea dokonalé kontroly se spojuje s velmi romantickou utopií svobody člověka, který v bezpečí prožívá divadelní pohledy na přírodu. Kulturní zátěž tradice a dějin se rozplývá na čas v dálce romantického pohledu na starou Prahu.

To bylo však pouze první dějství, do něhož nás uvedl citovaný dopis. Zhruba od poloviny století se Wimmerovy aleje sta-
37 ly základem města Vinohrad. Umělý útvar klasicistní krajinné regulace - trojúhelník, na jehož odvěsně je nalezen mýtický střed /kostel sv. Ludmily/ na centrálním náměstí, je postupně vyplněn historizujícími stavbami jako první část města. Tento akt má metaforický význam v několikerém smyslu: přírodní elysium se kultivovalo do té míry, že se stalo městem, a dokonce městem s historickou pamětí, simulovanou historickými fasádami; romantický klasicismus i naturalismus uvolnily prostor eklektismu, volné kombinaci historických forem. Dějiny

posunuté kdysi do dálky se zmocnily nutně přírody, samého jejího centra a obsadily Eden. Potvrdilo se opět, že do přírody už nelze nevinně vstoupit, protože dějinný rozměr, oddělující nás od ní, je určující.

Tento proces se pak dále prohlubuje, stejně jako vzrůstá skepse, že bychom elysium mohli nalézt v přírodě. S vývojem technických vymožeností se naopak posunuje do intimního okruhu lidských věcí, umělého prostředí. Přírodě určujeme stále silněji místo sami, a když se za ní vydáváme, chráněni technickými extenzemi svého těla, jsme zbaveni možností přímé konfrontace. Dotkneme se těchto otázek na extrémních příkladech, které doplňují historický příklad pražských Vinohrad.

Extrémní podoba nově pojatého elysia se utvářela pod pláštíkem tradicionálních forem a její počátky jsou patrné už v některých osvícenských podnicích. Spočívá v romantickém racionalismu a vychází z toho, že existuje nerovnováha architektonických, tj. tradičně kulturních a technických aspektů /jedná se hlavně o mechanické služby, jako je větrání, topení, osvětlení/. Vývoj těchto zařízení na kontrolu prostředí probíhá zpočátku ještě v převleku eklektické architektury. Uvádějí je v život nejprve ekonomické, hygienické a později ekologické potřeby. Rozpor se vyhrocuje ve 20. století, kdy se stále více potvrzuje zkušenost, že tato technická média, doplňovaná postupně dalšími, jako je rozhlas, elektronika atd., mají dosud nepoznanou potenci vytvářet prostředí.

V posledních letech se environmentální technologie dokonce osamostatňují a ideál homeostatické struktury přebírá záruku za novou svobodu. Krajní představou spojenou s výzkumy kosmu je balíček životního standardu /standard-of-living-package/, minimální zařízení jako pro kosmonauta, zaručující člověku optimální prostředí v nejextrémnějších podmínkách.[9/] Vrací svým způsobem člověka blíže přírodě navzdory přetíženosti kulturní zátěží. "Domov není dům" /R. Banham/ a "Madame, víte, kolik váží váš dům?" /B. Fuller/ jsou okřídlené bonmoty, ničící monumentalitu tradičních konstrukcí. Banhamův a Dallegretův "un-house", klimatizovaná transparentní bublina z umělé hmoty /1965/, je nafukovací placentou, "hemisférou

41

teplého, suchého životního prostředí, kterou lze přenést kamkoliv a mít tak divadelní pohledy zevnitř na stromy ve větru, sníh vířící pasekou, na oheň v pralese".[10] V pozadí vystupuje opět rozlišení dvou tradic, dvou možností kontroly prostředí. Banham je vtipně polarizuje jako Versailles versus Las Vegas. První možností je vyhnout se střetu, skrýt se, později vybudovat věčnou pevnou stavbu. Druhá možnost je zaplést se do otázek meteorologie, čistých sil a později vyspělých technologií bez zjevných konstrukcí. Dostatečně instruktivní je také příklad divošského kmene, který na táboření využívá dřeva buď ke stavbě, nebo k rozdělání ohně, tj. zkušenost nomádů, jímž oheň vytváří prostor bez hmotného ohraničení, kdy ubývající teplo vymezuje speciální funkční zóny v soustředných kruzích.[11] Podobně i muži v bublině, vrácení v plné nahosti přírodě, sedí kolem "mýtického ohně"-televize, rozhlasu, které je spojují s celým světem i se společností, a kolem speciálních jednotek udržujících ideálně temperované prostředí. Obklopuje je dvojí ráj: ráj přírody zvládnuté jako prostředí a oddělené nehmotnou fólií od ráje skutečné přírody, která může zůstat v tomto případě bez kontroly, pro pouhou podívanou, protože už neohrožuje. Analogické jsou projekty českého architekta J. Kaplického pro extrémní podmínky
40 /dům na skále/ rozvíjející high-tech speciálních odvětví mimoarchitektonických technologií.

Krajní romantický racionalismus vyšel z nových technologických médií a zcela nesentimentálně postavil člověka do přírody v skleněné jeskyni, aniž by předstíral ztotožnění. Vedle toho však dosud působí a přežívá poněkud antikvovaná verze se sociálně moralizujícím podtextem, která zůstala u primitivnějších technologií, respektive se pokouší o spojení industrializace a primitivismu. Pokládáme proto za nezbytné v druhé části našeho exkurzu alespoň krátce připomenout příklad českého ráje obytné krajiny Ladislava Žáka.[12] Autor neproblematicky postuluje obyvatelnost přírody, která je společná pro všechny živé tvory a navozuje v pojmu "obyvatelnosti krajiny" původní elysium. Jeho "obytná krajina budoucnosti" je uváděna v život transmisí, kterou ženou čtyři převody: prací samočinných strojů k volnému času, ke kultuře hmot-

né i duševní, k lidskému zdokonalení, ozdravění, uklidnění, zvnitřnění a oproštění v osvobozené, zachráněné, obnovené a nově vytvořené přírodě renaturalizovaných krajin.[13/] Je to jeden ze způsobů jak splynout s přírodou. Žákův byt je proto "filozofický byt" - Diogénův sud, Banhamova bublina v archaické technologii. Naivní spojení primitivismu a industrializace ztělesňuje představu pozemského ráje 1. pol. 20. století. Teige v této souvislosti připomíná velmi případně Le Corbusierovo poučení oázy, kde se téměř nepracuje, protože nekonzumuje, což je ideálním poměrem spotřeby a výroby. Ve spojení s automatizovanou výrobou jsou tyto myšlenky základem českého necesismu a naturismu jako základu bydlení. Osvobození k filozofování.

Problém přírody a člověka, řešený od 19. století dlouhou dobu bez historických vazeb, klade se v současném umění s novou naléhavostí. Ztotožnění nelze dosáhnout, nicméně původní zkušenost stále přezkoumáváme, ať už v ekologickém umění, landartu, konceptuálním umění a nakonec i nové malbě. Na druhé straně zakotvenost v dějinách nemůžeme a nechceme zrušit, takže se v posledních postmoderních projevech historická paměť stala plynulým a srozumitelným jazykem. Obojí se snaží zpevnit pozici člověka hlubšími vnitřními souvislostmi.

Vědomí ztracené nevinnosti je však rozhodující. Jestliže 19. století ještě citovalo přírodu a historii jako celek a hledalo identitu v iluzívním provedení, současné umění musí použít útržkovitého jazyka, přetvořeného a znovu poskládaného bez přesné citace, a proto i pravděpodobnějšího. Nezbývá nám, než simulovat přírodu i historii vším, co máme k dispozici, třeba uměle, abychom se vyhnuli naivní imitaci. Smysl postmoderního uvažování spočívá právě v této strategii. Závěr našich úvah nás proto musí vrátit k počátku. Představa ráje nás neopouští, jenomže návrat je nemožný. Snažíme se mít přírodu, ale pokud neopustíme civilizaci, uniká nám a nelze s ní splynout. Rozpor je nepřeklenutelný, protože jsme ztratili síly, které nás původně nesly, a vyhnání z ráje nás učinilo teprve lidmi. Kromě situací in extremis, katastrof, výstupů do velehor, cest do pralesa už podstatu nebezpečné přírody nepoznáme. Naléhavé přírodní síly jsme dokonale odtáhli od sebe

a z vědomí suverenity je přitahujeme k sobě jako iluzi drobné přírody, napodobený mikrosvět s poutavými pohledy, zahrádku ve stále se zmenšující podobě. Jsme jí dojímáni jako slovy národní hymny, která si postavila "ráj napohled" přímo do středu básnického obrazu.

POZNÁMKY

1/ K. Teige, O architektuře a přírodě, předmluva k Obytné krajině L. Žáka, Praha 1947, s. 14.

2/ G. Lewis, Journey Through an Earthly Paradie, Impressions n. 20, 1978, cit. podle L. R. Lippard, Overlay, Contemporary Art and Art of Prehistery, New York 1983, s. 227.

3/ Srv. L. R. Lippard, c.d. s. 225n.

4/ E. Cassirer, Philosophie der Aufklärung, Tübingen 1932.

5/ V. Scully Jr., Moderne Architektur, Ravensburg 1964, s. 13n.

6/ c.d. s. 14n.

7/ Referát využívá rkp studie J. Ševčíka, J. Bendy a J. Pleskota, Vinohrady, obraz města 19. stol., spracované na fakultě architektury v r. 1980-82; některá zjištění byla publikována v materiálech z II. diskusního zasedání Archívu hl. města Prahy na téma Vývoj Prahy v moderní velkoměste v období 1784-1984, srv. J. Ševčík, Obraz města a čtvrti Vinohrad, Příspěvek k urbanistickému a architektonickému vývoji, in: Dokumenta Pragensia č. V/1, Archív hl. města Prahy 1985, s. 60n.

8/ J. Schottky, Prag wie es war und wie es ist, Praha 1830, 1832; dopis otištěn v překladu také ve sborníku J. Hádek, Čtení o staré Praze, Praha 1940.

9/ Dem Andenken des Herrn Jakob Freyherrn von Wimmer, Praha 1822.

10/ R. Banham, The Architecture of the well-tempered environment, London, Chicago 1969, s. 278n.

11/ Týž, A Home is not a House, in: Meaning in Architecture, New York 1970, s. 114.

10/ Týž, A Home is not a House, s. 115n.

11/ Týž, The Architecture, s. 18n. a 269n.

12/ L. Žák, Obytná krajina, Praha 1947.

13/ Týž, s. 136 obraz. části, ideogram z r. 1944.

SOCIABILITA "HUDBY MALUJÍCÍ" PŘÍRODU V ČESKÉ KULTUŘE 19. STOLETÍ

Petr Vít

S nepřesně vymezeným pojmem "hudba malující", jenž se váže ke sféře instrumentální hudby, se setkáváme v nejrůznějších typech francouzských, anglických a německých písemných výpovědí o hudbě již v průběhu 18. století. Nakolik je sám tento pojem vágní, často u mnoha autorů až konfúzní, natolik je obtížné chtít přehledně sledovat jeho genezi. Nicméně ve své době, tj. 18. a 19. století, náležel ke značně frekventovaným, ať již podložen hudebně estetickými stanovisky, či, dlužno dodat, užíván i dosti volně. Na tento fakt musíme nahlížet jako na specifický jev, jenž zrál v důsledku dlouhodobých procesů v rovině teoretické i v hudební tvorbě; procesů, kulminujících zhruba v šedesátých a sedmdesátých letech 19. století v tolik diskutované a vysoce aktuální otázce týkající se podstaty, specifičnosti i oprávněnosti linie programní hudby, esteticky zdůvodňované omezenými zobrazovacími nebo sdělovacími možnostmi jednotlivých druhů umění, a s ní spjatým intenzívním hledáním cesty k vymanění se z této tehdy tak palčivě pociťované "svěrací kazajky". Zmíněné úsilí směřovalo k překročení přirozených druhových vlastností každého z umění k naplnění ideje "umění budoucnosti", jak ji teoreticky proklamovali a tvůrčím způsobem realizovali R. Wagner a F. Liszt. Je třeba hned úvodem připomenout, že otázka programní hudby představovala jeden z aspektů vášnivých sporů o ideu "umění budoucnosti" a že samotný pojem "hudba malující" /die malende Musik nebo die musikalische Malerei/ měl historicky hlubší kořeny.

Jeho nastolení v rovině estetizujících pojednání o hudbě provázely hned od samého počátku protichůdné explikace, spjaté s teoretickými úvahami tzv. estetiky napodobování v druhé polovině 18. století i v přímém doteku s neméně problematizovaným, tzn. přijímaným nebo naopak zcela odmítaným jevem v hudbě jako byla tónomalba; později, počátkem 19. století,

byl zvažován a diskutován s nově se prosazující ideou "čistě poetického" v absolutní hudbě, kterou teoreticky i tvůrčím způsobem od třicátých let dále rozvíjel R. Schumann a jeho lipský okruh v pojetí hudby jako "Ton-Dichtung", tj. básnění hudbou a vyslovování hudbou toho, co je slovy nevyjádřitelné. Pojem "hudba malující" reprezentoval rovněž závažný fenomén v preferované a romantickým individualismem a subjektivismem silně živené citové estetice, považující hudbu za nejryzejší či nejčistší výraz citů, za hájemství citového světa, za umění nejhlubší niternosti; konečně se objevoval i v diskusích o programní hudbě, zvláště ve sporech o symfonickou báseň lisztovského typu, jež tehdy byla chápána jako ideál nové doby, symbol "pokroku" a záruka "budoucnosti".

Pokusit se sledovat, byť jen ve stručnosti, peripetie tohoto procesu v rovině teoretických úvah, kategorizujících soudů, ostrých střetů a polemik, i v rovině hudební tvorby, by znamenalo podstatně odbočit za vymezené téma referátu. Proto se omezím na konstatování, že v následujícím výkladu budu pracovat s pojmem "hudba malující" /byť ne zcela preciznim/ a nikoli s pojmem tónomalba, který v češtině k sobě váže ustálený druh konotací a označuje především napodobování různých zvuků přírody živé /ptačího zpěvu/ i neživé /hromu, bouřky, větru, šumění vod, deště apod./. Ačkoli tónomalba byla v 19. století velmi preferována, rozvíjeli tvůrci programní hudby především specificky hudební prostředky - instrumentační umění, variační práci s motivem, užití příznačných motivů, nové postupy v harmonii, fantazijní formy atd. -, a to vše ve snaze stupňovat deskriptivnost, expresívnost a symboličnost hudby.[1/] Proto považuji pojem "hudba malující" za taxonomicky vyšší než tónomalba a pro následující výklad dostačující.

Úvodem jsem konstatoval, že pojem "hudba malující" se objevil již v 18. století.[2/] Nejautoritativněji se za schopnost hudby "malovat" postavil J. J. Rousseau v Dictionnaire de musique /1764/, kde hudbu nadřadil malířství. Akceptoval nejen tónomalbu, ale i její "vyšší" možnost - "malovat" věci, které nejsou slyšitelné, zatímco malířství nemohlo podle jeho názoru malovat něco, co je neviditelné. Toto stanovisko se

setkalo s okamžitou kritikou. Odsoudil je např. již roku 1769 Angličan Daniel Webb a po něm mnoho dalších. Nicméně problém byl nastolen a dále obšírně diskutován.[3] V teoretických pracích na toto téma zaujímá důležité místo pojednání J. J. Engela Über der musikalischen Malerey /Berlín 1780/, v němž autor rozlišil tři druhy "malování" hudbou a tím předznamenal tendence, jež v 19. století i tónomalbu postavily do roviny poetického napodobování skutečnosti a hudbu posunuly směrem k básním v tónech. Problém "hudby malující" byl stále živý a mohli bychom postupovat dále a sledovat názorový vývoj až do doby Lisztovy. Pro náš výklad bude dostačující, zakončíme-li tento krátký historický exkurs právě u F. Liszta, největšího propagátora programní hudby, tzn. mimohudebně motivované hudby instrumentální, v níž své uplatnění nalezly i tendence "malovat". Podle Lisztova názoru měl k hudbě připojený program proměnit neurčité vjemy z myšlenek a obrazů v určité. Programem skladatel posluchači ukazoval, jak sám pochopil námět, jak zpracoval jeho poetickou ideu, básnický nebo filozofický podtext. Teprve tehdy, kdy hudba naplní onen obsahově duchovní moment, stane se podle Liszta "hudbou budoucnosti". Stručně řečeno, námět nebo program připojený k hudbě měl povzbudit fantazii skladatele, motivovat tvar díla, precizovat způsob provedení a určitým směrem ovlivnit posluchačovo vnímání.[4]

Uvažujeme-li o "hudbě malující", shodneme se na stanovisku, že u hudby nelze hovořit o možnostech malovat reálně existující věci. Tato schopnost není hudbě dána. V 19. století tendenci "malovat" hudbou lze charakterizovat jako více nebo méně romantickým postojem ovlivněnou hudební transformaci námětu, ať již mytologického, přírodního, historického apod.

Položme si otázku, kdy začíná být v české společnosti a v české kultuře aktuální "hudba malující" jako sociabilní kulturotvorný jev. Před dvěma lety jsem zde na plzeňské konferenci hovořil o postavení hudby v programu českého národního hnutí a konstatoval jsem, že v době předbřeznové zůstal její podíl ohraničen jen na některé oblasti a projevy života obrozenské společnosti, zatímco po Říjnovém diplomu začala

hudba postupně nabývat rozměru národního vlastnictví, národního symbolu.[5] Teprve v době, kdy se některé druhy hudby staly nástrojem kulturního a politického boje, kdy byly hudbě přisouzeny reprezentativní funkce, vstoupila do novodobě budovaného komplexu českého národního umění a začala plnit v životě společnosti základní národně ideovou funkci. Obdobně jak se ukázalo, že české skladatelská tvorba reagovala na náměty z mýtických počátků českých dějin až po roce 1860 a do té doby téměř úplně opomíjela slovanskou mytologii,[6] vystupuje sociabilita hudby "malující", v našem případě přírodu, také až v nové etapě rozvoje české národní společnosti, především však v sedmdesátých a osmdesátých letech, kdy k tomu byly již vytvořeny objektivní podmínky. Zde sehrály rozhodující roli dva faktory: 1/ národním uvědoměním objevená česká krajina jako jeden ze symbolů národního bytí, 2/ hudebně estetické zdůvodnění a obhájení oprávněnosti programní hudby v české hudební tvorbě.

Ad 1. Počínaje úvahami L. Rittersberka Myšlenky o slovanském malířství, v nichž mimo jiné byla nastolena otázka ideálu české krajiny, vystupuje o něco později do popředí u Josefa Mánesa a zvláště pak v malířském díle generace Národního divadla /u Alše, Mařáka ad./ monumentální krajina českého mýtu a českých dějin, výtvarně pojednávající a pro celé generace fixující ideál české přírody, s její romantickou opojností i mytologickou heroičností.[7] Obrat k přírodě tehdy neznamenal odklon umění od aktuálního dění v české národní společnosti, nýbrž naopak byl součástí její národní ideologie. Zájem o českou přírodu, její idealizace a monumentalizace, představovaly vědomé přihlášení se k nejaktuálnějším otázkám národního dění.

Ad 2. Po provedení prvních symfonických skladeb F. Liszta v Praze[8] nabyly na intenzitě diskuse o programní hudbě a o jejím vrcholu - symfonické básni. Dvě stati, vycházející v časopise Dalibor 1873, znamenaly pro tehdejší kulturní dění základní programové příspěvky - první z nich apologeticky vzrušenějšího charakteru z pera V. J. Novotného /Sonata a symfonie - symfonická báseň. Nástin historického vývinu těchto forem/ a druhý, esteticky fundovaný od O. Hostinského /O hud-

bě programní/. Byl to soustředěný útok, vedený v duchu "pokroku hudby" proti odpůrcům programní hudby, proti "starým formám", a současně i obhajoba ideje "umění budoucnosti". "Směru doby minulé, zvláště mistrův klasických, postavil se na odpor geniální revolucionář, hlava nové školy, jenž ohledu nebera na dosavadní formu, všechna vížící jej pouta přetrhává a snaží se umění instrumentální vnésti na dráhy nové. Jest to Fr. Liszt", píše v úvodu svého článku V. J. Novotný a pokračuje: "... ideu básnickou položil za princip všeho dalšího tvoření hudebního." Na jiném místě dodává: "V Lisztových skladbách vyrůstá myšlenka hudební z poetické; však podržuje vzdor tomu svou samostatnost a vyvinuje se úplně dle zákonův hudebních..."[9] Ačkoli stať Hostinského měla charakter vědeckého pojednání a systematicky pojatým výkladem směřovala k objasnění formotvorného principu programní hudby /"Učí skladatele vynalézati vždy nové a nové formy pro hudbu instrumentální, jest tudíž hluboko do ústrojí našeho umění zasahující reformou formy umělecké...",[10] mířil V. J. Novotný ostrými výroky přímo do aktuálního stavu české orchestrální tvorby. Cílevědomé vysvětlování základů programní hudby postupně zeslabovalo odpor proti Lisztovi a vytvářelo spolu se sílícím vlivem Smetanova tábora podmínky k tomu, aby také česká symfonická báseň "vstoupila na pole nacionálního kulturního zápasu...".[11]

Tyto dva základní faktory považuji za nutný předpoklad sociabilní funkčnosti "hudby malující" českou přírodu. V okamžiku, kdy byl výtvarně glorifikován a také obecně akceptován ideál české krajiny a kdy byl otevřen prostor české symfonické básni, vystupuje konečně i orchestrální tvorba jako jedna z dalších možností uměleckého "pojednání" české přírody. Hudební transformaci české přírody v symfonické hudbě, tedy onu "hudbu malující" českou přírodu, však musíme vidět v kontextu dobového dění v umění a kultuře. Představuje část vzedmuté vlny zájmu o bájeslovnou tematiku, o místa spjatá s českým mýtem i dějinami. Nacionální symboly a motivy, které formovalo české básnictví a literatura v první polovině století, se po Říjnovém diplomu proměnily v základní ideové znaky českého národního umění. Prosákly velmi rychle i do české hudby a roz-

šířily se do všech druhů a žánrů. V. Lébl a J. Ludvová v citované studii Dobové kořeny Smetanovy hudby zevrubně analyzovali funkci nacionálních symbolů a motivů v české hudební tvorbě po roce 1860. Ukázalo se, že byly významnou měrou zastoupeny v českých písních a sborech, z nichž celá řada apostrofovala Vlast, oslavovala české řeky /Vltavu, Labe, Sázavu, Berounku/, přírodu /Šumavu, Krkonoše, Šárku), hory /Říp aj./. Pronikly rovněž do části dobové produkce, komponované pro české bály. Oslava české přírody a jejích znaků nalezla své čelné místo i ve větších sborech a kantátách, v oblíbených živých obrazech, a setkáme se s ní samozřejmě i v operách, zvl. Smetanových, nebo i v mimořádně oblíbené romantické opeře R. Rozkošného Svatojanské proudy /premiéra 1871/.[12/] Mohli bychom jmenovat další příklady, nicméně vrcholným uměleckým činem této ideové orientace se staly Smetanovy symfonické básně z cyklu Má vlast, zejména Vltava a Z českých luhů a hájů, v nichž princip "hudby malující" přírodu dospěl k nejvyššímu stupni umělecké idealizace. Smetanova Má vlast se stala předmětem mimořádného zájmu české kulturní veřejnosti ihned po prvním uvedení cyklu v roce 1882. Toto dílo se rodilo v sedmdesátých letech v atmosféře všeobecné oslavy českého národa, jeho dějin, mýtů, vlasti, přírody. Plně se lze v tomto případě ztotožnit se stanoviskem, které formulovali V. Lébl a J. Ludvová, že zde nacházíme finální vyslovení idejí, které v české společnosti zrály od přelomu 18. a 19. století.[13/]

Již první ohlasy dobového tisku na provedení jednotlivých básní ukazují, že v popředí zájmu byla otázka programu a jeho řešení. Smetana sám formuloval stručný program jednotlivých básní, lépe řečeno utvářel současně s vlastní kompozicí. Ten však byl následně jinými autory rozšiřován a upřesňován. Není třeba se zde zabývat jednotlivými programovými verzemi, což dostatečně detailně provedli smetanovští badatelé /nejnověji J. Smolka[14/]/; podstatný z hlediska našeho zájmu o problém "hudby malující" přírodu je fakt, že jednotlivé básně i celý cyklus sám Smetana cítil v souladu s dobovým výtvarným viděním českého národního bytí. To ukazuje např. i skladatelův souhlas s návrhem malířského pojednání obálek partitur Antonínem Königem, kterého si vybral nakladatel F. A. Urbánek.[15/]

Veřejnost již od premiéry básní Vltava /1875/ a Z českých luhů a hájů /1876/ intenzívně zajímala otázka, co zde Smetana hudebně "maluje". Smetanovo hudební vidění české přírody začalo plnit důležitou funkci nejen v české kultuře konce 19. století, ale i ve století následujícím. Snad nejvýstižněji charakterizoval dobový vztah k Smetanově Mé vlasti V. V. Zelený v referátu po prvním provedení celého cyklu: "Velikolepé hudební obrazy, ze kterých Vlast sestává, jsou největší ozdobou našich programů již od sedmi let, od prvního provedení Vyšehradu a od koncertu Smetanova v roce 1875; ale nyní objevily se nám jako obrovský celek, jako jediné dílo, jako největší básnický čin Smetanův, jako nejpyšnější oslava, kterou kdy duch umělecký ozářil svou vlast."[16/]

Jednotlivé básně velmi rychle pronikly do veřejnosti, a to ne tak zásluhou koncertního provedení, ale především v nejrůznějších úpravách. Ještě před vydáním partitur Smetana sám všechny básně zpracoval pro klavír na čtyři ruce a během roku 1879 a 1880 je v neuvěřitelně krátké době vydal F. A. Urbánek. Nejvíce transkripcí je spjato s Vltavou, méně již s básněmi Vyšehrad a Z českých luhů a hájů.[17/] Velmi rychle se v obecném povědomí zafixovala až detailní popisnost programu Vltavy /méně již básně Z českých luhů a hájů/ a ten se stal nedílnou součástí vlastního života symfonické básně jako obecně přijímaný hudební obraz české přírody.[18/] Ačkoli "hudba malující" přírodu dospěla ve jmenovaných symfonických básních ke svému vrcholu a ačkoli způsobem uměleckého řešení to byl čin výjimečný v dobovém i následném významu,[19/] je třeba mít na paměti, že při veškeré ojedinělosti koncepce celého cyklu to byl důsledek dobového zrání základních směrů české kultury jako celku. V české hudbě existují před i po Smetanově Mé vlasti skladby, které oslovují českou přírodu a které mají rozpoznatelnou tendenci hudbou přírodu "malovat". Tuto tendenci ve sféře orchestrální hudby můžeme sledovat v linii skladeb jako je např. Fibichova symfonická báseň Toman a lesní panna /1875/, Dvořákova Česká suita /1879/, předehra Můj domov /1882/, trojice předeher V přírodě /1891/ či erbenovské symfonické básně /1896/, až po skladby z prvního desetiletí dvacátého století - Sukovu symfonickou báseň

Pohádka léta /1907/09/, Novákovy básně Toman a lesní panna /1907/, V Tatrách /1902/ ad.

Závěrem můžeme velmi stručně konstatovat: "hudba malující" českou přírodu plnila na sklonku 19. století jako významný fenomén české hudby důležitou obecně kulturotvornou funkci a nezastupitelně přispěla k profilaci obrazu českého kulturního dění těchto let.

POZNÁMKY

1/ H. H. Eggebrecht, Programmusik /heslo/, in: Riemann Musik-Lexikon, Sachteil, Mainz 1967, s. 750-751.

2/ Implicite byl nastolen ve fázi, kdy se francouzští estetizující teoretikové začali zabývat otázkami napodobování přírody. Například Jean Batist Dubos hovořil kolem roku 1715 o nižším a vyšším principu napodobování přírody; Charles Batteux, odvozující všechna umění od napodobení krásné přírody /Discour des belles lettres, 1747/, dával v hudbě přednost stylisaci před naturalismy a za její nejhlavnější účel považoval napodobení citů, vášní. Tónomalbu jako napodobení zvuků, "hluků" a šumů odmítl, ačkoli byla tehdy ve francouzské estetice pro svou racionalistickou podstatu vyzvedávána. K tónomalbě se naopak přihlásil Angličan Charles Evison v práci Essay on Musical Expression /1752/. - Srov. P. Polák, Hudobnoestetické náhľady v 18. storočí, Bratislava 1974, s. 116 ad.

3/ Viz tamtéž, s. 196 ad.

4/ F. Liszt, Gesammelte Schriften, hrsg. L. Remann, Leipzig 1880-83, Bd. V, s. 204 ad.

5/ P. Vít, Hudba v programu českého národního hnutí doby předbřeznové a po Říjnovém diplomu, publikováno in: Opus musicum XVI/1984, č. 7, s. 195 ad.

6/ Viz P. Vít, Libuše - proměny mýtu ve společnosti a v umění, in: Hudební věda XIX/1982, č. 3, s. 271.

7/ J. Květ, Má vlast. Česká krajina v díle našich mistrů, Praha 1940, XXII ad.

8/ Liszt zde osobně řídil 11.3. a 14.3.1858 provedení symfonických básní Ideály, Tasso a Dantovské symfonie.

9/ V. J. Novotný, Sonata a symfonie - symfonická báseň, Dalibor 1873, s. 117-118, 177-178.

10/ O. Hostinský, O hudbě programní, Dalibor 1873, s. 382.

11/ V. Löbl-J. Ludvová: Dobové kořeny a souvislosti Smetanovy Mé vlasti, in: Hudební věda XVIII/1981, č. 2, s. 126.

12/ Tamtéž, s. 108 ad.

13/ Viz tamtéž, s. 137. Závěr autorské dvojice kategoricky odmítá J. Smolka v monografii Smetanova symfonická tvorba, Praha 1984, s. 311, aniž však správně interpretuje historické vědomí a funkci mýtu v první polovině 19. století.

14/ Viz cit. práce v pozn. č. 13.

15/ V. Löbl-J. Ludvová, Dobové kořeny a souvislosti Smetanovy Mé vlasti, s. 138-139.

16/ Dalibor 1882, s. 47.

17/ Viz K. Teige, Skladby Smetanovy. Komentovaný katalog... Praha 1893, s. 73 ad. - O. Šourek, Smetanova Má vlast, Praha b.r., s. 42 ad.

18/ Četná koncertní provedení symfonických básní od premiér až do konce století ukazují, jak rychle zejména básně Vltava a Z českých luhů a hájů zdomácněly nejen v symfonickém repertoáru, ale i jako vítaný doplněk provozu činoherních a operních scén. Viz cit. práce O. Šourka, 49 ad.

19/ Dodnes je otázka programu Smetanovy Má vlasti, otázka toho, co a jak básně "líčí, malují, zobrazují" natolik živá, že jí smetanovští badatelé věnují mimořádnou pozornost v obsáhlých a často až umně vykonstruovaných analýzách. Srov. např. cit. monografii J. Smolky.

K SÉMANTICE SENTIMENTÁLNÍCH ZAHRAD

Vlasta Dvořáková

Českými badateli, jako byli Z. Wirth, V. Kramář a E. Poche, bylo již dávno seznáno, že výtvarná tvořivost druhé poloviny 18. století stála zvláště blízko přírodně a morálně filozofické tvorbě a naopak, že se slovesné a výtvarné umění někdy přímo prolínalo s filozofií. Toto zjištění se ozvalo i v několika referátech této konference. V kruzích osvícenců filozofická a přírodně kontemplující poezie postoupila vedle gotického černého románu a moralistně sentimentální prózy mezi nejčtenější druhy současných literárních žánrů. Dokonce se zdá, že výtvarné umění a hudba hledaly ekvivalentní prostředky, jak by mohly tyto druhy literatury sledovat a vyrovnat se jim myšlenkovou závažností a hlavně působivostí.

Přestože téma vývoje krajinářské zahrady 18. století na evropském kontinentě bylo již zpracováno v poměrně rozsáhlé zahraniční literatuře, nebyly zatím nijak zvláště zdůrazněny názory, že v zahradách, tvořících součást rozsáhlých zámeckých komplexů, se ohlašují nové tendence architektů, zdůrazňující také jejich zobrazující funkci. Nebyly také nijak zvláště uplatňovány závěry, že tyto zahrady možno považovat za prostředí umělecky přetvářená tak, aby jejich dispozice i vybavení mohly být nositelé významů svou dobou podstatných.[1] Vyšetřit, za jakých podmínek došlo k proměně struktury barokní zahrady v nový estetický systém přírodního sentimentálního parku, bude tedy úkolem tohoto příspěvku.

Snad nikdo nepoznal pronikavěji než H. F. Clark ve své studii Eighteenth Century Elisiums z roku 1943, zvláště pak v kapitole The Role of Association in the Landscape Movement,[2] že pro estetickou teorii druhé poloviny 18. století to byla asociace idejí, navozená pohledem na objekt, a nikoli objekt sám, jež vyvolávala působení krásy, vznešenosti, tajemnosti či naopak naivní pastorální idyličnosti apod. Proto záleželo na komponování prvků v osobitý celek, přičemž architektonické vybavení zahrady, tj. objekty, jako např. řecký chrámek či

gotická zřícenina, ani nemají hodnotu samy o sobě, nýbrž pouze asociacemi, citovými vzněty, jež navozují. Nemusí tedy ani být skutečně užívatelnými objekty, ale musí je připomínat. Velký vliv na vývoj zahrad sentimentálního typu měly též teoretické spisy Henry Homea /lord Kames/ o estetických dojmech a jejich spojení s pocity a fantazií, např. jeho Elements of Criticism z roku 1762 a 1765. Vyvolávat vzpomínky, stavět pomníky a památníky... z toho jasně vyplývá, že hledat sémantiku sentimentálních zahrad není věcí interpretace ex post, ale že tento postup naopak odpovídá dobovým tendencím.

V sentimentálních zahradách tedy připadl rozhodující podíl literárnímu programu, silně prostoupenému podílem filozoficko-poetických idejí.[3] Pro výtvarné umění znamenalo toto zliterárnění tematiky vlastně pokračování a transformaci jeho humanistické a barokně alegorické tradice. Již v baroku přece dosahovalo schopnosti vyjádřit dobově aktuální významy rozmanitými prostředky, zejména pak mytologicky zdůrazněnou symbolikou zobrazující funkce krajinného prostředí. Mezi ostatními složkami životního prostředí aristokratů druhé poloviny 18. století však nabyla i ve střední a severní Evropě zvláštního postavení zahrada jako obytný prostor pod širým nebem,[4] do něhož se čím dál tím více otevírá rokokový, zejména venkovský zámek. Společenskému i individuálnímu pobytu v zahradě, prodlužovanému, čím více se blížil konec století, na řadu hodin denních, večerních i nočních, nabízely grotty, bludiště, poustevny, nejrůznější pavilóny, zelené kabinety a krytá loubí nevyčerpatelné příležitosti ke galantním hrám, stejně tak jako kamenné terasy, stříhané špalíry, dlouhé promenádní aleje a bazény s vodotrysky prostory k rozvinutí dvořanské podívané a reprezentace. Uměle stylizované zahrady ať francouzského, italského či holandského typu pracovaly s přírodními, architektonickými i sochařskými ikonografickými prvky, rozčleněnými v detailní typologii ve smyslu obecně užívaného literárně filozofického kódu. Takže jejich významy a obsahy byly návštěvníkům zahrad srozumitelné podle stupně osobního vzdělání, kultivace, archeologických a přírodovědných zájmů apod.

Tyto zprostředkované významy přírodních, architektonických i sochařských motivů mohly být sice esteticky nespecifické, ale v celkových souvislostech se stávaly tvary umělecky signifikantními. Nicméně právě tento tlak kvanta požadavků "vyjadřovat zahradními stavbami a úpravami myšlenky nezahradní a nevýtvarné, jež by sloužily citovému ladění doby" - to je citát našeho předního historika zahradního umění Z. Wirtha, jemuž také vděčí náš referát za nejsouborněji sebraný obrazový materiál ke zvolenému tématu - tedy v těchto literárně filozofických referencích kompozičních idejí projektantů sentimentálních zahrad nebyly ještě donedávna spatřovány z formálně stylového hlediska hodnoty vysloveně pozitivní. Budeme se snažit dokázat, že hromadění různých architektonických typů v zahradních areálech, jejich vybavení motivickým repertoárem, zbaveným barokní alegoričnosti, je nejen dokladem jistého sběratelského scientismu, typického pro osvícenské dilletanty a amatéry, ale současně též výrazem pokračujících kulturně společenských proměn.

Zahrady představovaly kromě lesa a obory pro feudálně stavovskou společnost před Francouzskou buržoazní revolucí a vlastně ještě dlouho do první poloviny 19. století podstatnou součást jejího přírodního světa. Tehdy se ve větším měřítku necestovalo, takže se nejčastěji jezdilo v letní sezóně a v době honitby z paláce v sídelním městě do zámeckého sídla na venku. Později ovšem také pravidelně do některých mondénních lázní, jež právě pro svoji přírodně parkovou úpravu a malebné okolí se stávaly středisky aristokratického a uměleckého světa. Dosud převážně zemědělský způsob šlechtické ekonomiky způsoboval, že letní rezidence bývala jako bývalé rodové sídlo zpravidla také středem rozsáhlého majorátního panství. Nicméně aristokrati začínali být tehdy současně podnikavými investory v počátcích manufaktur, hospodářství a kultury. Pokusíme se dále ukázat na příkladu hrabat Jana Rudolfa a zejména Karla Chotka, organizátora silniční a vodní dopravy, chápajícího moderně též urbanistické problémy a současně znalce a příznivce umění, společenské souvislosti přetváření krajinářských zahrad a přírodního prostředí vůbec. Vysvětlit, že změna ve výtvarném pojetí, kompozici a vybavení

zahrad znamená též rozšířenou zkušenost, vyplývající z hlubšího poznání přírodní a fyzikální skutečnosti.

Ve třetí čtvrtině 18.století byly tedy již dány předpoklady k tomu, aby po anglickém vzoru velcí latifundisté v Čechách a na Moravě dávali též postupně proměňovat rozsáhlé plochy svých pozemků v přírodní parkové areály často netušených rozměrů: někdy to byly 100 až 200hektarové výměry! Nové zásady začaly omezovat usměrňující zásah lidské ruky a intelektu ve prospěch dominující síly a spontánnosti přírody, nahodilosti vegetace, neohraničené teritoriálně ani neznásilňované kompoziční vůlí zahradního architekta, jak soudí E. Poche.[5] Nové chápání zahrady jako idealizovaného výseku domácí krajiny vedlo k postupnému vytlačování umělé architektonické zahrady s její abundancí alegorické plastiky a předávkovaným formalismem přírodními složkami. První však načrtli směr těchto přeměn literáti, zejména básníci.

Bylo ukázáno v některých předchozích příspěvcích, jak nový typ literátů v Anglii, liberální publicisté, zaměření k estetizujícím esejím a úvahám o záležitostech architektonických a zahradnických projevují již na počátku 18. století "náklonnost k věcem přirozené povahy" a k volné přírodě, jak shledávají, že domácí pole a lesy jsou vlastně útočištěm před únavným světem povolání, veřejné činnosti a společenských závazků, buon retiro přemýšlivé samoty, což zdůrazňuje např. Nicolaus Pevsner ve svých skvělých Studies in Art, Architectur and Design z roku 1968.[6] A konečně bylo shledáno, že nový typ melancholického intelektuála třetí čtvrtiny 18. století hledá otnostnou samotu vědomě, utíká se do ní znechucen městem a bláznovstvím a pokrytectvím lidí. Pozorování přírody je u něho podníceno rousseauovským "návratem k přírodě" jako módnímu prostředí, vhodnému pro melancholickou letoru /teprve později se z nostalgie stane romantická póza!/.

Přitažlivost Rousseauova měla pro aristokratickou - nikoli revolučně laděnou buržoazní společnost - dvojí zdroj: v jeho spisech, kde hlásal "návrat k přírodě", a v jeho ostentativních útěcích z Paříže a později vůbec z Francie do Anglie a Švýcar. V izolaci od společnosti pobytem v přírodě viděli již osvícenští intelektuálové po vzoru Rousseauově symbol

ctnosti. Rousseau byl např. brán odstupujícími nebo odsunutými politiky a penzionovanými generály jako prorok ve vyhnanství, nový Demokrit. Jeho obrazy-grafika, zpodobující Rousseaua např. jako osamělého veslaře na ženevském jezeře, pronásledovaného a nenalézajícího nikde útočiště, byly velice rozšířené. V určitých aristokratických kruzích vytvořily právě ony součást obecně intelektuálního stereotypu rozchodu s dvorským ceremoniálem a jeho titěrnostmi, v důsledku toho pouti přírodou. Představa osamělého cestovatele-poutníka či poutnice do lyricky laděných zákoutí jako Měsíční ostrov nebo Ráj bardů plný pomníčků s nápisy a náhrobky, výpravy do zarostlých tajuplných končin, divokých parkových houštin plných překvapení a nástrah, na útěku od povrchní společnosti do přírodního ticha - spoluúčinkovala při vytváření preromantické a romantické zahrady a parku jako jeviště, sféry prožitků, které navozovaly nové, zdánlivě improvizované formy společenských postojů a chování.

Za těchto okolností je potom přirozené, že prvním teoretikem romantické zahrady, prostoupené sentimentem, se stal René Louis markýz de Girardin, poslední hostitel a protektor Rousseauův na zámku Ermenonville. Jeho park má již všechny znaky systému založeného na kráse přírodních forem. Navíc zde bylo shromážděno vše, čím mohla vnější krajina působit na vnitřní rozpoložení markýzova hosta: chrám filozofie, alej snů, skaliska samoty, zříceniny, chaty, stavěné z přirozených materiálů: z hrubých kvádrů, dřeva, slámy, mlýny s doškovými střechami, nápisy vyřezané na lavičky, vryté do sloupů, vyškrábané do stromů, pomníčky zasvěcené nejen různým historickým postavám, ale též abstraktním pojmům jako lásce, přátelství, věčnosti, smutku. Girardin tedy neopomíjel idealizující a historickou funkci zahrady, její úlohu memoriálu, jak ukázal např. ve svém románu Bláznova moudrost Lion Feuchtwanger.

Zvláštní význam má pak názor Girardinův, že místo památníku má být zvoleno tak, aby v sobě slučovalo všechny krásy přírody, všechno, co může být užitečné pro uchování života, tedy i k uchování živé vzpomínky. Ač motivován sentimentálním vztahem k přírodě, ukazuje se R. L. Girardin současně též ja-

ko projektant blízký konceptuálnímu pojetí umění. Před realizací v terénu totiž radí upravovateli, aby si vyzkoušel efekt jednotlivých obrazů, jež bude komponovat do krajiny, v podobě maket. To se týká nejen kompozičních prvků vegetace a architektury, ale též terénních prvků, vodních toků, cest apod. Voda v otevřené krajině - to je opět námět velice blízký zahradním architektům v Čechách a na Moravě. Ale park v Ermenonville byl zatím spíše jen výjimkou, vytvořenou nadšeným ctitelem Rousseauovým, ačkoli později, v romantickém období, našel řadu následovníků.

Již barokním kosmografům bylo zřejmé, že krajina je část území nebo zemského povrchu, na jejíž podobě se podílejí všechny přírodní složky. Tehdy také začíná být krajina intenzívně mapována zejména z vojenských a administrativních hledisek. Ale paralelně došlo též k literárnímu mapování krajiny, a to z hlediska alegorického zeměpisu lásky, jak ukázala např. preciózka Mlle de Scudéry ve svém kdysi tak slavném románu Clélie z let 1654-1666. Na její Mapě Něžnosti jsou pro milence zakreslena města Sensibilité, Tendresse, Billet galant - tekou tam řeky Náklonnosti a Úcty, bouří moře Nepřátelství, černá se hladina jezera Lhostejnosti. A právě tento druh velmi světských, věru nereligiózních významů objektů a míst, jež možno vtěsnat na plochu zahrady-miniatury krajiny, záměrně je v ní naaranžovat, přechází pak v dobové transformaci do repertoáru sentimentálního preromantismu.

V polovině 18. století pak podstatně přispěly k dalšímu studiu historických forem, vhodných pro výzdobu zahrad, anglické sbírky předloh které obsahovaly nákresy a popisy nejen řeckých a římských chrámů, ale též např. Šalamounův chrám v Jeruzalémě, císařský palác v Pekingu, egyptské pyramidy, obelisky a sfingy, faraónovu hrobku, babylónský zikkurat, anglický Stonenghe... prostě Disneyland 18. století. Přesnost záznamů s mapami, situačními plány, pohledy a půdorysy současníky fascinovala, takže dochází k obrovsky rozsáhlé recepci anglických názorů na přírodní park v řadě evropských zemí.

Zakladatelé zahrad se nyní inspirují především představou rajské krajiny, mytologické Arkádie, architekturou nově objevených epoch a zeměpisných exotik: předklasického Řecka, Egyp-

ta, Blízkého Orientu, Číny a formulují několik odrůd přírodního parku. Z našeho hlediska jsou však nejdůležitější dobové pokusy o interpretaci funkce nových typů vyhlídkových pavilónů, "folies", "fabriques", památníků a chrámků, neboť záhy byla vypracována již také vlastní teorie zahradního umění. Není proto nic divného, že jeden z jeho hlavních teoretiků, C. C. L. Hirschfeld, autor pětisvazkové Theorie der Gartenkunst, vydané roku 1779, byl původně filozof, královský dánský justiční rada a řádný profesor filozofie a krásných věd na univerzitě v Kielu, podobně jako u nás v téže době např. F. L. Ehemant. Hirschfeld dokázal zprostředkovat zahradním amatérům takovou míru poučení, instruovat je, jak plánovat žádoucí proměnu zahrad obohacením a rozvinutím plánovací techniky a malířskými kompozičními efekty, že mu např. vděčný hrabě Chotek dal postavit ve veltruském parku kolem roku 1795 pomník. Prostě řada filozofů a básníků se nyní věnovala studiu přírody: je známo, že např. na koncepci zahrady vévodského zámku ve Výmaru měl značný podíl tajný rada J. W. Goethe.

Takto jsme se znovu přiblížili skromné domácí půdě. Pro naše závěry jsme pracovali pouze s některými vybranými objek-
43 ty v Čechách, jako jsou Veltrusy, Kačina, Nové Dvory, Červený Dvůr, Krásný Dvůr, Chudenice, Nové Hrady, Teplice, Vlašim a zahrady Cibulka a Kanálka v Praze. A sice proto, že k poznání jejich původního stavu máme k dispozici nejvíce plánů, nákresů a dobových vyobrazení, shromažďovaných po léta akademikem Z. Wirthem. Fotografie by totiž v mnoha případech ukázaly jenom jejich dnešní truchlivý, přímo dezolátní stav. Ten však není způsoben pouze zanedbáním požadavků památkové péče, ale primární nestabilností a pomíjivostí těchto pavilónů, jak z hlediska použitého materiálu, tak i konstrukce stavby, jak ještě dále dovodíme. Detailní atribuce architektům, navrhujícím parkové objekty v tomto období, jak již byla zpracována např. do paspartu památek dr. L. Lancingerem, archivářem SÚRPMO v Praze, však není předmětem této studie.

Pokud se týká sociálního zařazení objednavatelů těchto zahrad na rozhraní klasicismu a empíru, jde výhradně o příslušníky aristokratické elity, která udávala společenský tón

v našich zemích. Ke každému z objektů se pojí svou dobou úctyhodné jméno osvíceného místodržitele, šlechtického amatéra v oboru botaniky, dendrologie a mineralogie, lidumilného biskupa či ostříleného dvorního diplomata s citem pro společenské novinky toho druhu, jako byly mondénní lázně, nebo dokonce filozofa, matematika a angažovaného představitele české ústavodárné šlechty, jako byl např. Auersperg. Většinu z nich spojovaly přirozeně rodinné, odborně vědecké a stavovsky společenské vztahy - o zemském feudálním patriotismu a společné podpoře nově vznikajících vědeckých a uměleckých institucí ani nemluvě.

Nový přírodně krajinný park byl proto středoevropskou šlechtou přijímán nejen jako módní směr, ale zapadá ideově i ekonomicky do poslední vývojové fáze od částečného zrušení nevolnictví roku 1781 do jeho úplné likvidace 1848.[7] Pro rozvoj klasicistně romantických zahrad a parků u nás jsou z těchto příbuzenských svazků nejpřesvědčivější spojitosti, jež poutají teplickou vrchnost, knížete Clary-Aldringena, jeho tchána Karla Josefa prince de Ligne, maršála Francie a experta v hortologii, a jeho zetě Jana Rudolfa Chotka, nejvyššího purkrabí a prezidenta českého gubernia, majitele Veltrus, Kačiny a Nových Dvorů.

Prince de Ligne vycházel z teoretických projektů, nejúplněji ilustrujících prostorovou formu zahrady, tj. z alba plánů Recueil de jardins anglo-chinois, navržených knížetem Le Rouge v letech 1776-1786. Zde byla zejména použitím čínských prvků akcentována citovost, navozovány různé nálady v parkové zahradě, získané kontrastně po sobě nastupujícími různými scenériemi. Prince de Ligne, jehož zahradní příručky se přes rozbujelou zahradnickou literaturu těšily v aristokratických kruzích velké oblibě, došel ve vybavení zahrad až k tomu, co dnes nazýváme kulturní antropologií. Uváděl všechny známé civilizace na malý počet archetypů, jimž odpovídá jistý počet architektur.[8] Takže zahrada má být podle něho nejen místo oddychu, procházek a melancholických toulek, ale současně též repertoár idejí, muzeum a panteon. Tak se zrodila sice učená, ale neracionalistická, nedogmatická zahradnic-

ká metodologie, jejímiž mistry se však nakonec stanou zase Angličané, jak ukázal zejména Roland Mortier.[9]

Angličtí zahradní teoretikové věděli již od poloviny 18. století, že estetická hodnota krajiny se mění od místa k místu, od stanoviště ke stanovišti, že živá příroda s obrovskou rozmanitostí tvarů, barev a nevyčerpatelností mikrostruktur je ve svých změkčených, nikoli geometrických formách, ve střídání ročních období a povětrnosti, ale též zásahem živelných destrukcí vydaná neustálým proměnám. Nicméně nový směr zahradní, resp. parkové úpravy sdružuje od třetí čtvrtiny 18. století tolik společných motivů, parky obsahují celé řady stavebních a přírodních objektů, k nimž se váží vyhraněné obsahy a významy, že nás nutí uvažovat o příbuzných, ne-li společných pramenech jejich návrhářů. A těmi nebyly vždy jen zahradnické vzorníky typu Ideenmagazin für Liebhaber von Gärten, Englisches Anlagen und für Besitzer von Landgüttern, vydávaného již od roku 1796 v Lipsku, právě pro schematizovanou povahu modelů, ale celé obsáhlé knižní soubory s bohatými grafickými přílohami, jako byla např. Description de l´Egypte z let 1808-1812, již dostal Jan Rudolf Chotek roku 1812 jako čerstvou novinku darem od rakouského císaře
45 Františka II. Právě ty podnítily příliv nových egyptizujících aspektů do dosavadní tematické struktury parku ve Veltrusích.

Během dvou-tří desetiletí pronikají do zahrad rozptýlené architektury, bibeloty velmi zvláštní v detailu i ve hmotě. Sémantické určitosti nabývají samotným názvem, označením, které určuje jejich dispozici a funkci již v původním návrhu renomovaných architektů-projektantů. Tito vůdčí angličtí a francouzští architekti totiž bývali ještě v 18. století současně nejen teoretiky, autory programů, komentářů, vysvětlujících klientům, ale též akademikům předkládané nové projekty a obsahujících hlavní filozoficko-výtvarné téze jejich koncepce, nýbrž současně též malíři. Přitom si právě na tomto druhu svého talentu velice zakládali v přesvědčení, že samy jejich architektonické kompozice, jež ve Francii nazývali "architecture-tableau" /nejspíše asi "stavěné obrazy"/, vyhovují vyšším nárokům než obrazy provedené profesionálními malíři. Hodnota architektonického projektu nezáležela podle do-

bových kritérií jenom v jeho exaktnosti, ale v tom, že představoval současně také návrh malířsky, obrazově ztvárněný. Dovodíme dále na daleko skromnějších ukázkách projektů na vybavení zámeckého parku ve Veltrusích, pocházejících od arch. J. P. Jöndla, do jaké míry bylo toto dvojí sebeoceňování architektů oprávněné. Ostatně případ Charlese Ed. Jeannereta, který začínal jako puristický malíř, než se stal už jako Le Corbusier světoznámým architektem, dosvědčuje, že zásadní tvarové, prostorové i koloristické změny orientace si někteří tvůrci předpracovávají v obrazových dimenzích, dříve než přejdou k vlastním architektonickým návrhům. 47-50

Odborná literatura i beletrie požadovaly, aby se zahrada stala krajem iluzí, kde možno vidět ve skutečnosti to, co mohli nejlepší malíři navrhnout v divadelní dekoraci: všechny doby, všechny kraje, charakterizované vegetací, úpravami terénu a stavbami. Dobové hodnocení vybavení zahrad architekturami různých typů, slohů a věků bylo tedy spíše kvantitativní než kvalitativní. Současníci, zejména pořizovatelé, je hodnotili jako ukázky, půvabné objekty, nikoli jako solidní obytné budovy. Proto bývaly stavěny také dosti provizorně, což dnes způsobuje jejich zchátralost.

Je nápadné, jak v zahradních objektech téhož časového období se přímo sériově opakují motivy: turecný nebo maurský kabinet či minaret, grotta, poustevna, umělá zřícenina, umělý drobný středověký hrad, holandský mlýn či statek, švýcarská salaš a kravín, čínský pavilón s bažantnicí, různé chrámky a pavilóny přátelství, egyptské sfingy a pyramidy, klasicistní i novogotické památníky. To vše sice zdánlivě volně rozptýleno, leč situováno s předem uváženým účinkem do nově ztvárněných rozsáhlých areálů lužních lesů, listnatých ostrovů, celých hlubokých údolí, do terénu, členitého nejen vlastní konfigurací, ale zejména vodními toky, klikatými říčkami, potoky, sváděnými do vlnitých jezírek a umělých vodopádů. Tyto jednotlivé motivy jsou tak frekventované a kumulované, že nabývají tonické povahy a jejich použití projektantem má aluzívní a ilustrativní povahu vzhledem k zájmům uživatele. Vizuální využití architektur v terénu - kolikrát se jen opakuje motiv vyhlídkového altánu - teprve dělalo poutavou podívanou 51-53 54-56 57

z objektu, ale objekt sám ji poskytoval též rozhledem po okolí.

Jak dovodil např. A. M. Vogt v pozoruhodné studii Boullées Newton-Denkmal. Sakralbau und Kugelidee,[10/] architekt se cítil velmi často malířem. Novátorský architekt Boullée, jehož činnost spadá těsně před Francouzskou buržoazní revoluci, byl přesvědčen, že architekt sjednocuje v kompoziční celek-obraz rozptýlené krásy přírody. Že je sám skladatelem, vytvářečem krásy přírody, zasazujícím architekturu do přírody jako zlatník drahokamy do šperku nebo jako scénický výtvarník, navrhující rozmístění kulis, sufit a rekvizit do prostoru jeviště. Architektonické dílo je podle něho "vytváření obrazu", protože všechno architektonické tvoření je jenom přejímání zákonů přírody. Je ovšem otázka: jaké přírody? V duchu dobové estetiky tím byla míněna příroda, již jednou, v 17. století, zachycená krajinářstvím, zejména arkádijsko-heroického typu.

Malířské zobrazení těchto krajin se stalo jedním ze vzorů projektantům krajinářské zahrady. Cesta k vnímání krajiny, jejích estetických hodnot a její ztvárnění malířem je totiž vůbec velmi složitá. Ještě slavný krajinář John Constable říká kolem roku 1820, že umění vidět přírodu se získává tak velmi obtížně jako umění číst egyptské hieroglyfy. Tento výrok necitujeme náhodou, neboť na projektu kamenných mostků ve veltruském parku architekt Jöndl skutečně pokryl hieroglyfy celé bloky.

Tak jako nastupující archeologie objevila v polovině 18. století předklasické Řecko a Egypt, cestovatelé a misionáři Čínu, vojny Turecko a celý muslimský svět, tak zase ekonomické zájmy vyvolaly potřebu narážek na Nizozemí, mořeplavbu, šťastný život ve venkovské idyle holandského statku, přemrštěnost rokokové etikety a módy na dvorce, salaše, kravíny, mlýny apod. Ve sféře architektury byl obdobou J. J. Rousseaua abbé M. A. Laugier, jenž žádal návrat k principům stavby malé venkovské prachýše, obydlí neporušeného, šťastného divocha. Ve vynalézání nových konfigurálních celků se způsobem zcela novátorským zjevuje příroda jako nově objevená hodnota, jsou zakládány krajinné scenérie, které vytvářejí malířské prospekty prostoru. Přání po uvolnění v prostoru společenských kon-

vencí je umělecky anticipováno v prostoru rozvolněné krajinářské zahrady.

Kdo objevil tuto malebnost, pitoreskost, jakými medii byla ztvárněna do umělecké podoby, bylo již dávno zjištěno: je to jednak přírodní deskriptivní poezie, jednak, a to platí pro koncepci krajinářské zahrady ve zvýšené míře, podněty, které vyplynuly ze znalectví a obdivu k malířské tradici krajinomalby 17. století. Zejména, jak bylo častokrát zdůrazňováno v literatuře, ze studia obrazů C. Lorraina, G. Poussina a S. Rosy, na jejichž pozadí se rýsují jako snové přeludy začarované zámky nebo ruiny, kde dlí jen ticho a samota.

Teoretikové zahradní architektury první poloviny 18. století se učili na krajinářském malířství komponovat arkadickou zahradu v hlubokých prostorových plánech, prostorových distancích, v modech, vymezených rozestavěním figur, tj. skupin dřevin a staveb,[11] snažili se převést obraz v přírodní skutečnost, někdy dokonce s pomocí přípravných maket.

Kde se s úvahami o tom, co je malebné, tj. s definicí pojmu "picturesque" setkáváme poprvé, jsou právě angličtí senzualističtí filozofové, sledující procesy, obsahující či založené na smyslovém vnímání skutečnosti, která je pro ně přirozeně různotvará, nikoli dogmaticky normovaná jako v předchozích akademických doktrinách, které pronikly za Ludvíka XIV. i do estetických názorů na zahradní úpravy. Vazba na empirii, zejména na senzuální vjemy, je u všech těchto filozofů zesílena, a proto zahradním teoretikům, kteří z nich vycházejí, pak tolik začíná záležet na vzájemném vztahu jednotlivých složek zahradní úpravy. Záměrů, které přitom zahradníci sledovali, bylo hned několik najednou. Hledali např. co největší přirozenost, přítomnost minulosti, evokovanou úmyslně vybranými motivy, které působí svými vizuálními hodnotami. Ať již to jsou umělé zříceniny nebo celé gotické hrady, jež mají vyvolat určitou náladu, přenést diváka ve fantazii, vázané na evokovanou realitu, do zašlých časů. Zejména drobné architektury se staly nástrojem, obohacením fáze symbolu, promítaného do současných životních situací a nálad. Zahradní teoretici vycházeli z předpokladu, že vnitřní život, vytváře-

ný imaginací a zálibami, nemá hmotné hranice, a proto je zdánlivě nemá mít ani krajinářská zahrada.

Pro osvícenskou estetiku platí, že to, co je líbivé, krásné, je sice všechno, co je příjemné smyslům a co zintenzívňuje imaginativní činnost, ale současně je spojeno s uspokojením, plynoucím z pochopení smyslu objektu a s myšlenkami, asociacemi, jež evokuje. Tedy v dílech přírody a umění, jak říká zejména R. Payne Knight, architekt, malíř, učený antikvář a autor disertace Symbolical Language of ancient Art and Mythology z roku 1818, na nás nepůsobí jejich vizuální kvality izolovaně, ale ve spojení s momenty estetickými a asociativními.[12/]

Výběr všech typů zahradních architektur je koncem 18. století řízen především jejich vztahem k přírodě. Návrat k přírodě má logicky za následek také návrat k architektuře přírodě blízké. Ať už se to týká čínských pavilónů, dórských chrámků či egyptských kabinetů a obelisků, antických či středověkých ruin. Zahradní architekti používali ruin trojího druhu: antických, středověkých a z nedávné doby. Soudilo se totiž, že antické ruiny, tj. násilné zbořeniny, plní pozorovatele smutkem a sklíčeností, neboť jsou výsledkem triumfu barbarství nad civilizací. Naproti tomu ruiny středověké že jsou svědectvím vítězství času nad silou, přírody nad lidskou dovedností; budily sice melancholické nálady, nikoli však nepříjemný dojem. Pakliže byl projektován středověký, resp. neogotický objekt nedotčený, nový, třeba ve tvaru věžovitého památníku jako v Krásném Dvoře, pak proto, že již v druhé polovině 18. století platil o středověku názor, že to je doba mytických, polopohanských národů, které nejsou daleko od primitivního, přírodního života. V anglických parcích dokonce začali stavět chrámy druidům. Považovali za vhodnou ideu, věnovat zahradní stavby mudrcům Keltů, kteří v temných hlubinách dubových hájů učili tajemstvím bohoslužeb podobně jako egyptští kněží v údolí Nilu.[13/]

Dokonce v gotice se vidělo umění, jež ještě jaksi zpola vězí v neformované přírodě, a proto také nejdokonaleji splývá s krajinným celkem, se skalami a stromy, zejména jde-li o gotiku pozdní, naturalistickou. Nakonec byla zřícenina přehod-

nocena v jakousi samostatnou bytost a začíná její překódování směrem k vlastenecko-historickému památníku, jak dovodil na rozboru složek českého národního obrození Vladimír Macura ve své znamenité studii Znamení zrodu z roku 1983.

V Číňanech se tehdy zase viděl národ, žijící šťastným, naivně přírodním životem. A konečně v poustevnách, eremitážích budovaných z hrubých, neotesaných kamenů nebo jen z větví, rákosí a mechu, již nežili systemizovaní poustevníci jako za časů hraběte F. A. Šporka, ale jejich příbytky se podobaly nyní spíše prachýši "šťastného divocha", typu, v němž si literatura a malířství libovaly zejména od časů Paula a Virginie. Preferování divoké přírody a primitivních staveb v romantické zahradě je tedy v podstatě antitézí artisticky formované přírody klasicistů.[14/]

Čína a Egypt bývaly v teoretických statích zahradních architektů spojovány, podobně jako bylo s Egyptem spojováno předperiklovské Řecko. V tomto případě prostřednictvím fascinující bohyně Isis. Obdiv k dórské architektuře a k Egyptu měl společného jmenovatele a tím byl rostoucí obdiv k primitivnosti, původnosti, starobylosti, věčnosti, jakou zprostředkovala představa odvěkosti pyramid. Egypt byl navíc znám jako pramen hermetických mystérií, která vzrušovala znovu preromantické období, ale to zase z jiného důvodu. Bylo tu přece spojení egyptských záhrobních kultů se zednářskými lóžemi, s jejich tajemnými obřady, odvolávajícími se ještě na domnělá tajemství středověkých stavebních hutí. A takto se znovu dostáváme z obecných úvah na domácí konkrétní historickou půdu, neboť mistrem vídeňské zednářské lóže byl v roce 1781 Ignác Born, hlavní iniciátor pražské Soukromé učené společnosti, jejíž zakládající členové byli většinou rovněž svobodní zednáři.[15/] Born založil mj. též Journal für Freimaurer, jehož první svazek obsahoval rozsáhlou úvahu o egyptských mystériích. V témže roce se připojil k jiné zednářské lóži ve Vídni W. A. Mozart, když byl předtím Ignácem Bornem přímo zaučen. A tady jsou jasné premisy Kouzelné flétny.[16/] Ale z těchto souvislostí je potom také přijatelný výklad, proč dal např. hrabě Clam-Gallas zřídit ve své proslulé pražské zahradě, zvané Klamovka, Chrám Noci s grottou v přízemí.

Tím se také vysvětluje, proč platil názor, že střízlivá prostota dórské plastiky či křehká členitost gotické kaple nebo vlnitá silueta čínského čajového kiosku nebo jednoduchost holandského mlýna mají svou podstatou všechny blízko k přírodě, patří do ní stejně jako rozpadávající se zřícenina. Jednoduchost, tvarová čistota stejně jako pitoresknost jsou brány jako blízké povaze přírodního světa. Nikoli historická, nikoli estetická, vůbec už ne slohová charakteristika, ale poetická imaginace dovolovala návštěvníkům těchto parků vcítit a přizpůsobit se různým formám drobných architektur, oblíbit si je, vychutnávat gurmánsky jejich odlišnost.

Jaké se těšily oblibě, dokazuje dochovaná obrazová dokumentace, grafika, vůbec nejfrekventovanější žánr celé soudobé výtvarné tvorby, o jejímž rozsahu nemáme dosud přesnější představu. Námitka, že česká dobová grafika je často zpola amatérská, mnohdy jen řemeslně rutinní a že plnila převážně salónně společenské a propagačně turistické a suvenýrové funkce, může být vznášena jen z formalisticky povýšených pozic. Ani této grafice doby osvícenství a romantismu nelze upřít její často svěží půvab. Ona právě dokládá, že existence těchto zahradních stavbiček jakoby sama bořila překonávaná pravidla deklasovaných vyšších či nižších hodnot klasicismu. Všechny tyto stavby byly totiž ve své době hodnoceny jako rovnocenné ve vztahu k přírodnímu rámci a mnohé z nich, např. lázeňské kolonády a kiosky nad prameny, ukazovaly již dalekou perspektivu využití těchto typů pro mnohem širší společenské okruhy, než byla aristokratická společnost. Ostatně sám fenomén pramenů, využití léčivých účinků přírodních sil, také ukazuje na nový vztah k přírodě.

Stať nebude ze šetrnosti doprovázena fotodokumentací, protože tyto parky, na rozdíl od honosně architektonicky komponovaných a sochařsky vybavených zahrad barokních, až na malé výjimky, neúprosně zarůstají a hynou. Zda nezmizí úplně, závisí v mnoha ohledech nejen na podpoře příslušných památkových institucí, ale především na zájmu, lhostejnosti nebo dokonce na vandalství veřejnosti.

Že zahradní úprava může být v přímém vztahu k soudobým kulturně politickým tendencím, dokazuje např. zahradní kreace

pražského klasicistního romantismu, tzv. Růžové údolí knihtiskaře a novinářského redaktora Ferdinanda ze Schönfeldů, založená roku 1787 v pozdějším Karlíně. Byl to anglický přírodní ovocný sad, proměněný v mikrokosmos, v němž se slučuje geografie s historií. Byl totiž komponován, jak poukázal zejména E. Poche,[17] na způsob mapy Českého království, kde vegetace a voda vyznačovaly hory, řeky, rybníky, města a jednotlivé kraje Čech, vše v správných proporcích a vzdálenostech, jak se to také snažily postihnout první domácí topografické příručky. Zahrada byla sice zakrátko rozparcelována jako první oběť industrializované pražské čtvrti Karlín, ale myšlenka topografické zahrady se znovu vynořila na Národopisné výstavě v někdejší Královské oboře-Stromovce v roce 1895, o níž jsme slyšeli na minulé konferenci s tématem Umění a technika tolik zajímavého.

Zahradní architekti vytvářeli podle svých možností v Čechách a na Moravě něco podobného jako literatura a malířství předromantické a romantické doby. Různě stylově laděnými stavbami se snažili rozšířit a obohatit umělecký obraz zahrady často o historickou dimenzi. Právě v této jejich hravé mnohosti vidí např. N. Pevsner[18] první náběhy k historismu 19. století. Ovšem té komplexnosti vybavení sentimentálního parku do podoby monumentálního muzea v přírodě, jak je např. dala vybudovat koncem 18. století kněžna Izabella Czartoriská v Pullavách nad Vislou, nedosáhl žádný zahradní soubor v našich zemích. U domácí šlechty v Čechách totiž chyběl, právě pro její loajální vztah k habsburské monarchii, onen prvek spojení s národem, který neumírá s dočasnou smrtí státu, ale věří v lepší budoucnost. Bohatý různorodý soubor staveb v parku v Pullavách zahrnoval proto nejen tajemná pohanská templa římského typu s různými motty, ale sanktuária toho druhu jako orakulum Sibyly Aretinské, spojené s Římem a věštící současně lepší budoucnost pro Polsko. Jak jsme se dohodli s profesorem Zdislavem Żygulskim, ředitelem muzea Czartoriských v Krakově, toto přírodní muzeum v Pullavách, první svého druhu vůbec, má mnoho společného s černínským parkem v Krásném Dvoře, jehož dendrologické a botanické unikáty navštěvoval při svých pobytech v Teplicích a Mariánských Láznich sám J. W. Goethe, osob-

nost tak v mnohém stimulující proces českého národního obrození.

Jsme si vědomi, že závěrem referát sklouzává do polohy ilustrující deskripce, leč z desítky našich zachovaných parkových areálů klasicistně romantického typu lze nejvýrazněji sledovat proměny náplně a vybavení zámeckého parku ve Veltrusích. Lokalizaci zaniklých objektů, od nichž se však zachovaly aspoň původní projekty, usnadňuje plán zahradní dispozice uměle vytvořeného ostrova, nakreslený ing. I. Schmidtem roku
44 1829 a vyrytý J. Renardem ve Vídni.[19] Plán posloužil k základní identifikaci zahradních staveb M. Brožovskému v Průvodci po zámku Veltrusy, Praha 1973. Poznámka při signatuře plánu "reducirt von Gräfin L. Chotek" poukazuje k významu této amatérské kreslířky, jejíž náčrtník byl chován na zámku Kačina a podle jejíchž kreseb vydali akvatinty s pohledy z Veltrus Piringer a Schuman ve Vídni.[20] Některé z nich jsou reproduko-
51 vány v příloze článku. Nejstarší návrhy, pocházející ještě z období kolem roku 1785, spadají do doby Jana Rudolfa Chotka a zachycují projekty na úpravu francouzské zahrady v nejbližším okolí zámku, doplněné návrhy na dvě umělé zříceniny, oranžérie se stříhanými ploty, latkovými pavilóny /treilliage/
52 po jejich bocích a konečně grotty s kaskádou. Ještě v polovině minulého století existovala rokoková stavbička, tzv. modrý kabinet, ale do dnešní doby zmizelo vše spolu s poustevnou, tureckou zahradou a pavilónem Bujukdere. Zpustlý a zarostlý je i celý romantický park za obnovenou francouzskou zahradou s vinutými stezkami a houštinami, ale zůstaly louky, lemované krásnými stromy, solitéry, jako byl ohromný Karlův dub. Mezi
57 nimi prosvítá dórský monopteros chrámku přátel venkova a za-
55 hrad z let 1792-1794, Laudonův pavilón nad kanálem a pavilón Marie Terezie z let 1811-1813. Ten připomíná návštěvu panovnice na prvním veletrhu tovarů Království českého, organizovaném Rudolfem Chotkem právě ve Veltrusích. Císařovnin pavilón se však již začleňuje do projektu hlavních úprav, které důmyslným regulačním zařízením se stavidly v korytu pravého ramene Vltavy proměnily zámecký park v izolovaný ostrov, svět sám pro sebe. Toto regulační zařízení se stavidly a četnými můstky přes nově vzniklé ostrůvky je spojeno s iniciativou nejvyšší-

ho purkrabí Karla Chotka, jednoho z nejvýznamnějších členů tehdejší české šlechty, proslaveného všestrannou veřejnou činností, úpravou kanalizace, komunikací a vltavských průplavů.[21/]

Egyptizující empírové formy mluví nejzřetelněji tam, kde je třeba ztvárnit nástupní prostor, vchod, průchod - tedy u schodiště, rampy, brány apod. Právě egyptizující brána dostala v umění druhé poloviny 18. století zvláštní, mnohovýznamový, přímo magický význam,[22/] a to nejen u výtvarných umělců, ale též např. v opeře, zejména pak v Mozartově Kouzelné flétně, provedené poprvé roku 1791 a v Praze tak oblíbené.

Egyptizující architektura má rovné plochy a často monumentální měřítko. Leč v pojetí J. P. Jöndla /1782-1866/, žáka stavovské techniky v Praze a asistenta prof. G. Fischera, provádějícího též řadu staveb pro hraběte Chotka, získaly zahraniční předlohy, jichž používal, až jistou idyličnost. Pro veltruský parkový vodní kanál, regulovatelný řadou stavidel, jež nadržují a spouštějí vodu, navrhl Chotkovi několik egyptských bran a můstků, které dobře ladí s jeho variantou dórských pavilónů, neboť oba slohy se vyznačují úsporností 47
a jednoduchostí hladkých forem. Při celkové kulturní úrovni nejvyššího purkrabí je pochopitelné, že celý technický projekt stavidel a můstků musel Jöndl řešit způsobem esteticky působivým. Také technická, mimouměleckárealita se měla stát esteticky relevantní, povznesena do vyšší, poetičtější roviny, zcela v duchu projektů domů dozorčích nad vodními stavbami architekta C. N. Ledouxe, vyobrazených v Hirschfeldově knize.

Jöndl proto projektoval v letech 1813-1814 nejen Dorische 50
Fahrbrücke, čínský vyklenutý můstek, ptačí bidlo ve tvaru pyramidy, arkády a brány stavidel, ale především egyptský můs- 48
tek s plastikou sfingy, dodnes existující, a můstek s plas- 49
tikou egyptského šakalího boha Anubise, jemně tónovanou kva- 45
šovou malbu s podtitulkem "Emissarius des unterirdischen Ca- 46
nals" /Vyslanec podzemního kanálu/. Prozaický, mělký říční kanál měl být takto nobilitován připodobněním ke kanálům řeky Nilu, které zátopami oživují Egypt. Praktické stavebně technické zařízení bylo spojeno s geograficky exotickou módní my-

tologií; technické dílo je tak současně zobrazujícími prostředky proměněno v malé dílko umělecké.

Prostota, až jakási erární úspornost byla ostatně Jöndlovu pojetí blízká, jak dosvědčuje nejen řada projektů jednoduchých venkovských pavilónů pro veltruský park, ale též jeho výklady a nákresy ve stavitelských příručkách.[23] Zejména jeho Landschaftliche Baukunst z let 1826-1828 a Poučení o stavitelství pozemním vůbec a zvláště vzhledem na privátní a obecní stavení ve venkovských městech, městečkách a vesnicích z roku 1840 si vysloužily zasloužený ohlas mezi českými staviteli.

Plastika egyptského boha, posazená nad říčním můstkem, měla vyvolávat příjemné mrazení v očekávání nebezpečí, jež eventuálně hrozí těm, kdo od přístaviště na podzámeckém jezírku Spiegel vyjížděli po loďkách na romantickou plavbu kanálem. Hladina stoky se na pokyn zvednutím stavidel mohla kdykoli zvednout, a vyvolat tak okamžitou umělou záplavu, zásah přírodního živlu, moment překvapení, kdy nebezpečná situace zvyšovala prudkost emocionálních reakcí. Zděšené komtesky byly pak statečnými zachránci-kavalíry přirozeně odnášeny temnými podzemními chodbami do bezpečí zasklených egyptských a dórských pavilónů, kde pak dvojice stěží luštily hieroglyfy, vytesané v nadpraží. Hodnota těchto Jöndlových projektů - a v tom se liší od často fádních plánů jeho kolegů - záleží nejen v exaktnosti nárysů, půdorysů a řezů, ale v tom, že jde současně o návrh malířsky, obrazově ztvárněný, jak rozpoznali organizátoři výstavy v Zalužanech /Umění XIX. století, II. díl, 1815-1840/, pokračující ve spolupráci Národní galerie a Uměleckoprůmyslového muzea v Praze s Okresním kulturním střediskem v Příbrami.[24]

POZNÁMKY

1/ A. M. Vogt, Auslegung von Kunstwerken, mit oder ohne historischen Rückhalt, v: Das Problem der Interpretation, Mainzer Universitätsgespräche, Mainz 1964, s. 32 a n.

2/ Journal of the Warburg and Court. Institt., T.I.4 /1943/, s. 165-189.

3/ L. Majdecki, Historia ogrodów, Varšava 1972.

4/ Autorem řady studií o vývoji krajinářských zahrad, jenž ovšem nalezl tvůrčí přístup k tomuto tématu a provedl několik vynikajících moderních rekonstrukcí historických zahrad, je dr. Ing. arch. Otakar Kuča. Z jeho prací uveďme např. Člověk a přírodní prostředí, v: Karel Honzík a kol. Věci kolem nás a sociální životní sloh, Praha 1961, s. 33 a n.; Kapitoly z vývoje krajinářské architektury, v: Architektura ČSR, roč. XXIX, 1970, s. 109 a n.; Zur Entwicklung der europäischen Park- und Gartenlandschaft, Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte des Landschaftsbaus, Berlin-Charlottenburg 1974.

5/ E. Poche, Zaniklé pražské zahrady, v: Staletá Praha X/1981; Z. Dokoupil, P. Neumann, O. Riedl, I. Veselý, Historické zahrady v Čechách a na Moravě, Praha 1957; J. Ondřej, Zámecké parky a zahrady středních Čech, Praha 1967; M. Kruml, B. Pavelková-Hošťálková, Z historie úprav přírodních prostorů Staré Prahy, v: Staletá Praha X., s. 186 a n.

6/ N. Pevsner, Studies in Art, Architecture and Design, kapitola The genesis of the Picturesque, s. 77, London 1968.

7/ O. Kuča, Člověk a přírodní prostředí, v: l.c.

8/ G. Cocchiara, Storia del folklore in Europa, kap. VII.: Natura, civiltá e progresso, Torino 1971, s. 139 a n.

9/ R. Mortier, La poétique des ruines en France, Genève 1974.

10/ A. M. Vogt, Boullées Newton-Denkmal. Sakralbau und Kugelidee, Basel und Stuttgart 1969.

11/ C. Clark, Landscape into Art, London 1961.

12/ V. Kramář, Architektura v devatenáctém století, v: Památky archeologické XXVI, 1914, s. 99 a n. a 104 a n.

13/ H. Ost, Einsiedler, Mönche und Eremiten, München 1978.

14/ J. Pinkava, Souvztažnost vědy a umění, v: Estetika XXI/1985, č. 4, s. 52 a n.

15/ V. Dvořáková, Osvícenci a romantikové, v: Kapitoly z českého dějepisu umění I., s. 35 a n., Praha 1986.

16/ N. Pevsner, v: l.c. kapitola: The Egyptian revival, s. 233. Blíže k této exotické složce krajinářské zahrady viz též V. Dvořáková, Romantické umění a zahrada, v: Kompozice zahrad v dějinách umění, zájmový tisk vydaný Domem techniky ČSVTS Č. Budějovice 1987.

17/ E. Poche, Zaniklé pražské zahrady, v: l.c.

18/ N. Pevsner, H. G. Evers, M. Besset, L. Grote, Historismus und die bildende Kunst, v: Vorträge und Diskusion im Oktober 1963 in München und Schloss Anif, München 1965.

19/ G. Leinz, Ludwig I. von Bayern und die Gotik, v: Zeitschrift für Kunstgeschichte 44/1981, s. 399.

20/ Zlatá Praha XXXVI/1919, s. 382 a n.

21/ M. Volek, Purkrabí Chotek a pražská zeleň, v: Staletá Praha, roč. V, Praha 1971, s. 236 a n.

22/ J. Langner, Ledoux und die "fabriques", v: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 26, München 1963.

23/ Za laskavé upozornění na tyto Jöndlovy příručky srdečně děkuji doc. dr. Jiřímu T. Kotalíkovi.

24/ Zpravodajství Národní galerie v Praze, interní materiály č. 8 pro tiskovou konferenci dne 15.V.1986 v Zalužanech.

HISTORICKY CENNÁ LETNÍ SÍDLA V PLZNI - SEVERNÍM PŘEDMĚSTÍ

Jana Potužáková

Plzeň měla po založení na samém sklonku 13. století ve vidlici řek Mže a Radbuzy nejen přirozenou obranu vodními toky, ale i umělými příkopy a hradbami, za nimiž byly již ve 14.století zakládány vinohrady, chmelnice, rozprostíral se věnec lesů a plochy luk, jak dokládají i současná místní jména Na vinicích, Na chmelnicích, Luční ulice atp. Ve vnitřním prostoru, stěsnaném zhruba na ploše 400 x 500 m, mnoho místa pro zeleň nebylo. Ta se omezovala v podstatě na klášterní zahrady.[1/] Zájmy měšťanů byly vázány ve městě a tam, kde byl finanční přebytek, byl investován do zemědělství. Na sklonku 16. století se v okolí Plzně rozrůstaly hospodářské dvory, rozmáhalo se rybnikářství /na sever od města jich vzniklo hned 12, největší o ploše 57 ha/. Zároveň se projevovala snaha patriciátu vyrovnat se šlechtě, která v bližším i vzdálenějším okolí Plzně stavěla zámky. Uvnitř města probíhal čilý stavební ruch, stavěly se měšťanské domy s arkádovými dvory. Bohatou siluetu města dokládá Willenbergův pohled na Plzeň z roku 1602.

Město bylo dobyto Mansfeldovými vojsky, takže kolem poloviny 17. století byl budován nový fortifikační systém, počítající již s plzeňskými předměstími. Během relativně krátké doby se měšťanstvo hospodářsky vzpamatovalo a 18. století opět přineslo čilý stavební ruch, evšem, jak již bylo mnohokrát akcentováno, za jiných podmínek. Stoupaly nároky na zdravé prostředí, postupně sílil vliv rousseovského nazírání na přírodu. Zámožní plzeňští měšťané kupovali předměstské dvory, usedlosti, budovali letní sídla. Měšťan už u zájmu svého nového světonázoru neriskuje ztrátu nákladného sídla na předměstí, ohroženého dříve válkami, vítězí starost o zdraví, pohodlí.

Plzeň, o níž se traduje ironický vtip, že jde zde vše opatrně a pomalu a už Hilarius Litoměřický tvrdil, že plzeňští měli vždycky novotu v ošklivosti,[2/] vyvinula na konci 18.

a 19. století nebývalou aktivitu v péči o zdraví. V blízkém okolí vznikaly poměrně četné zahradní lusthausy, rozrůstaly se užitkové zahrady, které byly pozměňovány na soukromé parky. Rozrůstala se zeleň, budovaly se aleje. Nejvýrazněji tyto změny zasáhly Severní předměstí, zejména jeho část zvanou Lochotín. S touto městskou čtvrtí bylo ostatně již v 19. století v urbanistických plánech počítáno jako s rekreačním prostorem, řečeno dnešní terminologií.

Na levém břehu řeky Mže, v blízkosti původně dřevěné Lochotínské lávky, nalezneme dnes už jen zbytky tzv. Tuschnerova domu. Byl postaven roku 1797 spolu se zahradou s charakterem parku - měla vlastní vodárnu, která zásobovala četné vodotrysky. Byly zde besídky, různé hříčky,[3] byl zde i zrcadlový taneční sál. Rovněž teplé a studené lázně se těšily oblibě. Z bývalé slávy zůstal po rozparcelování prostoru jen dům, známý později jako hostinec U zeleného stromu,[4] dnes v soukromém držení. Jedná se o dům jednopatrový, izolovaný, o pěti okenních osách s mansardovou půlvabovou střechou. V prostřední ose nalezneme ve střeše tympanon. Ve východním štítu jsou prolomeny dva okuly. Tesaný portál je zaklenutý, s plochým ostěním a mírně předstupujícím klenákem. Výrazný prvek zadního traktu tvoří zasklená pavlač. Uvnitř v přízemí je valená klenba s lunetami, v patře fabionové stropy. Celkový stav domu je poměrně dobrý, poněkud na škodu je brizolitový povrch, který však respektuje původní uspořádání. 61

Zhruba o čtvrtstoletí později vzniklo v lochotínské stráni, obklopené vinicemi a dříve i chmelnicemi, jiné sídlo, nemající ovšem jen charakter lusthausu. Jedná se spíše o usedlost, tzv. Lüftnerku, sdružující hospodářskou a rekreační funkci. Roku 1841 koupil sládek Josef Lüftner, který byl vázán prací ve městě a měl v Saské ulici svůj hlavní dům, tuto usedlost, kde již před rokem 1829 vzniklo obytné stavení a současně s ním i empírový altánek, polygonálního půdorysu, se dvěma okny půlkruhově zakončenými. Na jeho západní straně vznikla terasa, chráněná poprsní zídkou. Při stavbě byla využita bizarní pískovcová skála stráně. Do konce 40. let však byla obytná budova spolu s hospodářským komplexem přestavěna. Vznikl jednopatrový obytný celek o sedmi okenních osách a s ma-

lou věžičkou nad středem. Nebyl honosný, působil biedermeierovsky střídmě, prostě, jednoduše. Další stavební úpravy nastaly po roce 1879, kdy byl přistavěn dřevěný balkón a provedeno celkové statické zajištění. Lüftner chtěl objekt dále hospodářsky využít, v záměru měl zřízení pivovaru, pro jehož potřeby dal vykopat náležité sklepy. Avšak proti záměru vystoupili plzeňští, zřízení dalšího pivovaru bylo nežádoucí. "Lüftnerka" měnila majitele, až v roce 1915 zde vznikla hospodářská škola. Dnes z bývalé dominanty lochotínské stráně zůstalo torzo, altánek se poměrně nedávno zřítil, komplex byl začleněn do areálu budované zoologické zahrady.

Za purkmistrování Martina Kopeckého nastala prudká přeměna Lochotína. Martin Kopecký spravoval město více než dvě desítky let a za dobu své správy se zasloužil o mnohé. V ozdravných záměrech byl podporován Karlem Chotkem, který byl osobně zainteresován do přeměny Lochotína na místo lázeňské, koupil z vlastních prostředků pole a 28.12.1833 je daroval s přáním velké budoucnosti nově založenému lázeňskému místu Lochotín. Začala nedlouhá sláva Plzně jako města lázeňského. To vše díky pramenu, na nějž si vzpomněl ve chvíli nemoci přírodovědec
62 Bernard Říha.[5] Byla vybudována Kolonáda, navážkou úrodné pů-
63 dy byly založeny sady a postaven pavilón - Síň přátelství. V Květech z roku 1841 již můžeme číst: "Znáte náš Lochotín, to prostomilé stavení s pěkným sálem na vrchu mezi lupenatými a květnatými sady, malé půlhodinky za městem. Jeť to náš Bubeneč. Jako v nádherné oboře pražské, tak držívají se zde letní besedy." Lochotín se stal nejen výletním místem, ale i centrem letních pobytů. Zakrátko získal značnou popularitu. Už v roce 1837 informují Květy, že ve Lvově vyšla informace o lochotínských lázních, včetně chemického a lékařského rozboru účinků vody. Dne 18.10.1841 se zde konal první český bál v Plzni, také mladý Bedřich Smetana zde prožil nejednu pěknou chvíli. Správa byla v rukou akciové společnosti. Od lázní byly vybudovány odpadní strouhy, nedaleko Síně přátelství vznikla restaurace, přebudovaná roku 1888 do nového celku spolu s pseudorenesančním tzv. císařským sálem, na svou dobu velkolepým. Do areálu náležely i dva empírové domy, letní sídla a byty zámožných Plzeňanů; jeden patřil také Martinu Kopecké-

mu, který zde pobýval do zimy. Podlehly však stavebnímu zásahu při přestavbě.[6]

Zároveň byl rozšiřován a upravován, zejména v 70. a 80. letech, park. Vznikla hlavní promenádní cesta, na vyvýšených místech byly budovány altány, pověst o poustevníku Lochotovi připomněla umělá jeskyně s nápisem nabádajícím k péči o stromy. Realizovaly se velkorysé komponované přístupové cesty a aleje. Celek byl doplňován odpočinkovými zákoutími. Na tzv. Schneckenbergu vyvěral pramen, kde byla studánka; dnes tu zbyl nedaleko původního místa jen empírový sloupek. K hlavní cestě osadili zkamenělý strom,[7] údajně plzeňské provenience. Architektonické řešení parku vytvořili Pankrác a Šebestián Přistrové, z nichž první byl zahradníkem hraběte Schönborna na Lukavici. Roku 1849 se konala dražba Lochotína, který koupilo pravovárečné měšťanstvo za 2006 zlatých. Postupným dokupováním pozemků vznikl rozsáhlý parkový celek, který měl na konci století 50 katastrálních položek.

Ale zároveň se objevovaly potíže, lázně ztrácely vodu a tím i význam. Pilsener Bote roku 1862 želí zanedbanosti lázní,[8] o dva roky později se v témže tisku objevují nářky, že mládež poškozuje trávníky a aleje a v roce 1872 zde můžeme dokonce číst, že se každoročně ztrácejí stromy.[9] Nastává konec lázní, uvádějí se různé příčiny zániku, většinou neodborná manipulace s prameny.

Z bohaté historie místa nalezneme dnes nepatrné a poměrně zanedbané zbytky. Zkázu místa dovršila nedávno vybudovaná komunikace na největší plzeňské sídliště. Tak je v podstatě jediným svědkem někdejší slávy jen Síň přátelství, drobná, ale poměrně kvalitní empírová stavba, v současné době po nedávném požáru přebudovávaná PKO na komorní koncertní síň. Jedná se o přízemní dvoukřídlou stavbu se středovým rizalitem. Střecha je nízká, valbová, prochází pod ní zubořezová korunní římsa. Tělo stavby je rytmizováno pilastry s jednoduchou hlavicí. Půlkruhové paprskovitě členěné zakončení nalezneme nad středovými dveřmi, tam jsou rovněž půlkruhovitě zakončená okna bez šambrán a s nízkou podokenní římsou, krytá okenicemi. Obě postranní křídla jsou jednodušší, pětiosá, s pravoúhlými okny v lizénových rámcích. U nich místo nadokenní štítově vyvinu-

té římsy nalezneme obloukovité otvory. Ze zadní strany ústí do středu stavby schodiště, stavba je totiž na mírně svažitém terénu, z průčelí je vstup přímý. Střední část pavilónu náležela prostornému sálu, jehož strop byl později podepřen litinovým sloupem. Konkrétní podoba stavu současné úpravy interiéru není bohužel známa.

Plzeň druhé poloviny 19. století musela řešit i jiné závažné otázky, vyplývající zejména z nárůstu obyvatelstva vlivem průmyslového rozvoje města. Tak byl roku 1870 učiněn zajímavý pokus podnikatele Jana Kleissla o zřízení první dělnické kolonie se snahou poskytnout dělníkům slušné bydlení ve zdravém prostředí. Během krátké doby tak vznikla Jánská podle projektu stavitele Kiliana, soustava dvou ulic v těsné blízkosti tradiční cesty, aleje, do lochotínského prostoru. Na kresbě Josefa Boettingera[10/] vidíme idealizovaný pohled na celou čtvrť, už v roce 1911 považovanou za nepříliš zdařilou. Její část nedávno ustoupila nové komunikaci, zůstalo torzo. Současné ukázky dokládají téměř původní charakter zástavby. My o ní hovoříme proto, že na její jižní straně si tehdejší okresní starosta, poslanec a obchodník Jan Kleissl, vybudoval rozsáhlé letní sídlo se zahradou. Ale už roku 1879 přinášejí plzeňské německé noviny oznámení, že Villa Kleissl, Garten und Wiese, se za třetinu odhadní ceny vydraží. Velkolepé sídlo připadlo soukromému podnikateli, později zde byla pletárna a drobná chemická výroba.[11/]

Vila, dnes známá jako Šikova, je jednopatrový, volně v zahradě stojící dům o 11 okenních osách. Obdélníková okna jsou segmentově zaklenuta. Vchod je přístupný otevřeným dvouramenným schodištěm, pod nímž je segmentově zaklenutá grotta. Okna mají profilované ostění a jednoduché podokenní římsy. Podlaží odděluje kordonová římsa. Po obou stranách jsou poměrně mohutné rizality s trojúhelníkovými štíty, okulovými okénky a vyřezávanými vegetabilními prvky v zakončení střešní části. Rizality mají sedlovou střechu, hlavní korpus pak valbu. Boční fasády jsou tříosé s lizénami a jednoosým středním rizalitem, který je ukončený štítem s okulem a s vyřezávaným podstřeším. Zahradní průčelí je členěním adekvátní přednímu, navíc má pětiosou dřevěnou verandu na vyřezávaných pilířích,

která je přístupná ze zahrady středovým dřevěným schodištěm s poměrně bohatě vyřezávaným zábradlím. Součástí vilového komplexu je zahrada, jejíž střed tvoří ozdobný záhon /dříve vodní plocha/ s bohatě zalamovaným, profilovaným a tesaným obložením a keramickou klasicistní vázou. V západním cípu zahrady stojí polygonální altán se segmentově zaklenutými obdélnými okny v plochách stěn, které jsou nahoře ukončeny soustavou konzol. Nízká střecha krytá taškami je převislá na trámech a s vyřezávanými okraji. Altán je přístupný ze zahrady půlkruhovými rameny schodiště, mezi nimiž je nika. Součástí je drobná dřevěná veranda, chráněná přečnívajícím sedlovým úsekem střechy původně s vyřezávaným trojúhelníkovým štítem.

Obytný dům-vila má rovné stropy. Z centrální prostorné haly s nástropní malbou vedou vchody do obytných místností značných rozměrů. Přízemí je zaklenuto segmentovými klenbami. V nejbližším okolí jsou hospodářské budovy, mezi nimiž se rozprostírá prostranný dvůr, oddělený od ulice hradbou s podezdívkou a litinovým zábradlím. Komplex je v soukromém držení a současný stav je velmi špatný.

Věhlas Lochotína však i nadále vzrůstá a spolu s tím i poptávka po letních bytech a parcelách. Na pozemcích v blízkosti bývalých lázní a pečlivě udržovaného parku vyrůstaly již dříve letní vily, objevila se i myšlenka celku rodinných domků, ale kolem roku 1900 bylo již jasné, že zde vzniká rozsáhlá kolonie více či méně nákladných letohrádků. Na plánku je vidět původní projekt, myšlený dobře, nicméně proti menší zástavbě převážila letní, s výjimkou celoročně obývaná sídla zámožných plzeňských rodin. V Nových plzeňských novinách z dubna 1892 můžeme číst, že poptávka po letních bytech na Lochotíně je tak veliká, že nestačí budované domy. V zápisu městské rady královského města Plzně ze dne 26.3.1900 se uvádí, že na lochotínských pozemcích se mohou stavět výhradně vily, ne však stavení hospodářská či živnostenská. Vzhledem k dnešní stavební pozemkové situaci v Plzni udivuje přidělovaná stavební plocha - pro jednu vilu a zahradu - nesmí být méně než 1080 m^2. Hradby zase nesmí mít plné zdi, ale železné se zděnými pilířky a ty musí být i mezi jednotlivými zahradami. Přísné byly předpisy péče o chodníky, systém žump. Staveb-

ní ruch byl čilý. Na Lochotíně byla stavěna sídla opakující a kumulující tvarosloví historických slohů, sídla velkolepá a střídměјší; ohlašovala se i módní secese.

Zhruba před první světovou válkou končí etapa budování letních lochotínských sídel. Později se město rozšiřuje a lidé hledají odpočinek a letní pobyty dále od města. Tak tedy už jen s mírnou nostalgií vzpomeneme velkolepých snah Martina Kopeckého.[12/]

POZNÁMKY

1/ Jedná se o komplexy kláštera františkánského a dominikánského. Dominikánský kostel sv. Markéty byl stržen r. 1802, ostatní části kláštera v roce 1902. Z celého cenného objektu zachovány jen nepatrné fragmenty v lapidáriu Zpč. muzea v Plzni. Objekt františkánského kláštera v současné době připravován k rekonstrukci.

2/ V kázání k vladykům a obci plzeňské z roku 1467.

3/ Lábkova místopisná sbírka - fol. 55: Zde uváděna vzpomínka pí Zykmundové na besídku se sedátkem, na němž usednuvší dostal shora sprchu.

4/ Hostinec byl v provozu až do padesátých let.

5/ Narozen v r. 1740 v Plasích, okr. Plzeň-sever. V dětství prý slýchal o léčivých lochotínských pramenech, později prozkoumal jeho chemické složení a léčebné účinky. V minerální vodě převažovala železitá složka.

6/ Přestavba se dotkla nejen budov, ale i řady stávajících objektů. Rudolf Kopecký /Něco o lochotínských lázních, in: Plzeňské besedy roč. I, č. 20/ uvádí, že r. 1883 byly vybudovány nové stáje, firma Neumann v Holoubkově nahradila dřevěné mosty železnými, byla rovněž rekonstruována vozová cesta od pramene k lázním.

7/ V Plzeňských novinách 23.3.1873 uváděno, že byl nalezen v areálu Pod Všemi svatými. Není potvrzeno, že se jedná o týž.

8/ 20.4.1862.

9/ Pilsener Ref. - 6.3.1872

10/ Plzeňský fotograf a kreslíř Josef Boettinger, otec Huga Boettingera.

11/ Dle vzpomínek pamětníků zde podnikatel Václav Šik zavedl domáckou výrobu punčoch, prodával a vyráběl rovněž podlahové pasty aj.

12/ Pomník Martina Kopeckého osazen r. 1882. Autorem prof. Rippl a kameník Josef Cingroš.

Literatura a prameny: Rudolf Březina-Jaroslav Schiebl, Bytová otázka a královské město Plzeň, Plzeň 1911; Ladislav Lábek, Lochotín, Edice kroužku přátel starožitností v Plzni, č. 1, Plzeň 1914; Ladislav Lábek, Zkáza staré Plzně, Vlastivědné nakladatelství Marie Lábkové, Plzeň 1941; Fridolín Macháček, Historie školního statku Lüftnerky Na vinicích, Plzeň 1929; Fridolín Macháček, Plzeň, Plzeň 1924; Jaroslav Schiebl, Ze staré i nové Plzně, díl III, Plzeň 1910; Lábkova místopisná sbírka - Archív města Plzně - fol. 55, 56, 62, 66; Dokumentační materiály KSSPPOP v Plzni /Tuschnerův dům, Kleisslova vila/.

Děkuji PhDr. Haně Dobré a dalším pracovníkům Archívu města Plzně za pomoc a cenné rady při zpracování přednesného příspěvku. Zvláště děkuji za instalaci speciální části výstavy ve Státní vědecké knihovně v Plzni, věnované problematice

PLZEŇ - ŽIVOTNÍ PROSTŘEDÍ A ZELEŇ

Miloslav Bělohlávek

"Nyní se k tomu obrátím, abych o příjemnosti zdejšího místa něco málo propověděl. Povětří zdejší krajiny jest zdravé a i samo nebe se milostivě na ni usmívá. Což bych více o rozkošném položení, o vodách se kroutících, o lukách kvítím strakatým se přiodívajících, o horách mile k nebi se pnoucích, o zahradách stromy bohatými se pyšnících, o věžích slavného města, o řádných ulicech s vámi rozmlouval? Otevřte oči a slávu a krásu i blaženost svého města uvidíte. Mám-li ale o obyčejích a hostinách vašich, měšťané, mluviti - ó jak sladké jest to přebývání mezi vámi. Jen jediná věc, odpusťte, že pravím, co mi na srdci leží, jen jediná věc mne uráží a hrozím se, aby se se smradlavým hnojem nečistota a mor mezi nás nevloudily a abyste Boha vám příznivého, který zdravého povětří vám poskytl, nepokoušejíce, puchem a jedovatinou povětří nenakazili. Važte si, dobří měšťané, více svého zdraví než nepořádu svého dobytka. Ať se šilhounové na hnoji vyvalují, vy krásou, vy čistotou svých ulic se potěšujte. Pole vaše hnojem ztučnějte, ale ulice čistotou se skvějte. Milujete-li zdraví své duše, proč zdravím svého těla pohrdáte? Vždyť krása a čistota na těle jsou znamením vnitřní čistoty." Tak se dotkl životního prostředí města Hilarius Litoměřický ve svém kázání v Plzni v roce 1467, jež jsem uvedl v překladu profesora J. V. Sedláčka z roku 1821.[1/] A tento v podstatě neměnný stav trval téměř čtyři století. Plzeň měla venkovský ráz, který nijak nenarušovala jen pomalu rostoucí předměstí. Zemědělský ráz města obklopeného zahradami ukazují staré veduty do první poloviny 19. století a zejména plán z roku 1821, podle něhož se celé město včetně nepatrných předměstí topilo v zeleni zahrad a alejí.[2/] Od konce 18. století si někteří bohatí měšťané stavěli za hradbami výstavné vily, lusthausy, obklopené zahradami, do nichž se utíkali nejen před těsností města, ale i za lepším ovzduším, neboť zejména v létě bylo město překryto mrakem puchu z hnojišť, žump, příkopů i různých odpadků.

Při postupném rozvoji řemesel a manufaktury se domy ve vnitřním městě stávaly činžovními, mnozí majitelé si stavěli za hradbami uprostřed zahrad vily a domy ve vnitřním městě pronajímali. Z vil lze uvést např. lusthaus Pernerovský u kostelíka U Ježíška, Steinhauserovský dům spojený s pobytem mladého Bedřicha Smetany a nejznamenitější z nich bratří Tuschnerů u Lochotínské ulice z konce devadesátých let 18. století. Dodnes tu stojí pěkný jednopatrový dům s mansardovou střechou a zasklenou pavlačí v zahradním rizalitu. Nejobdivovanější však byla rozlehlá zahrada lemovaná řekou a vodním příkopem, v níž jednotlivé části byly ohraničeny přímými alejemi a ještě po barokním způsobu děleny geometrickými obrazci, jak vidíme na plánu města z roku 1821. Byly tu vodotrysky, besídky, sochy, v parku rostly vzácné stromy, keře a květiny.[3/] Vedle toho byla v městě řada rozlehlých upravených zahrad, jako např. arciděkanská a další patřící zdejším měšťanům. Životní prostředí města zpestřovaly rybníčky a vodní nádrže za hradbami jako na místě dnešního divadla J. K. Tyla, synagógy a před hlavní poštou.

Na počátku 19. století /1803-1804/ se začínají na jižní straně města zasypávat hradební příkopy a na jejich místě by- 64
la vysázena alej z módních tehdy kaštanů. V blízkosti, proti dnešnímu hotelu Slovan byl "parádní plac" pro vojenské přehlídky, který byl kol dokola osazen oblíbenými topoly a uprostřed stál klasicistní pomníček plukovníka Teschnera, svobodného zednáře. Topoly lemovaly rovněž břehy vodního příkopu, který na východní straně obtékal město. Uvolněním hradeb, současníky považované za pozůstatek středověku a za krunýř bránící přístupu vzduchu do města, se otvíraly ulice. Ústily do zakládaných alejí, které se později proměňovaly v parky. Je to doba pobarokního klasicismu, který se postupně naplňuje romantickým cítěním, má bezprostřední vnitřní srdeční vztah k přírodě.

Nejkrásnějším odkazem této doby městu je Lochotínský park, spojený se vznikem plzeňských lázní i divadla. Největší zásluhy o něj má plzeňský purkmistr Martin Kopecký, jemuž vděčná Plzeň roku 1861 postavila v dnešních Kopeckého sadech pomník a 1884 před pavilónem v Lochotínském parku bystu.[4/] 63

V třicátých letech v Čechách se z podnětu nejvyššího purkrabího hr. Chotka začíná snaha po okrašlování měst. Ozývaly se hlasy, že česká města jsou proti Praze ve výzdobě chudá, a proto gubernium nařídilo v roce 1830 aby krajské úřady si vyžádaly ze všech důležitějších měst návrhy na zvelebení, aby je gubernium mohlo posoudit. Žádalo se, aby vedle vkusných staveb, vydláždění ulic, jejich čištění a osvětlování bylo pamatováno na promenády, stromořadí. Nařízení v Plzni nenašlo ihned odezvu, neboť v roce 1828 nově nastoupil purkmistr Martin Kopecký a musel v konzervativním plzeňském prostředí teprve připravovat půdu. Až po urgencích byl v lednu 1832 zaslán do Prahy plán, který byl spojen s návrhem na vybudování lázní u železnatého pramene na Lochotíně. Martinu Kopeckému se podařilo založit Akciovou okrašlovací společnost, která měla od začátku na 600 členů, a tak získal prostředky na výstavbu lázeňského domu a hostince. Do roku 1834 byl na Lochotíně postupně vybudován park s umělou vodní kaskádou a nad pramenem sloupcový chrámek zvaný templ. Lázeňský dům měl uprostřed společenský sál a v obou křídlech po pěti koupelních pokojích. Okrašlovací spolek rozšiřoval park a vysazoval zde stromy i keře. Park sloužil oddechu i zábavě Plzeňanů; v lázeňském domě, krásné empírové stavbě, příznačně v duchu doby zvané Síň přátelství, se konaly plesy, reuniony a jiné zábavy. Za svého studentského pobytu v Plzni 1840-1843 tu byl častým návštěvníkem mladý Bedřich Smetana, který zde prožíval své mladé lásky, jež se odrážejí v jeho deníku. Lochotínský park byl v majetku Akciového okrašlovacího spolku, vlastně prvního spolku toho druhu v Čechách, až do roku 1849, kdy jej zakoupil výbor pravovárečného měšťanstva plzeňského. Spolek pak přestal existovat. Měšťanský pivovar park dále rozšiřoval až na 71,2 ha a do roku 1945 jej udržoval. Okrašlovací úsilí se v těchto letech soustřeďovalo na park, kde byla později zřízena umělá jeskyně s figurinou poustevníka, vztahující se ke staré místní pověsti. Byl tu vybudován hudební pavilónek atd. V poslední čtvrtině století byla kolonáda nad pramenem, který ztrácel na významu, snesena.

Ve městě se postupně osazovaly stromy prostory po zbořených hradbách a byly zřizovány cesty, jako např. roku 1846

po zboření prachárny /1865 zde byla postavena budova české reálky, dnes pedagogické fakulty/ až k Saské bráně, 1865 byly zřízeny Otakarovy sady /dnes 5. května/. Třebaže se v té době o sady staralo město, přece se ve veřejnosti pociťovala potřeba intenzívněji se věnovat okrašlování města, a tak v roce 1874 vznikla Jednota pro zakládání sadů a okrašlování města Plzně a jeho okolí. Byl to osmý spolek toho druhu v Čechách a řada menších měst na tomto poli předběhla Plzeň. Zdá se, že vedle jisté netečnosti části obyvatel tu v opoždění hrála jistou úlohu také otázka národnostní, která tehdy vyčerpávala plzeňské pokrokové měšťanstvo. První akcí spolku bylo osázení obecní louky Obcizny, později Palackého a dnes Štruncových sadů /1875/. Koncem roku 1874 vydal spolek provolání k veřejnosti, v němž se praví: "Považ každý, že sady v městě přispívají nejen k okrase, ale i k čištění vzduchu, a tedy k zachování zdraví, a že čím příjemněji a zdravěji v městě jest, tím více stoupá také cena majetku. Komu tedy na zdaru spolku sadařského záleží, nechť přistoupí k němu co úd." Spolkem byla v roce 1876 vysázena v Lochotínské ulici alej topolů, z nichž některé ještě stojí, 1892 byla přes lochotínské louky vyměřena a o rok později vysázena alej tzv. Kilometrovka.[5] Spolek se intenzívně věnoval okrašlování okrajů města, ke konci století zejména působením vedoucího lesního úřadu ing. dr. Josefa Sigmonda a učitele Jana Krse. Bylo upraveno okolí nevzhledného trestaneckého hřbitova na Borech /zrušen 1930/ a trestnice a také byla zalesněna stráň nad řekou Radbuzou, tzv. Pytlíkův sad. Volné prostory zejména v okolí nově vznikajících škol a předměstských náměstí byly upravovány v menší parky, o něž se staralo město.[6]

V městských lesích se pamatovalo, hlavně zásluhou ing. Sigmonda, na rekreační části a intenzívně se budovalo výletní místo Zábělá. Klidový smysl mělo zřizování lesní části u tehdy budované městské vodárny na Homolce, kde již v roce 1888 bylo vysázeno lesními stromky 7,75 ha a v zalesňování bylo pokračováno, takže roku 1900 měl tento park výměru 12,24 ha. Městská správa vyslovila přesvědčení, že "lesík tento, jenž dnes za příčinou ochrany svého vzrůstu obecenstvu ještě přístupen není, bude zajisté, až vzroste, části Pražského před-

městí, ležícímu za viaduktem dráhy a čtvrti doudlevecké tím, čím ostatnímu městu jsou sady Lochotínské".[7] Ke zmenšení okružních sadů došlo při výstavbě nového městského divadla v roce 1899, tím zanikl i rybníček s vodopádem a menší zoologická zahrada, která stála přímo v těchto místech. Místem oddechu se koncem století stávala i oblast boleveckých rybníků, a to ve spojitosti s rozvojem sportu, plavání a bruslení.

Město v posledních desetiletích 19. století se valně přestavovalo a jeho představitelé byli na ně pyšni, jak vyplývá ze slov Rudolfa Březiny, inženýra městského stavebního úřadu v roce 1895: "Vnitřní město vyniká úplně pravidelným svým založením, jakým málo měst nejen českých, ale měst vůbec vykázati se může. Rozkládá se pak na čtvercové téměř ploše, měřící 500 m délky a 400 m šířky, tudíž na 20 ha. ... Náměstí na svých prostranných chodnících stalo se oblíbeným místem procházejícímu se obecenstvu, zejména v zimě a za doby večerní, čemuž přiměřené osvětlení plynové značnou měrou napomáhá. Ulice vnitřního města jsou s ohledem na náměstí pravidelně rozloženy a přímé směry jich jsou souběžny se stranami světovými... Veškeré ulice jsou dlážděny a až na nepatrnou část zvýšenými chodníky žulovými opatřeny. Přestavbou celých řad domů nabývají v novější době některé ulice rázu skutečně velkoměstského. K vnitřnímu městu na všech čtyřech stranách světových přiléhající předměstí jsou od onoho širokým okružním pasem oddělena, kterýž pas v celé své délce 1,9 km buď jako stromořadí, nebo co park je upraven. Volný nezastavěný pas tento zaujímá plochu ve výměře 11,7 ha, je na východní a západní straně 30 m široký, na severní a jižní straně dosahuje šířky až 70 m a rozkládá se na bývalých opevňovacích pozemcích, zejména nad příkopy, které byly po zrušení hradebních zdí v letech 1828-1845 zasypány a stromořadí v letech 1839--1846 vysázeny. V posledních 20 letech byla jižní část těchto okružních sadů rozkošně upravena. Dnešního dne tvoří sady okružní oblíbenou promenádu obecenstva plzeňského. Předměstí v dílech k městu přiléhajících nejeví již té pravidelnosti jako staré město a postrádají namnoze organického spojení s městem vnitřním ... Následkem jednotlivých nedokonalostí různých plánů upravovacích bylo v nejposlednějších letech při-

kročeno k zhotovení celkového plánu rozšiřovacího pro celé město. Plány tyto, právě dokončené, obsahují již větší pravidelnost, spočívající ponejvíce na systému pravoúhelníkovém a připojují se k stávajícím již založeným částem města. Šířky ulic v nich navržené pohybují se mezi 15-30 m a je v nich v příznivých polohách pamatováno i na čtvrtě kottagové a vilové. Stávající ulice předměstské jsou ponejvíce silničně upraveny a toliko silně frekventované z nich jsou opatřeny dlažbami."[8/]

Městská správa si byla plně vědoma významu sadů pro zdraví obyvatelstva. Byla však ve značně tíživé situaci, neboť bouřlivě se rozvíjející město vyžadovalo velkých investic na budování škol, nemocnic, divadla a dalších akcí, a proto si ve své úřední zprávě posteskla na nedostatek mecenášů z řad podniků: "Na tomto místě nelze pominouti mlčením výhod, které poskytuje obyvatelstvu Plzně právě zmíněný park Lochotínský, značnými obětmi Měšťanským pivovarem udržovaný a veřejnému užívání propůjčený. Na ochranu jeho podala obec na příslušné úřady živnostenské stížnost dotyčně žádost za účelem nařízení opatření, by park tento kouřem ze sousedních továren nebyl poškozován a vzala na tento vzhledem na velký zdravotní význam jeho i při zpracování plánů polohy Saského předměstí náležitý zřetel. Jest si jen přáti, by krásný příklad Měšťanského pivovaru našel konečně v Plzni i následovníků a by i jiné výnosné průmyslové podniky plzeňské, které kouřem svých závodů obtěžují mnohé městské čtvrti, učinily pro ozdravění a osvěžení obyvatel města aspoň poněkud toho, čeho poskytuje obyvatelstvu jmenovaný pivovar parkem Lochotínským."[9/]

Na počátku nového století se začaly na okraji dosavadních předměstí budovat nové vilové čtvrti a přitom se pamatovalo i na parky. První z nich byl opět Lochotín. V roce 1899 se utvořil Lochotínský spolek, který měl podporovat výstavbu rodinných domků v této části a při této příležitosti se městská rada usnesla na zákazu výstavby průmyslových staveb v tomto obvodě. Spolek ve své propagaci zdůrazňoval především zdejší prostředí, které přinášelo zdravé bydlení, styk s přírodou a čistý vzduch, neboť nejčastější západní větry nepřinášely sem kouř z plzeňských továren. Obdobné čtvrti začaly vznikat

na jihu Plzně /Bezovka/ a na východě /Slovany, původně V podhájí/. Každá tato část města měla mít rozsáhlé zahrady, ulice byly osázeny stromořadími a ústily do menších parků.

Na okraji Jižního předměstí byly těsně před válkou nákladem okresního výboru v roce 1914 zahájeny práce na budování Borského parku /25 ha 52 a 46 m^2/, který byl dokončen až počátkem třicátých let a jenž 1926 přešel do správy města.

Ke konci století začaly ovzduší města zaplavovat exhalace z továren, i když si musíme uvědomit, že tehdy používané uhlí bylo velmi dobré kvality. Největšími znečišťovateli byly Škodovy závody na západě a na východě železnice. Proto také městský fyzik dr. T. Hegner uvedl, že "ulice okresu tohoto dnes z valné části neupraveny a trpí vedle toho, že znečišťovány jsou prachem a odpadky i tím, že současně zaplavovány jsou kouřem z četných velkých závodů průmyslových." Ve špatném stavu byly i komunikace, jak uvádí úřední zpráva z roku 1900: "Po více nežli čtyři léta domáhala se obec toho, by erární ulice, pokud procházejí městem a které nalézají se v takovém stavu, že po nich bez nebezpečí pro majetek, pro lidské zdraví a život a bez nebezpečí pro majetek osobní, ani choditi, ani jezditi nebylo lze, v náležitý stav byly uvedeny. Sám J. Exc. c.k. místodržitel království Českého Karel hr. Coudenhove při své poslední návštěvě v Plzni vyslovil své podivení a politování nad tímto zbědovaným stavem erárních silnic, které tvoří hlavní komunikace městské a přislíbil, že v naléhavé této záležitosti pozornost svoji věnuje a nápravu zařídí. Přes to a opětné žádosti obce, osobní intervenci jejich zástupců, uběhla léta, aniž na erárních silnicích plzeňských nějaká podstatnější úprava provedena."[10/]

Okružními sady protékala tzv. mlýnská strouha, která se napájela z Radbuzy pod muzeem, tekla pod masnými krámy do Pecháčkových sadů, kde se vlévala do Mže. Jako každá živá voda přispívala strouha k oživení vzhledu města, ale byla také zdrojem různých hygienických potíží, a tak správa města se ji přes protesty Státního památkového úřadu a veřejnosti rozhodla zasypat /1921-1922/ a sadově upravit. Vzhled města a jeho přírodní prostředí rovněž silně ochudila regulace řek, zejména Radbuzy, která se v úseku od železničního mostu k pivovaru

stala stokou v hlubokém kamenném kanálu. Při regulačních pracích byly poraženy některé prastaré stromy - jilmy, vrby, topoly a olše, které zkrášlovaly toky zejména Mže na počátku Saského /Severního/ předměstí.

Tak dík usilovné snaze správy města i členů okrašlovacího spolku se podařilo rozrostlé město do první světové války obklopit rozsáhlými parky - na severu Lochotínským, na východě Homolkou a na jihu Borským parkem. Na těchto stranách se začaly budovat také vilové čtvrtě, potopené do zeleně, jen na západě Škodovy závody nedovolily vyrůst parku a místo vilové čtvrti zde vznikla dělnická kolonie Karlov, která přes žádosti města o ozelenění a provzdušnění byla stlačována a zahušťována výstavbou. Vnitřní město obklopené okružními sady bylo zkrášlováno řadou drobných parků a parčíků, zejména v okolí významných budov, kde je vedle okrasných stromů zpestřovaly květinové záhony. O snaze představitelů Plzně ozdobit a ozdravit městské prostředí svědčí skutečnost, že přes různé finanční potíže měla Plzeň do počátku první světové války už 225,9 ha parků, z toho Lochotínský měl 71,2 ha, Borský 25,5 ha a Homolka 13,35 ha.

POZNÁMKY

1/ J. V. Sedláček, Paměti Plzeňské. Plzeň 1821, s. 26-27.
2/ M. Bělohlávek, Plzeňské veduty, Plzeň 1984.
3/ Frid. Macháček, Plzeň a Plzeňsko v minulosti i přítomnosti I. Plzeň 1925, s. 91-93; L. Lábek, Za Lochotínskou lávkou. Rukopis přednášky v Archívu m. Plzně; J. Kovář, Nad plánem Plzně z r. 1821. Minulostí Západočeského kraje 13. Plzeň 1976, s. 187-204.
3/ M. Kopecký, Über die günstige Verhältnisse der k. Kreisstadt Pilsen. 1834; M. Kopecký, Pilsens günstige Verhältnisse und dessen Mineralquelle. Praha 1837; L. Láček, Lochotín. Plzeň 1914; Lochotín v odstupu století vděčné Plzně 1833-1933. Plzeň 1930. J. Nožička, Snahy o zkrášlení Plzně a jejího okolí. Minulostí Západočeského kraje 4. Plzeň 1966, s. 209-215; M. Bělohlávek, Lochotín. Plzeňský přehled 1978 č. říjen, listopad, prosinec.
5/ K činnosti Jednoty viz Archív města Plzně, fond uvedeného spolku.
6/ Přehled vzniku sadů města viz v knize J. Rouse, Kniha o Plzni. Plzeň 1945, s. 36-38.
7/ Zpráva obce král. města Plzně o činnosti správy obce od r. 1897. Plzeň 1900, s. 219.
8/ Spis pamětní vydaný na oslavu desátého sjezdu Jednoty samosprávních úředníků obecních a okresních v království Českém. Plzeň 1895, s. 82-83.
9/ Viz pozn. 7, s. 219.
10/ Tamtéž, s. 243 a 133.

PŘÍRODA A URBANISTICKÝ KONCEPT NA POČÁTKU 19. STOLETÍ V ČECHÁCH

Marie Benešová

Dříve než se dotknu vlastního tématu diskusního příspěvku o vztahu dobového urbanistického konceptu a jeho zakotvení v sociální sféře své doby, chtěla bych reagovat na některé názory, které zde byly prosloveny.

Především je to nadhozený moment snobismu jako možný impuls následování anglických vzorů při zakládání velkých parkových koncepcí s výbavou poukazující na nostalgicko-romantický rys, který jakoby s naším prostředím doby na rozhraní 18. a 19. století měl málo co společného. Domnívám se, že tu o snobismus v žádném případě nešlo; recepce nového proudu, s nímž ruku v ruce s oceňováním významu přírody šla záliba ve všem, co bylo nejen mimořádné a romantické, ale také zájem o to, co bylo v domácí minulosti tradiční. To nebyla jen otázka módy nebo nějakého nezdůvodněného povrchního postoje, ale u vrstvy, která tyto tendence propagovala, zcela cílevědomá snaha zdůraznit vlastní význam pomocí tradice. Není to vývoj náhodný, ale právě ve své době zdůvodněný úsilím šlechty, která bránila své společenské postavení proti absolutistickému panovníkovi jednak viditelným aktem hospodářské schopnosti zakládat tak rozsáhlá a podivuhodná založení, jednak záměrně stylovým pojetím zdůraznit své významné a pevné zakotvení v minulosti. Že kromě toho se uplatnila koncepce ze vzdálené Anglie, má své zdůvodnění nejenom v příbuzenských svazcích, ale i v diplomatických misích, při nichž se šlechtickým stavebníkům dostalo přímého poučení, nehledě k literatuře těmto lidem běžně dostupné.

Nyní však k vlastní diskusní poznámce, která ostatně na to, co bylo právě řečeno, přímo navazuje. Jedná se totiž o význam a podíl stavebníka na charakteru pojetí městské koncepce, o kterém se obvykle dost málo uvažuje.

65 V devadesátých letech osmnáctého století byly v Čechách za-
67 loženy dvě vojenské pevnosti v typickém pojetí pevnostního ur-

banismu za použití příkladu římského vojenského tábora, členěného pravidelně sítí ulic na šachovnicovém půdorysu s dobře situovanou střední severojižní cestou, na níž ve středu osídlení bylo vyvinuto velké obdélné náměstí s kostelem jako funkčně zdůvodněným útvarem pro soustředění vojska k rozkazům, modlitbám či přehlídkám. Tento typ městského založení nebyl nepodobný středověkému založenému městu, jehož příkladů je v Čechách nemálo, a stal se v devadesátých letech a na počátku 19. století téměř závazný, o čemž existují konkrétní důkazy. 66

Naskýtá se otázka, zda to skutečně byl příklad římského castra přenesený do období klasicismu, uplatněný právě v pevnostních městech, či zda tu v našem prostředí hrál určitou roli středověk, neboť v prvních desetiletích 19. století jsou živé tradice klasická i středověká. Nelze pochybovat, že obě pevnostní města Terezín a Josefov mají svůj klasický základ, nejenom z důvodu určení a představy svého stavebníka-vojenského eráru, ale i představ svých architektů-pevnostních inženýrů.

Jinak již by bylo možno přemýšlet o Karlínu, založeném ja- 68
ko první pražské předměstí v přírodě ohraničené vodním tokem Vltavy, jehož součástí byl oblíbený Růžodol. Tedy na místě, na němž bylo možno předpokládat volné rozvinutí města v krajině. A přece byl Karlín v roce 1816 koncipován jako šachovnice, sice nikoliv s výrazným křížem hlavních ulic, ale s hlavní tangentou západovýchodní, k níž přiléhá velké čtvercové náměstí s kostelem v čele. Není to ovšem po pevnostních městech příklad první. Paralelně s oběma pevnostmi byly zalo- 69
ženy Františkovy Lázně. Tedy lázeňské město, založené a rostoucí v místech přírodně téměř nedotčeném, kde napřed byla nalezena voda, postaven nad ní ochranný altán, a teprve potom budovány hlavní ulice. Opět v osvědčeném šachovnicovém systému, jen s tím rozdílem od vzpomenutých příkladů, že kostel tvoří point de vue jedné z hlavních ulic, zatímco pavilón nad Františkovým pramenem tvoří ukončení druhé hlavní ulice. Pro- 70
stranství tu ohraničovala kolonáda spojená s pavilónem nad jmenovaným pramenem. Teprve později kolmo na soustavu hlavních ulic bylo založeno dnes mohutné stromořadí, zárodek budoucího

parku. Místo vyměřil pražský hradní geometr a město Cheb jako stavebník nemělo žádná specifická přání. Snad nikdo z představitelů města neměl povědomí o jiném způsobu nebo formě založení lázeňského města. Představa stavebníkova, který je odvíjel z dobové zvyklosti, byla a měla asi v obou příkladech při koncipování tvaru a rozvinutí města Karlína a Františkových Lázní rozhodující význam, i když v případu Františkových Lázní tu sehrál svou úlohu i geometr, který provedl základní trasování ulic.

Jestliže sledujeme myšlenku do jaké míry má úroveň stavebníka vliv na urbanistické založení a do jaké míry jeho vůle je schopna transformovat i tolikrát v historii i domácí tradici ověřený způsob rozvinutý na systému šachovnice, pak jako nejlepší příklad lze uvést Mariánské Lázně.

Jiří Fischer, vedoucí architekt pražského zemského stavebního gubernia, byl autorem urbanistického konceptu Karlína
71 z roku 1816 a Mariánských Lázní z roku 1818, a přece se pojetí obou měst zásadně liší. Bylo by možné jako důvod pro odlišnost obou koncepcí uvádět zcela rozdílný terén, který u Karlína, prostírajícího se podél ramena Vltavy na zcela plochém území, ohraničeném na jihu vrchem Vítkovem, by mohl vést projektanta k šachovnici, pomocí níž může území nejlépe využít. Nicméně půvabný Růžodol, oblíbené výletní město Pražanů, dokazoval, že svým romantickým uspořádáním v zeleni mohl inspirovat projektanta právě opačně, než se v budoucnu stalo. Studuje-li se totiž vztah stavebníka nebo stavebníků k tomuto území v době na přelomu 18. a 18. století, je možno zjistit relativní nezájem vlastního řádu křižovnického, který, ač na vysoké úrovni duchovní, raději se postupně zbavuje území tak často devastovaného při válečném obléhání Prahy. Továrníci, kteří se postupně zmocňovali území, hleděli spíše na zisk a průmyslovou exploataci, než na uplatnění volněji v duchu romantických zásad přijatého urbanismu. Všechny tyto okolnosti ovlivnily architekta, který se neuchýlil od příkladů zakládání měst pevnostních, buď důsledně, či preferováním severojižního trasování ulic, které převažuje nad západovýchodním s vyrovnaným směřováním kompozičně i obsahově, jako je

tomu u Františkových Lázní, a velil zdůraznění tangenty s hlavním prostorem náměstí.

Že však vynikajícím způsobem dovedl v sobě absorbovat dobové myšlenkové proudy romantismu, dokázal nejenom v Mariánských Lázních, ale i v přestavbě místodržitelského letohrádku v Královské oboře.

Mariánské Lázně se liší od předchozích příkladů /nehledě na pevnosti/ v několika směrech. Je to především naprosto odlišný terén, který před založením a plánováním města byl di- 72
voký, silně ve výškovém členění kontrastní a již svými předpoklady navozoval nálady bázně a ztracenosti v mocné přírodě. Výskyt léčivých pramenů v době vzrůstajícího zájmu o lázeň- 73
ství podnítil zájem premonstrátského kláštera v nedaleké Teplé, zejména jeho opata Reitenbergera, podporovaného ústavním lékařem dr. Nehrem k založení lázní. Stavebník na vysoké duchovní a kulturní úrovni, nadto s nesmírným zájmem o věc, který je právě v historii tohoto města rozhodující, získal lobkovického uměleckého zahradníka V. Skalníka a osvědčeného architekta a urbanistu Jiřího Fischera ke spolupráci, jež přinesla mimořádný a českému urbanismu té doby ojedinělý úspěch. Jen jediná osa severojižní /dnešní ulice Odborářů/ vytvářela - jak dokládá plán z roku 1820 - pevnou páteř města. 71
Ostatní volně navazují na přirozenou podkovu vrchů bez ohledu na jakoukoliv pravidelnost, neboť i jediná pevná vláčná osa je v celkové koncepci asymetrická, vyvažovaná jen hlavním kolonádním prostorem k ní paralelním, ale již od počátku prostorem uvažovaným s bohatou zelení založeného čtyřřadého stromořadí. Zastavění v této náročné koncepci se rozkládá na terénně obtížnějším území, než je přímé sousedství hlavní uliční osy, které by bylo k rozvinutí obligátní šachovnice nejpřípadnější; tam byl však založen anglický park a postupně se stal hlavním architektonickourbanistickým principem celého konceptu - až do nedávné doby zásadně respektovaným a ještě znásobený rozšířením až do Úšovic. Šťastným spojením vysoce vzdělaného a poučeného stavebníka a tvůrců - zkušeného architekta Jiřího Fischera i umělecky založeného zahradníka Václava Skalníka - vzniklo dílo, v němž každý ve vzájemném ovlivnění vytvořil o něco více, než ve své běžné práci. Iniciáto-

rem nesporně byl velmi vzdělaný a pokrokový opat, který s hlubokým přesvědčením o pokroku a správné orientaci díla podporovaném nadšením stál neochvějně za tímto podnikem.

Tak se staly Mariánské Lázně oproti všem ostatním sídelním založením příkladem města rozvinutého v koncepci volné přírodní úpravy, která nebyla až dosud porušena, přestože architekturu první poloviny 19. století, zdobenou dekorem antikizujícím i gotizujícím, vystřídala architektura novorenesanční a kompozice bujných tvarů slohově smíšených až secesně vláčných. Není příliš adekvátních příkladů i v širších měřítcích než je naše, kdy ideje dobového kultu přírody byly tak přesvědčivě promítnuty do městského organismu.

DISKUSNÍ POZNÁMKA K REFERÁTU DR. O. URBANA

Donedávna mezi zcela specializovanou odbornou veřejností a vlastně i mezi ostatními odborníky, kteří ve vztahu ke své práci se dotýkají hodnoty městských čtvrtí vzniklých na konci 19. a na počátku 20. století, se udržuje názor negativní víceméně po všech stránkách, podobně jak byl formulován v referátu dr. O. Urbana.

Poněvadž jsme věnovali v mnohaletém výzkumném úkolu této otázce velkou pozornost a došli k zásadně jiným závěrům, je třeba na tyto závěry velmi stručně upozornit. Omezím se ve své poznámce na Prahu, kterou jsme se zabývali velmi podrobně.[1/] Především je zafixována představa o živelnosti růstu čtvrtí, vznikajících v posledním čtvrtstoletí před první světovou válkou. Tato charakteristika by se hodila nanejvýš na předchozí čtvrtstoletí 19. století, kdy skutečně se ještě nejednalo o záměrné zakládání. Čtvrtě, tak jak je dnes známe jako Vinohrady, Smíchov, Holešovice a ostatní, byly zcela záměrně a plánovitě zakládány v šachovnicové soustavě, která se jevila jako nejosvědčenější a zároveň také nejekonomičtější, zejména s ohledem na zařízení, dnes nazvané inženýrské sítě. V době, k níž se naše poznámka vztahuje, vystupuje tento zřetel do popředí, poněvadž v devadesátých a pozdějších letech Praha již nárokuje domy s byty plně vybavenými dobovým

komfortem - tekoucí vodou, splachovacími záchody, koupelnami a plynem. O těchto otázkách jsem mluvila loni, a proto je dále nebudu rozvádět. Tyto čtvrti a jejich koncepce a urbanistický charakter i architektura vyplynuly z požadavků doby a její technické úrovně, která byla poměrně vysoká. Proto jejich negativní hodnocení je historicky i z hlediska estetického problematické. Zásadně je nutno konstatovat, že estetická hodnota je proměnlivá, je to jedna z jejích nejzávažnějších společenských vlastností.

Je přirozené, že pokud se nezabýváme určitými otázkami hlouběji, přebíráme názory, které se formulovaly v generacích odborníků, jež jsme ctili, a uchováváme si je dodnes. Negativní hodnocení si tyto čtvrti vysloužily, zejména v období po první světové válce v procesu přirozeného dialektického odporu nového, za něž se bojovalo proti starému.

V časovém odstupu zcela přirozeně dochází v určitém stadiu vývoje k oživení hodnot jakoby zasutých a ty znovu přicházejí k platnosti, nikoliv ovšem ve své původní, ale modifikované kvalitě. Tak tedy oproti domnělé schematičnosti šachovnicového urbanismu, v němž málokdo dříve odhalil nesmírný cit pro vedení hlavních ulic v trasách starých ustálených směrů a cest, jejichž pohledovým cílem například na Vinohradech nebo na Žižkově a Smíchově je Pražský hrad, dnes oceňujeme právě jej. Oproti zatracované nehygieničnosti a uzavřenosti základní jednotky této městské soustavy-bloku dnes oceňujeme právě jeho uzavřenost proti hluku a smogu; stává se ve své možné zelené úpravě místem bezpečí pro malé i staré.

Neutěšený stav převážného množství bloků vzniklý naprostým neudržováním a zchátralostí není důvodem pro odsouzení samého principu. To se týká i vlastních domů, jejich fasád a zejména interiérů, které používají všichni obyvatelé domu, - vestibulu a schodiště až k bytovým dveřím. I ty by skýtaly půvab již zapomenutý, půvab zážitku z bujného tvarosloví vně i uvnitř, kdyby nebylo hrubých zásahů /vně například plynová kamna WAW nebo uvnitř změna napětí/, které již nikdo nikdy neuvede do náležitého stavu. Negativně v tomto problému nepůsobí sám princip zastavění a pojetí architektury, ale následné chátrání a devastace.

POZNÁMKY

1/ Č.ú. VIII-2-8/2 Teorie regenerace životního prostředí dochovaných sídel, 1976-1980; č.ú. VIII-3-8/2 Historické, teoretické a metodologické otázky rozvoje a regenerace sídel a krajiny, 1981-1985.

POZNÁMKA K ZOBRAZENÍM ČESKÉHO LVA V DEVATENÁCTÉM STOLETÍ

Miloš Pistorius

V devatenáctém století se v mimořádném množství a rozmanitosti objevuje volné zobrazování lva, tohoto českého heraldického symbolu, jako výzdobného motivu se symbolickou platností. Odpovídá to dobovému vznícení historického cítění a s ním spjatého národního i zemského vlastenectví; zároveň to odpovídá i zvětšené potřebě a možnostem mnoha praktických příležitostí. Zobrazení lva tak nacházíme na různých ozdobných diplomech, výučních listech i plakátech v kresebné i grafické podobě. Známe též malované prapory Spolku strojníků či Jednoty Říp, vytvořené Josefem Mánesem. V architektuře se často setkáváme se lvem, zejména se lvími hlavami, jako s plastickými zdobnými prvky. V plastické podobě se lev objevuje též na řadě pomníků v alegorické funkci.

Skutečnost, že jde o volné podání zobrazení lva, i když s jasným symbolickým z heraldiky odvozeným významem, dává volnější pole výtvarnému výrazu a pojetí, neboť lev zde zůstává přirozeným přírodním tvorem, ať již má na hlavě korunu, či ne, a ať již je úroveň jeho výtvarného podání vysoká, či nižší.

Zobrazení není tak omezeno oficiálnějším výrazem, jako v přímém heraldickém podání, či dokonce není přesně vymezeno, jak je tomu často ve 20. století, kdy převládají již legalizovaná konkrétní výtvarná podání státního znaku. /Tato výtvarná unifikace heraldického symbolu ve státních i městských znacích ve 20. století je mimo jiné též důsledkem rozvoje reprodukčních technik a prostředků, které ji v praxi umožňují./

Ve své volnosti a přírodnosti nabývají četná zobrazení českého lva z devatenáctého století - kresebná, grafická, malířská i plastická - další, často nezáměrně symbolický význam: na rozdílném pojetí se totiž projevuje, snad více podvědomě než záměrně, vztah k české státnosti a jejímu charakteru. A tak zde vidíme lvy hrdé i krotké, ospalé i čilé a životaschopné, od lva podobného spíše domácímu psíku až po vzneše- 74

ného krále zvířat. Snad nikdy není zlou šelmou, ale míra ušlechtilosti, sebevědomí a síly se znatelně různí.

Bližší porovnání jednotlivých zobrazení by nám ukázalo, jak různá pojetí více méně odpovídají různým vztahům k české státnosti v jednotlivých obdobích 19. století a v různých národnostních i sociálních vrstvách. Jistě si snadno v duchu vybavíme podobu řady jakoby ochočených lvíčků z prvé poloviny století či naopak Mánesova lva z praporu Jednoty Říp, který odpovídá Mánesovu jednoslovnému proslovu "Svoboda!" při zasvěcení v šedesátých letech. A z konce století si lze připomenout alespoň ušlechtilého a důstojného lva z plakátu Hynaisova pro Jubilejní výstavu roku 1891, odpovídajícího již sebevědomému a odhodlanému, ale klidnému postoji národa cílevědomě jdoucího vstříc své budoucnosti, hrdého na své hodnoty obecně lidské v minulosti i na dosažené výsledky v současnosti.

A tak bychom mohli v rozsáhlé škále podání jednoho tématu číst takto mimoděk vytvořené dějiny vztahu k české státnosti dále a podrobněji.

DISKUSNÍ PŘIPOMÍNKA K REFERÁTU DOC. DR. JANÁČKOVÉ

Ve svém zajímavém referátu se doc. Janáčková zmínila též o výtvarně exponovaném Raisově líčení pohybu slunce a světelných proměn na obloze nad věžemi Týnského kostela a upozornila na souběžnost s tehdejším výtvarným nazíráním a malířským viděním. Přitom vyslovila předpoklad, že vzhledem k vizuálně živé představě tohoto líčení jde o převedení Raisova dojmu ze spatřeného obrazu či obrazů současníků.

Tento postřeh paralelnosti charakteru vizuálního obrazu v soudobé literatuře a malířství je nejen zajímavý, ale i dost důležitý. Nedomnívám se však, že shoda výtvarného cítění zde musela být dána uváděným prostřednictvím shlédnutých obrazů. Naopak myslím, že tu lze spíše předpokládat spisovatelovo vizuální okouzlení danou popisovanou skutečností. Lze totiž předpokládat shodnost či příbuznost Raisova vizuálního prožívání a vidění s viděním soudobých malířů danou obecnou

dobovou atmosférou a obecnou dobovou psychologií. Vliv malířství tu tedy mohl být minimální, vedlejší nebo nepřímý, a dokonce se ani nemusel vůbec projevit.

A tak předpokládám, že zde šlo o vlastní reálný živý prožitek, který Rais vložil jako jeden z kamínků mozaiky celku do svého díla, snažícího se rovněž o vlastní, nezprostředkované zobrazení skutečnosti.

Právě ve skutečnosti vlivu obecnějšího neb obecného dobového vnímání, cítění a vidění, projevujícího se paralelně i v dílech zcela odlišných uměleckých oborů, bych viděl závažnost citovaného postřehu a upozornění doc. Janáčkové.

DISKUSNÍ PŘIPOMÍNKA K HODNOCENÍ ARCHITEKTURY 19. STOLETÍ

V předcházejícím referátě docenta O. Urbana tu zaznělo také poněkud negativní hodnocení architektury, a zejména snad obytných domů a čtvrtí 19. století. Chtěl bych k tomu připomenout, že je třeba si uvědomovat, že dojem, jakým tyto stavby působí na někoho při prvém či zběžném pohledu dnes, je dán jejich současným stavem. Je to podobné, jako když potkáme člověka, který je nemocen, nebo po přestálé nemoci, unavený a zašpiněný. Nepřipadá nám na mysl jeho dřívější zdraví, svěžest a elegance či půvab.

Chceme-li ovšem hodnotit architekturu jako historický nebo umělecký jev, musíme mít na mysli její stav původní, a hodnotíme-li ji z hlediska dnešního života a využití nebo z hlediska památkové ochrany a péče, tedy i stav, do jakého je možno tyto architektonické projevy opět dostat.

Obytná architektura devatenáctého století má ještě dnes pro mnohého ráz všednosti, ale to kromě uvedeného současného stavu působí i její některé skutečné rysy: množství, ve kterém vznikala a v němž se nám dochovala, stopy techničtějšího, někdy až sériového postupu při jejím vzniku, projevujícího se též přesnějším, ale tím někdy i strohým rukopisem provedení. Působí tu i použití řady materiálů vzniklých průmyslovou výrobou a výzdobných prvků vyrobených někdy též průmyslově nebo sériově.

Při troše pozornosti se nám však toto kamenné moře, či spíše moře cihel a štuku, proměňuje v neobyčejné bohatství a různorodost. Uniformita jen zdánlivá se nám před očima mění ve velké množství rozmanitých individualit, z nichž mnohé jsou pozoruhodné. Je tu individuálnost až neuvěřitelná v těchto velkých, rozsáhlých souborech městských ulic a čtvrtí, vytvářených navíc způsoby, jež ve skutečnosti znamenají již vykročení na cestu ke zprůmyslnění stavebnictví.

Právě cestou sem na konferenci jsem si opět při pohledech z vlaku uvědomoval, jak devatenácté století, mám na mysli zejména jeho druhou polovinu, dokázalo zvládnout tak rozsáhlou stavební činnost architektonicky i urbanisticky. V individuálnosti a rozmanitosti výrazu a přitom ve skutečnosti přece jen ve stylové jednotě. Rozmanitá je ovšem i sama kvalita staveb. Tak tomu ale bylo, je a bude v každé době. A zde je až podivuhodné, jak velká část těchto domů je architektonicky a výtvarně zajímavá, a to nejen v detailech. Často se zde vyskytuje i čistá a jemná architektonická kompozice a také v dispozičním řešení nacházíme mnoho zajímavého.

Nenechme se tedy ošálit nedobrou údržbou či nedostatečnou čistotou, v nichž někdy tyto domy shledáváme a pohlédněme na ně okem pozorným, otevřeným k jejich hodnotám a zajímavostem. Pod pojmem nedobrá údržba zde mám na mysli nejen zanedbávání technických oprav, ale právě tak, a především, i nedostatečnou péči o zachování původní podoby a výrazu, mající na svědomí množství nežádoucích, třebas i drobných zásahů. Takovéto zásahy otupují původnost a jednotu celku, ať již k nim dochází až dnes, či k nim došlo kdykoliv dříve, během často již stoletého i delšího života jednotlivých objektů.

Také urbanistické celky devatenáctého století - ulice, náměstí i celé čtvrti - musíme hodnotit podle jejich původního stavu, v celkové souhře s uličními detaily i se zelenými plochami a parky, pěstěnými tehdy rovněž ve shodném slohovém názoru.

Také mnohé z těchto městských celků prodělaly od té doby řadu změn, někdy velkých, jindy drobných. I ty drobné změny však působí ztráty na slohové ucelenosti a celkové atmosféře, často dokonce silněji než některá změna větší. To vše se pak

projevuje na celkovém dojmu, někdy i na "čitelnosti" původního stavu. Je třeba to proto brát v úvahu a tam, kde je to možné a účelné, i nedostatky napravovat.

DISKUSNÍ PŘÍSPĚVEK

Jaroslava Janáčková

Dr. Otto Urban tu nadhodil myšlenku, že snad před sto lety vládla ještě ekologická rovnováha a kultura reflektovala tento svým způsobem šťastný stav. Bohužel tomu tak není. Žánr cestopisné črty z domova, který se rozšiřoval od osmdesátých let, podchycoval mizející svéráz jednotlivých oblastí, krajů a míst /v tom souzněl s národopisnou aktivitou, jejímž symptomem bylo založení Českého lidu a tzv. Národopisná výstava v roce 1895/, ale současně mířil k obhajobě krajin, jejich přírodních a sociálních hodnot. Na ty dva zřetele se vázal ještě moment národně obranný, jak v Čechách v době nové mobilizace národně osvobozeneckého hnutí kolem roku 1890 nemohlo být jinak.

Obrana hodnot ekologických, etnografických a sociálně národních se navzájem stýkaly, tu dominovala jedna, tu jiná, ale vcelku se navzájem umocňovaly. Ukážu to na Šumavě.

Roku 1883 vyšel první díl Ottových Čech, reprezentativní obrazové "vlastivědy" jednotlivých oblastí a krajů. Hned tento první díl byl zasvěcen Šumavě a pro textovou část byli zmobilizováni přední básníci /J. Vrchlický, E. Krásnohorská, A. Heyduk/. V jejich popisech vystupovala Šumava jako kraj český, patřící k Čechám, národnostní poměry v oblasti zůstávaly mimo horizont výkladu. Šlo vlastně o jistý akt přisvojení si Šumavy a včlenění tohoto kraje do národního povědomí českého. Vůli k takovému "přisvojení" prozrazují i některé další umělecké projevy: skladby Antonína Dvořáka, básně se šumavskými motivy ve dvou vrcholných sbírkách Jana Nerudy, vydaných v letech 1883-1884, v Prostých motivech a Baladách a romancích, básně E. Krásnohorské, A. Heyduka aj.

Na tuto vlnu orientovanou jakoby hlavně k poznávání české velebné horské krajiny plné tajemství /v Nerudově Romanci o Černém jezeře se kdesi pod neprůhlednou vodní hladinou kryje lepší česká minulost a cosi temně vábí k zoufaleckému gestu/ navazovaly rané cestopisné črty Karla Klostermanna. Autor

dvojí mateřštiny je uveřejňoval od roku 1886 německy v Politik, česky ve Světozoru a jinde /o tom zatím přehled nemáme, české črty mladého Klostermanna zatím čekají na svoje bibliografické podchycení/. Vlastní výběr z německých črt si Klostermann pořídil v Plzni roku 1890 /Böhmerwaldskizzen/, překladu se dočkaly koncem autorova života /Ze Šumavy/, v novém překladu a úpravě B. Nohejla je vydává Západočeské nakladatelství 1986/.

Šumavské fejetony K. Klostermanna jsou plné ironie. Vypravěč se usmívá nad pohodlnými turisty, kteří cestují z módy a v městském oblečení, míří od hospody k hospodě a spěchají ve snaze co nejdřív se vrátit do městského pohodlí, zpátky do Prahy. Nedbají poznat krajinu jako domov lidí, kteří tam žijí po generace a tam musí v zápolení s přírodou obstát, tam hledají štěstí a tam je překvapuje trampota a zmar. Takto evokuje krajinu Šumavy Klostermann. Ve jménu místního lidu pak brojí proti drancování přírodního bohatství, jež rychlému a snadnému zisku obětuje dlouhodobé hodnoty, potřebné člověku a jeho zakotvení v kraji. Z týchž důvodů pak vypravěč Šumavských črt vystupuje proti národnostní rozpínavosti a nesnášenlivosti, kdekoli ji v kraji svého mládí a svého srdce potká.

Proti drancování kraje, jeho devastaci i proti národnostní nesnášenlivosti jsou zaměřeny také povídky a romány K. Klostermanna, psané od roku 1890 česky, ale tam už ekologické a politickovýchovné apely jsou součástí epické fikce, neleží tak na povrchu jako v raných črtách. Celá ta sytá a poznáním horského kraje prosycená fikce byla však o to vítanější v české kultuře, že budila představu Šumavy jako české země a podchycovala zájem vždy masovější.

Druhou svou poznámkou chci z pozic své disciplíny potvrdit i snad porozvinout tezi dr. Librové, že kultura vykazuje tendenci orientovat se na krajinu v době ztráty zájmu o stát či obec. Takovéto napětí je přímo vyobrazeno v Roku na vsi bratří Mrštíků. Obecní představitelstvo Habrůvky v oné "kronice" prokazuje svou nekompetentnost spravovat veřejné zájmy obce mj. tím, že ubližuje krajině. Rozhodne se rozparcelovat a pronajmout kousek půdy, kde "jen tak" rostl vrbový háj, kde si dě-

ti hrály a stařečci povídali... Vypravěč Roku na vsi tesknĕ apostrofuje "nepotřebný" vrbový háj a s patosem i s ironií komentuje krátkozraké jednání obecních "véborů".

Z celé epizody, argumentace a souvislostí, do nichž kapitolka Vrbový háj patří, lze vyčíst hlubinnou společenskou motivaci Mrštíkova obranného útoku. Do Habrůvky, dějiště Roku na vsi, promítli autoři /jmenovitě Vilém/, co prožili v bojích o starou Prahu - a co v sobě nesli jako stoupenci Manifestu české moderny, nahněvaného proti všem mocným a jejich zvůli. Ve sporech o Prahu šlo o obhajobu starobylosti proti krátkozrace a zištně pojaté modernizaci, ohánějící se praktickým užitkem. Rok na vsi obdobný spor upřesňuje v poznání: když "obec" vázne a selhává /projeví se to také v tom, že ubližuje krajině, a tím ochuzuje lidi, kteří v ní žijí/, pak lidé vědoucí a vskutku společensky odpovědní musí hájit krajinu, svůj domov. Takovéto upřesnění osvětluje "obec" jako fenomén plný napětí. Proti falešným představitelům - "véborům" - stojí pospolitost zakotvená v krajině a její mluvčí v roli žalobce a soudce. Obrana krajiny do sebe takto včleňuje obranu potřeb lidového kolektivu před krátkozrakými "radními". K podnětné úvaze dr. Librové se vrátím ještě ve svém referátu.

ROSTLINNÝ ORNAMENT V UMĚLECKÉM ŘEMESLE DRUHÉ POLOVINY 19. STOLETÍ

Jan Mergl

Jedním z oborů lidské činnosti, v nichž se velice často setkáváme s výtvarným zachycením přírodních námětů, je i umělecké řemeslo. Je pochopitelné, že přírodní motivy a tematika inspirovaná přírodními tvary se nemohou v uměleckém řemesle uplatňovat tak konkrétně, v takové ryzí podobě či s takovými možnostmi barvitého líčení jako například v malířství nebo v literatuře. To je dáno používanými postupy, technikou zpracování materiálu při vytváření uměleckořemeslného artefaktu, specifickými výrazovými prostředky. Nutně dochází ke stylizaci, schematizování výchozího námětu, k použití ornamentálně přizpůsobených, často z původních souvislostí vytržených prvků.

Pokusme se za ukázkový vzorek zvolit motivy z rostlinné říše, s nimiž se setkáváme ve všech odvětvích uměleckého řemesla v průběhu jeho historického vývoje, a to jak u výtvorů luxusních, originálních či výstavních, tak i u běžnějších, převážně manufakturně, ale často již i továrně vznikající produkce.

Rostlinný ornament je jedním z typů ornamentu, který se objevuje ve větší či menší stylizaci téměř vždy, na převážné většině zdobených předmětů. Buď jako motiv hlavní, nebo doplňující, doprovodný - v ozdobných pásech, medailónech, výsečích apod. Tato četnost výskytu sama o sobě vypovídá o vztahu člověka k přírodě, o tom, čím na něho působí, co podmiňuje neustálý zájem o její studium, co zanechává ve vědomí člověka i o tom, co se snaží z jejího bohatství natrvalo zachytit a přenést do své blízkosti, na předměty okrasné i užitkové, denně používané.

Věnujme tak alespoň ve stručnosti pozornost souvislostem s tímto typem ornamentu ve druhé polovině 19. století, ještě nedávno považované za dobu uměleckého úpadku uměleckého řemesla.

V Jonesově publikaci se v posledním oddílu pod titulem Leaves and Flowers from Nature setkáváme s několika ukázkami stylizovaných kreseb konkrétních rostlin, inspirovaných a vzniklých nesporně přímým studiem přírodního materiálu. Z nich nejpřekvapivěji působí tabule s kresbami různých druhů květin, jejich květů a listů, pocházející z ruky Ch. Dressera; zaujme geometrickou, symetricky pojatou stylizací nemálo připomínající o padesát let mladší ornamentální prvky anglického Modern Style či vídeňské secese.

Navrhováním uměleckořemeslných předmětů z nejrůznějších materiálů a jejich ornamentální výzdoby se zabývala řada známých umělců, nejčastěji architektů. Zmiňme se například o J. Koulovi, F. Schmoranzovi, A. Hellméssenovi nebo C. Kloučkovi. Jsou autory mnohých po výtvarné stránce kvalitních návrhů i realizací, v nichž se odrážejí nejen obsáhlé a hluboké vědomosti o umění, z něhož čerpali inspiraci, ale každý z nich byl vynikajícím znalcem slohových období a stylů oblastí, kterými se zabývali /Koula české renesance, Schmoranz umění arabského a perského, Klouček byl mimoto i vynikajícím přírodovědcem/, a jsou i důkazem o tvůrčím přístupu a uměleckých schopnostech.

Není účelem zabíhat dále do hloubky. Naznačené problémy mohou dostatečně ukázat, že sledování vývoje užitého umění a uměleckohistorické zpracování a hodnocení uměleckého řemesla druhé poloviny 19. století čeká ještě řada zajímavých a dosud nezpracovaných otázek.

Avšak vzhledem k tomu, že uměleckořemeslná produkce je svým způsobem jedním z nejobjektivnějších dokladů hmotné kultury a tím tedy i jedním z měřítek hodnocení kulturnosti svého uživatele a soudobé společnosti, není možné a spravedlivé zavrhovat bez předchozího důkladného objasnění všech souvislostí období historismů 19. století jako jednoznačně eklektické.

V krátkém zamyšlení není možno podrobněji rozebírat výtvarný vývoj uměleckého řemesla, ani není třeba se zabývat často v těchto souvislostech zhodnocovaným Semperovým požadavkem harmonie a spojení účelu a technického provedení či anglickými praktickými pokusy o obrodu uměleckých řemesel nebo důsledky vyvolanými řadou uměleckoprůmyslových Světových výstav počínaje londýnskou roku 1862.

Je však třeba poukázat na dvě důležité, sice protichůdné, přesto ale navzájem se doplňující tendence, které souvisejí s používáním rostlinného ornamentu v období druhé poloviny 19. století: na mechanické, skutečně eklektické využívání starších předloh a oproti tomu na tvůrčím způsobem - na základě vědomostí o dané problematice a inspiračních zdrojích - autorsky zpracovávané ornamentální dekory.

Jako rozšířená a velmi často používaná pomůcka sehrála roli početná řada publikací přibližujících vývoj ornamentu v jednotlivých slohových etapách. Z nejznámějších jmenujme alespoň The Grammar of Ornament Owena Jonese vydanou v Londýně již roku 1856 nebo Racinetův Das polychrome Ornament z roku 1874. Obsáhlé soubory nejen shromažďovaly a předkládaly řadu příkladů ornamentu od starověkého umění Egypta a antiky po současnost - nezřídka velice početnou, např. Dolmetschův Der Ornamentenschatz z roku 1897 obsahuje na 100 barevných tabulí s více než 1500 vyobrazeními -, ale hlavně sloužily jako studijní a zároveň praktická pomůcka. Přestože z nich byly především vybírány a většinou bez hlubšího poznání jejich původu a významu přímo kopírovány a kombinovány ornamenty z období právě oblíbených a aktuálních - antiky, renesance či baroka a orientálního umění -, obsahují někdy i nepovšimnuté příklady v kontextu druhé poloviny 19. století udivujícího výtvarného řešení. Jako příklad: naopak bychom se měli snažit najít v něm ono tvůrčí, co bezesporu v každém oboru lidské činnosti a v každém období existuje.

ČLOVĚK A PŘÍRODA V ROCE 1889

Karel Miler

Člověk rozumí přírodě vždycky tak, jak rozumí sám sobě. Jak rozumí sám sobě, tak si člověk utváří svůj konvenční vztah k přírodě. Příroda je mu tím, čím se cítí být sám.

Jak člověk rozumí sám sobě, kým se cítí být, lze tedy poznat z jeho vztahu ke světu přírody. Jak si rozuměl člověk 80. let minulého století, nám může objasnit interpretace zobra-
76 zení v díle Vojtěcha Hynaise Společnost v přírodě.

Věcí žánrové malby je ukázat, jak ta která společnost žije. Slovem společnost se míní malá společnost, společenská skupina nebo zájmové společenství. Takové společenství spatřujeme na Hynaisově obrazu Společnost v přírodě z roku 1889. Vidíme skupinu šesti mladých lidí, kteří se za pěkného počasí vypravili do přírody. Že se do přírody vypravili, o tom svědčí jejich sváteční oblečení. Ale nejen oblečení, nýbrž i chování odhaluje, kam se tito lidé vlastně vypravili. Má-li žánrová malba ukázat, jak lidé žijí, musí se zaměřit především na jejich chování. Podívejme se tedy, jak se šestice na Hynaisově plátnu chová.

Mladí lidé se rozdělili na dvě stejně složené skupinky. Muž a dvě ženy v popřední skupince jsou bosí. Povytáhli si sukně a nohavice, protože stojí v zurčící vodě potoka. Hladce učesaný mladý muž se sehnul, aby zvědavě přihlížejícím dívkám ukázal, co zajímavého se skrývá v potoce pod kamenem.

Druhá skupinka odpočívá. Dvě mladé dámy sedí v trávě, opřeny zády o kmen stromu. Muž, jenž patří k této ženské dvojici, v trávě leží, zaměstnán lehkou konverzací s jednou z mladých dam. Co může být pohodlnějšího a příjemnějšího než konverzovat s hezkou dívkou, pohodlně natažen v chladivé trávě?

Kým vlastně je tato tak spokojená společnost?

Tím, že výrazu "společnost" je užito pro zájmové společenství, je dáno, že se jedná o společnost uzavřenou. To, co naši společnost uzavírá, je okruh jejích zájmů. Zájmy mladé šestice na obraze jsou více než zřejmé: tito lidé se baví a odpočívají.

Vypravili se do přírody za rozptýlením, za zábavou a odpočinkem. Země jim slouží jako lenoška či pohovka, tráva jim slouží jako polštář, strom jako opěradlo, potok jako osvěžení a zdroj kratochvíle.

Jakou přírodu nám toto zobrazení předkládá?

Že prosluněný kout není skutečnou krajinou, o tom svědčí nepřítomnost horizontu. Zde se nebe se zemí nesetkávají. Zde se nelze nadít události.

Příroda našeho zobrazení je jen a pouze účelové zařízení. Je prostorem užívání, a to jak ve smyslu používat, tak ve smyslu užívat si. Je prostorem uzavřeným, jenž ve své uzavřenosti odpovídá uzavřenosti zájmové společnosti. Příroda Hynaisova zobrazení je interiér. Přesněji řečeno vegetativní salón.

FONTÁNA SMUTEČNÍ VRBA V ROMANTICKÉ PARKOVÉ ÚPRAVĚ JOSEPHA PAXTONA V CHATSWORTHU

Gabriela Šimková

Několik tisíc akrů velký pozemek devonského panství Chatsworth je znám architekturou Williama Talmana a Thomase Archera 80. let 17. století, knihovnou, uměleckými sbírkami a zejména parkem, o němž tento stručný příspěvek informuje.

Park byl znovu přebudován šestým vévodou devonským Williamem Spencerem Cavendishem od počátku 19. věku. Sir William se setkal ve 20. letech s mladým zahradníkem Josephem Paxtonem, který pro Cavendishe pracoval do své smrti roku 1865. Vévoda Paxtona jmenoval vrchním zahradníkem Chatsworthského panství roku 1826.

Po návratu z expedic na Dálný východ a do Ameriky, jejichž posláním bylo získat zejména dendrologické vzácnosti, byl park znovu ozeleněn a ozdraven nevšedními dřevinami. Obdobně u nás nakupoval cizokrajné dřeviny v 80. letech minulého století Arnošt Emanuel Silva Tarouca pro parky v Průhonicích, v Čechách pod Kosířem a ve Vrchotových Janovicích. Ve třicátých letech byl Paxton pověřen výstavbou fontán, oranžerií a skleníků, jejichž konstrukce byly z litiny a skla. Tuto technologii později uplatnil při stavbě Křišťálového výstavního paláce v Londýně.

Cavendish nechal vybudovat romantickou skalnatou zahradu, do níž byla zakomponována fontána Smuteční vrba. O existenci původních fontán v parku se zmiňuje spisovatel James Pilkington v A View of Present State of Derbyshire, kde popisuje dva podivuhodné měděné stromy, jejichž větve "produce an artificial shower" a které byly vyrobeny pro prvního devonského vévodu roku 1692 Ibeckem.

Roku 1844 Sir Cavendish píše v Handbook to Chatsworth, že zadal vrchnímu zahradníkovi Josephu Paxtonovi rekonstrukci fontány a zřízení "rock garden". Pod Paxtonovým vedením byla vyrobena Smuteční vrba Bowerem v Chesterfieldu. Jako zkušený
77 dendrolog vybral zahradník část parku se vzrostlými dřevina-

mi, jež scenérii dodávají časovou "původnost". Tuto kovovou hříčku doslova zasadil na břeh potoka, z něhož, svítí-li 78
slunce, probleskují kovové kořeny, dnes již prorostlé spletí skutečné okolní vegetace.

Smuteční vrba tu pryští žertovně praménky vody a snad jedině její znějící déšť přiměje kolemjdoucí k tomu, aby zaměřili pohled na fragilní, útlý, šedavě stříbřitý stromek. Výsadba bílých vrb druhu tristis a blanda se tradičně uplatňuje v zahradních úpravách tam, kde je záměr dodat modelované krajině romanticky tajemnou a smutnou tvářnost. Převislé vrby barevně harmonizují téměř se všemi listnáči od dubna do října. Přirozeně se uplatňují tam, kde je třeba zpevnit vodní břehy. Kovová vrba tyto vlastnosti spolehlivě předstírá. Vrbka je zasazena do scenérie "kontrolované divokosti", která záměrně střídá náladu z malebně budovaných starších pasáží parku z 18. století. Z plánů parku z tohoto období lze vyčíst, že Paxtonova nově rekonstruovaná fontána si vyžádala změnu vodního systému v délce několika kilometrů. Musel totiž do skalnaté krajiny zavést nezbytný prudký potok, z něhož je fontána také napájena. Fontána vpředu na fotografii má skrytou funkci - vyrovnává tlak vody ve větvích vrby.

Malebný chatsworthský park dokládá programy krajinářských zahradních úprav, jejichž ideálem byla v 18. století pitoreskost odvozená z chtěné nepravidelnosti kultivovaných čínských zahrad, z revivalu italských vil, obklopených nerovným terénem protkaným strmými a točitými cestami a zejména krajinářským dílem Clauda Lorraina, Salvatora Rosy a Gasparda Dughata. Tyto ideály pak vystřídaly počátkem 19. věku romantické skalní úpravy, lesní plochy, grotty, vodní plochy, drobné orientální zahradní architektury.

Umělý déšť padající z měděných větví fontány evokuje atmosféru romantických výstředních nápadů ve scenérii "druhé přírody".

DISKUSNÍ PŘÍSPĚVEK

Jaroslav Kolár

Sympozium se rozvinulo v referátech a v diskusních příspěvcích oborově i tematicky do úctyhodné šíře, takže je na čase připomenout zase jeho výchozí téma - příroda a společnost v kultuře 19. století - a uvědomit si, že shromáždění odborníci z různých oborů mají vzácnou příležitost zauvažovat společně v názorové konfrontaci o odpovědi na základní otázky daného tématu. Myslím, že k tomu dal vynikající podnět referát dr. Librové.

Sám se domnívám, že výchozím momentem pro studium problému je vztah mezi obecným dobovým pojetím přírody a uměleckou tvorbou a jejím vývojem v dané epoše: umělecká tvorba různých oborů nepochybně měla - mimo jiné - i přímý vztah k pojímání přírody ve společnosti své doby. Toto pojímání se do ní reflektovalo a sublimovalo. Zjišťovat obecné dobové - tj. mimoumělecké - pojímání a prožívání přírody v minulé epoše je ovšem práce svízelná a nevděčná - nejde o vztah homogenní a jednoznačný, má nepřehledné množství individuálních faset a nejrozmanitějších projevů, v úplnosti nikdy nepostižitelných -, ale není beznadějná: např. dr. Vít uváděl ve svém referátu příklady z dobových ohlasů Smetanova Z českých luhů a hájů s úvahami na téma "co to vlastně Smetana svou hudbou maluje" - v uvažovaných možnostech se přece obecný dobový názor na přírodu svým způsobem vyjevuje.

Vztah mezi dobovým pojetím přírody /třebaže vnitřně rozrůzněným/ a jeho uměleckou reflexí je patrně svým způsobem modelový, uplatňoval se asi i v jiných epochách. Rýsuje se však otázka: Je ve vztahu k přírodě v 19. století něco specifického? Domnívám se, že je /a že odpověď byla do značné míry naznačena už v referátu dr. Librové/: podle mého mínění vztah k přírodě, artikulovaný v největších výtvarných, literárních a hudebních dílech 19. století /který ve své době nepředstavoval normu pro uměleckou tvorbu v daných oblastech/ pomohl formovat až dodnes převládající hodnotovou představu, vytvo-

řil jakousi quasi-normu v obecném pojímání přírody v následujících obdobích až po naše časy - a kdoví, zda ne ještě pro příští generace. Je dobrým zvykem tohoto sympozia uvádět pro každý přednesený názor doklady. Mám jediný. Při smutečním obřadu za básníka Jaroslava Seiferta hrála Česká filharmonie velkou část Smetanova Z českých luhů a hájů. Nešlo o běžné provedení známé skladby: výjimečnost situace a to, že dílo nebylo provedeno celé /přednesená část plnila tak funkci jakéhosi "citátu" sui generis/, zmobilizovalo jeho rozmanité konotace. Bylo to náležité, kompetentní, výmluvné - a každému srozumitelné. Myslím, že i těm, kdo nevěděli, o jakou skladbu jde.

PŘÍRODNÍ SCENÉRIE MALOVANÉ NA OBJEDNÁVKU
/cyklus Wachsmannových akvarelů ve sbírkách Pražského hradu/

Marie Pospíšilová

Ve sbírkách Pražského hradu se nalézá část cyklu akvarelů Bedřicha Wachsmanna, který si u něj na počátku 60. let minulého století objednal Max Fürstenberk.

Bedřich Wachsmann /1820-1897/ se zprvu věnoval zejména tvorbě portrétních miniatur a litografií. Na krajinomalbu se orientoval až za studijního pobytu v Innsbrucku v letech 1848-1849 a velkého ocenění v této oblasti došel v Mnichově na počátku 50. let. Maloval tehdy rovněž v Tyrolsku a v severní Itálii. Proslul hlavně v technice akvarelu a pak rovněž v perokresbě. Jeho zájem poutaly studie architektur a architektonické motivy tvořily velký díl námětů jeho krajinomaleb. Avšak zcela v romantickém duchu doby se stejným zaujetím a precizností usiloval i o přesné tlumočení přírodních krás.

V této tvorbě Wachsmann pokračoval i po návratu do Prahy v roce 1854, přestože byl mnohem mnohostrannější uměleckou osobností. Vedle architektonických a krajinných vedut jsou z té doby známy také jeho četné návrhy na zařízení kostelních interiérů, sakrálního mobiliáře, novogotických oltářů, monstrancí apod.

V letech 1860-1861 Wachsmann vytvořil pro Maxe Fürstenberka cyklus 14 akvarelů, podávajících pohledy na významná a zajímavá místa křivoklátského panství Fürstenberků. Jsou to jednak významné historické stavby, dominanty krajiny, architektonické skvosty jako Křivoklát, Týřov, zámek Nižbor aj., ale jiné akvarely zrovna tak zobrazují zajímavé přírodní útvary, scenérie, jako je vodopád u Skryjí apod. Jsou to veristicky precizně podané, spíše kolorované kresby, studijní náčrty architekta, než malby umělce. Dominantní krajinný motiv bývá zřídka oživen drobnou stafáží, která má jak se zdá snad jen demonstrovat měřítko zobrazené krajiny. Wachsmanno-

vi šlo spíš o přesný přepis krajinného motivu než o vytvoření uměleckého díla.

Pět akvarelů cyklu se spolu s koupí fürstenberského zámku v Lánech za první republiky dostalo do hradních sbírek, zatímco zbývající část cyklu zůstala na Křivoklátě, a je tedy ve správě Krajského střediska státní památkové péče a ochrany přírody Středočeského kraje. 79-83

LITERATURA

Bedřich Vachsmann /článek, autor neoznačen/, Světozor V., 1871, s. 474; Pr
Toman: Nový slovník československých výtvarných umělců, II. díl, Praha 195
s. 682-683.

BEDŘICH SMETANA A PŘÍRODA

Miloslav Malý

"Na venkově, v lese, u rybníka. Tak to bylo dobře."

Jeden z posledních zápisků Bedřicha Smetany snad několik týdnů před úmrtím v roce 1884 uvádí téma krásné a vzrušivé. Nelze je vyčerpat, jen naznačit kontury. Patrnější jsou ze života skladatele. Smetana zeširoka poznal své Čechy. Jihovýchodní od Litomyšle až po Jindřichův Hradec byly jeho domovem a dětstvím, západní jeho jinošstvím, Povltaví a Polabí krajinou dospělosti, Pojizeří útočištěm v posledním devítiletí života. Praha a její okolí bylo dominantou, výlety na Šumavu a do Krkonoš osvěžením. Miloval Středohoří s romantickými vrcholky, které si kreslil do zápisníku. Tužkou načrtával výjevy lesní honby a honby na koroptve a na zajíce, přímořské krajiny s městy z ptačí perspektivy jako fantazijní motivy. V záhlaví deníků najdeme i zákoutí se zalesněnými pahorky a obydlí v krajině. V mládí rád kreslil měsíc nad hladinou. Moravu znal málo, ale dvojí prázdniny s rodinou v Týně u Lipníka nad Bečvou rozšířily jeho vnímavost pro dynamičnost krajiny, z níž vystupuje bariéra hor, ozdobená zříceninou hradu /Helfštýna/.

Znal dobře krajinu mořských plání a pobřeží z pětiletého pobytu ve švédském Göteborgu, v jeho okolí vyhledával přírodní krásy, které mu připomínaly domovinu. Kompozice jeho klavírního cyklu Vzpomínky na Čechy ve formě polek z roku 1859 je toho dokladem. V nich se poprvé ozývají hudební intonace, jimiž později charakterizuje líbeznost české krajiny.

Smetanovo h u d e b n í m y š l e n í ve vztahu k přírodě se dlouho vyvíjelo obecnějšími cestami. Jen ojedinělé skladby z konce let čtyřicátých či počátku padesátých označil jako "lesní city a dojmy" či "přívětivá krajina" /Přívětivá krajina je z jeho Črt a dnes nám zní jako ohlas českého venkova asi jen proto, že je Smetana autorem. Jinak je to hudebně dobová přírodní lyrika obecného rázu/.

Průlom do tematiky české přírody ve Smetanově díle přinášejí až léta šedesátá. Boj o českou národní hudbu mobilizuje všechny zdroje. Příroda vstupuje do Smetanových oper /Braniboři v Čechách/ a do sborů /Česká píseň, Rolnická/. Na přelomu sedmdesátých let se tato tendence ještě stupňuje. V Libuši je stadická scéna hluboce zasazena do polí pod mohutnou lípu. Intimní srostitost člověka s přírodou je navozena sólovým violoncellem před vstupním recitativem Přemysla: "Již plane slunce, blahý míru sen se vznáší celou přírodou..." Přírodní jevy ve své zcela konkrétní podobě jsou pak obsaženy ve všech dalších operách Bedřicha Smetany, ve Dvou vdovách, Hubičce, Tajemství a Čertově stěně. Smetana rád komponuje tyto jevy jako děj v čase a prostoru /např. svítání v lese v Hubičce, nebo vyplouvání měsíce v Čertově stěně/. To je velká výhoda hudby, že se příroda před naším sluchem vyvíjí, mění a zasahuje do lidského nitra a jednání lidí.

Vrcholem ztvárnění dojmů a citů, navozených českou přírodou jsou jistě symfonické básně Vltava a Z českých luhů a hájů. Nevedla k nim snadná cesta. Symfonická báseň u Smetany zrála dlouhou dobu, už od roku 1857, kdy se poprvé hluboce ponořil do její problematiky na hudebních slavnostech ve Výmaru. A můžeme říci, že vlastně už v roce 1846, kdy byla v Praze provedena samotným autorem Berliozova Fantastická symfonie a Smetana byl provedení účasten, vytváří se v jeho hudebním myšlení prostor pro novou hudbu programního typu a velkého symfonického patosu. Bylo jen otázkou dalšího vývoje evropské hudby a také, a především, naší společnosti, aby v podmínkách bojů o českou národní kulturu, vznikla Smetanova básnická symfonická díla těchto národních a světových hodnot, dnes všeobecně uznávaných.

Není jistě třeba, a není to ani možné, se těmito symfonickými básněmi podrobněji zabývat. Slyšíme je v duchu všichni. Uvědomujeme si přitom onen oblouk Smetanova tvůrčího úsilí od drobných skic a charakteristických skladeb, přes ouvertury a koncertní etudy /např. Na břehu mořském/, které jsou zastaveními na pochodu k vrcholným dílům hudebně dramatickým a symfonicko básnickým. Příroda stále intenzívněji vystupuje ve Smetanových skladbách jako dynamický moment utváření lid-

ského bytí a národní pospolitosti. A přitom zůstává tím, co naznačuje úvodní citát ze zápisků Bedřicha Smetany: velkou vzpruhou i úlevou člověka, který si ji přisvojil a současně jí dal kus svého umění, kus svého života.

MOTIV STEPI V ČESKÉ LITERATUŘE 19. STOLETÍ

Bohdan Zilynskyj

Zobrazení krajinných typů hrálo a nadále hraje svéráznou úlohu v jednotlivých druzích umění, zejména v literatuře a v malířství. V této souvislosti vyvstává před literárně- i uměleckohistorickým výzkumem celá řada badatelských úkolů. Patří mezi ně i otázka, jak se v určité národní literatuře může odrážet krajinný typ, který není vlastní dané zemi, a jaká je funkce jeho využití. Jako konkrétní doklad takového jevu si zaslouží pozornost i výskyt motivu východoevropské stepi v české literatuře minulého století.

Příslušná problematika je daleko obsáhlejší a složitější, než by se mohlo zdát na první pohled. Mohu se proto omezit jen na pokus o načrtnutí některých základních vývojových trendů, aby bylo možno vytvořit několik záchytných bodů pro další studium.[1/]

Step jako krajinný prvek byla do vědomí českých čtenářů sporadicky uváděna už ve 30. a 40. letech 19. století, zatímco v rámci básnických překladů a ohlasů F. L. Čelakovského z předešlého desetiletí ještě žádnou úlohu nehraje. Jako jeden z prvních českých autorů se o zpracování stepního motivu pokusil Josef Kajetán Tyl. Jím podepsaná povídka Tetera /Květy 1835/ prokazuje ovšem výraznou cizí inspiraci.

Hlavní roli při postupném uvědomování si stepního motivu českým prostředím sehrálo pronikání části soudobé ruské a polské literární tvorby, zpracovávající podobné náměty. Ve 40. letech 19. století byla takováto díla poměrně hojně překládána. Ruské a polské literární vlivy, reprezentované zejména díly N. V. Gogola a M. Czajkowského, působily souběžně, jak lze doložit např. z beletristických vzpomínek Václava Vlčka. Tak byly do českého prostředí vnášeny i značně rozdílné interpretace historických událostí 16.-18. století, které se odehrávaly na ukrajinských stepích.

Jiným zdrojem informací a zároveň inspirace mohl být ukra-

jinský písňový folklór, jehož znalost byla postupně zprostředkována četnými českými překlady.

Kombinace všech výše uvedených vlivů povzbuzovala vzestup zájmu o stepní motiv. Je zajímavé, že skupina dokladů takovéhoto jevu se týká období bezprostředně následujícího po revolučním roce 1848, po ztroskotání velké části jeho zisků a nadějí. V té době bylo publikováno několik literárních děl, jejichž autoři se každý po svém pokusili o využití stepního motivu.

V případě básníka Vincence Furcha sehrál svou roli i motiv značně aktuální. Byla jím účast ruských vojsk při potlačení uherské revoluce v roce 1849. Furch a s ním jistě i řada jeho českých současníků viděl v ruských vojenských oddílech poloviny 19. století pokračovatele kozácké tradice staršího období. Tento výrazný anachronismus se projevil ve Furchově sbírce Písně a balády z války uherské /Praha 1850/, v oddílu Sbory a písně kozácké. Střetnutí obou armád, jmenovitě pak kozáků a husarů, připomíná Furchovi vzájemný souboj "sumů stepi".

Oproštěny od takového aktualizačního nádechu jsou dvě básnické skladby, otištěné roku 1851 v prvním ročníku Mikovcova Lumíru. Zlomek z větší básně Ludvíka z Rittersberga Mohyla se dívá naopak do minulosti a evokuje válečnou historii ukrajinské stepi. Jiným způsobem se v Lumírá zahleděl na step o týden dříve Václav Jaromír Picek. V básni Otčina, která nepatří k jeho známějším dílům, se pokouší o vysvětlení obsahu slova "vlast" a vykresluje několik krajinných typů a jejich obyvatel. Nejvíce místa je věnováno kozáku Zaporožci, ženoucímu se stepí. Krátký pokus o vykreslení stepní krajiny najdeme také v druhé části první - časopisecké - verze Chocholouškova Dimitrije, která byla otiskována v Pražském večerním listu na podzim roku 1849.

Všechna uvedená zpracování stepního a zároveň kozáckého motivu lze považovat za jeden z pokusů soudobých autorů o únik z nepříliš potěšitelné politické současnosti a snad také za výraz snah o osvojení nového tematického okruhu v době, která z čtenářského hlediska nebyla příliš nakloněna literárnímu životu.

Zastavili jsme se v období počátku 50. let 19. století podrobněji, protože nejspíše tehdy byl dotvořen základ komplexu představ, situací a obrazů, vztahovaný v českém prostředí ke stepní - kozácké Ukrajině. Stalo se tak v době, kdy konkrétní znalost této části ruské říše, která by byla založena na osobním pobytu, v české obrozenecké společnosti prakticky neexistovala. Platí to v plné míře i v případě Karla Havlíčka-Borovského, ačkoli jeho představy o této problematice měly daleko informovanější základ, než tomu bylo u většiny jeho současníků.

Nelze se proto divit, že zmíněný soubor představ o ukrajinské stepi, založený téměř vždy na chápání historičnosti tohoto pojmu, byl jen ve velmi volném vztahu k dobové realitě poloviny 19. století. Protože však konkrétní znalost příslušného zeměpisného prostředí ještě dlouho chyběla, byl takovýto pohled na step v české literatuře i nadále poměrně často variován, výrazněji až do 80. let 19. století. Okruh pramenů, odkud mohly být získávány informace a inspirace, se přitom rozšiřoval díky novým překladům z ruštiny, polštiny i ukrajinštiny.

Na zpracování motivu stepi ve druhé polovině 19. století se podíleli čeští spisovatelé i prvního, ve větší míře však druhého řádu. Stal se tak na poměrně dlouhou dobu jistě jedním z vedlejších, přece však poměrně soustavně přítomným a využívaným prvkem české poezie, v menší míře prózy a v případě J. V. Friče i dramatu. Nedostatek konkrétní znalosti prostředí však výrazně poznamenává úroveň a životnost příslušných prací i tehdy, jestliže patří k dílu významných českých spisovatelů. Nejde přitom vždy jen o juvenilie, jako např. u pokusů Václava Beneše-Třebízského nebo Otokara Březiny.

Teprve v 70. a 80. letech 19. století, kdy se cestovatelská zkušenost českých spisovatelů začala rozšiřovat, vystupuje už u některých autorů /Svatopluk Čech, Adolf Heyduk, Servác Heller/ konkrétní znalost stepního prostředí, získaná v průběhu krátkodobého pobytu na Ukrajině nebo v jižním Rusku. Tato zkušenost mohla už být transportována do mírně odlišných, z hlediska realismu zobrazení poněkud adekvátnějších poloh. Step už není pouze pojmem s historickým obsahem; setkáme se

s pokusy o nalezení její současné tváře a zprostředkování takovéto zkušenosti čtenáři.

Přece však i autoři, kteří poznali reálnou step a její obyvatele, zůstávali ovlivněni i starší tradicí a zapojovali do svých popisů mnoho nálad a představ v podstatě romantizujících. Uveďme alespoň báseň Svatopluka Čecha V buřanu, která byla otištěna ve Květech roku 1879. Básník tu evokuje z historického hlediska nemožné zastavení skupiny posledních husitů v ukrajinské stepi a naznačuje spojitost husitství a kozáckého hnutí, uvažovanou už dříve Františkem Palackým.

Spojení některých realistických postřehů s poněkud násilnou evokací tradičních barvotiskových představ je charakteristické pro beletristické črty Edvarda Jelínka, vytvořené v průběhu 80. let 19. století. Do jisté míry idylizující rysy mají také některé drobné básnické skladby Růženy Jesenské, ačkoli právě ona jako autorka prvního českého knižního výboru z poezie Tarasa Ševčenka měla příležitost proniknout hlouběji ke skutečnosti.

Zmiňme ještě dva faktory, které mohly v 80. letech 19. století formovat v Čechách vztah ke stepnímu motivu. Prvním z nich je zvýšený zájem o staroruský epos, jehož ohlasy se pokusili vytvořit básníci František Chalupa a František Kvapil. Jejich pokusy jsou zasazeny do stepního prostředí a představují novou formu zapojení tohoto motivu do kontextu české literatury. Jedná se totiž o vykreslení starší časové etapy života stepi historické. Některé reálie však českým autorům viditelně splývaly s pozdějším, kozáckým obdobím, což se projevuje různými anachronismy.

Druhým výrazným prvkem, který ovlivnil zájem o literární vykreslení stepi, byl bohatý ikonografický materiál, publikovaný na stránkách ilustrovaných týdeníků Světozor a Zlatá Praha. Prakticky v každém ročníku lze najít určité množství reprodukcí děl ruských a polských výtvarných umělců, která zobrazují scény ze života stepi v minulosti i přítomnosti. Připomeňme v této souvislosti i sbírku překladů básní devíti východoslovanských autorů, vydaných v roce 1885 s názvem Niva a bohatě ilustrovaných N. Karazinem. Zde je první oddíl přímo pojmenován Step.

POZNÁMKY

1/ Tento příspěvek se pokouší z poněkud odlišného úhlu doplnit autorovo diskusní vystoupení K prvkům ukrajinské historické tradice v české literatuře 19. století, přednesené v rámci plzeňského sympozia roku 1984. Základní literatura, uvedená v jeho písemné verzi, může být použita i při sledování nyní zvoleného tématu. Pro podrobnější studium látky se stává nezbytnou podmínkou vytvoření podrobné bibliografie všech ukrajinských ohlasů v české umělecké literatuře 19. a popř. i našeho století.

PŘÍSPĚVEK K ZAHRADNÍMU UMĚNÍ PŘELOMU 18. A 19. STOLETÍ

Jana Bělohlávková

"Co je do zahrady, když není básní v zcela zvláštním tónu složenou?" Tato Eichendorffova otázka naznačuje ideál romantické zahrady, jejíž lyrické náladové zaměření se přimyká k sentimentálnosti.[1] Ale co bylo dříve dáno formou, stává se nyní obsahem. Místo kulis, stafáží a nápisů, které útočí na city a vyvolávají literární inspiraci, má teď příroda sama mluvit a zaujmout člověka svým kouzlem.

Mluví-li se o zahradách nebo parcích přelomu 18. a 19. století, používá se několika výrazů, odvozených obvykle z jiných uměleckých směrů, svědčících zároveň o různých přístupech ke zpracování této otázky. Často se používá termínů přírodně krajinářský nebo anglický park, klasicistní, sentimentální či romantický. Zatímco v prvním případě se jedná o slohové označení převzaté pro zahrady z dějin umění a obecné historie, přírodně krajinářský park představuje termín zahradní teorie, označující způsob založení. Nejproblematičtější je výklad dvou zbývajících pojmů, neboť ty se obracejí ke smyslu a náplni zahrady a mohou být použity i jako nadčasové.

Park doby klasicismu představuje zpravidla celistvé umělecké dílo, na němž se kromě vlastního zakladatele a zahradníka podílí architektura, sochařství, malířství, literatura a filozofie.[2] Krajinomalba do jisté míry předznamenávala další směr vývoje zahradního umění. Krajinářství inspiruje básnictví a básnictví se odráží v malířství a obojí nachází svůj výraz v zahradním umění. Proto je třeba k pochopení sentimentální a romantické zahrady obrátit pozornost k těmto uměleckým oborům.

Nejcitlivěji se názory na zahradní umění, teorie a vkus odrážejí v dobové literatuře. Nikdy předtím nehrála zahrada a zahradní umění v díle básníka a spisovatele takovou roli, nikdy předtím nebyla takovým zdrojem síly a inspirace, jako právě v období klasicismu. Zahrady jsou opěvovány, zbožňovány, ale i kritizovány. Stávají se nerozlučným druhem a přítelem

člověka - umělec vychází z domu do zahrad, aby mohl tvořit. Lze říci, že dotvoření myšlenky sentimentální zahrady, které nebylo možno uskutečnit zahradními prostředky, našlo své naplnění a uskutečnění na poli literatury. Jejich vnějším projevem je především drobná architektura.

U kolébky sentimentálních zahrad stál William Chambres, který po návštěvě Číny uveřejnil práce Design of Chinese Buildings /1757/ a Dissertation on Oriental Gardening /1772/, které měly bouřlivý ohlas a ovlivnily víc než čtvrt století zahradní umění a vzbudily zájem o exotické orientální země. Zde také poprvé padlo slovo o náladové zahradě. Od této doby začínají v zahradách vyrůstat čínské pavilóny a altánky. Teoretické základy vytvořil kielský profesor filozofie C. C. L. Hirschfeld pětisvazkovým dílem Theorie der Gartenkunst /Lipsko, 1779-1785/.

Sentimentální zahrada je postavena na kontrastech, které mají v člověku vyvolávat určité pocity. Hory mají vzbuzovat úžas a slavnostní náladu, obdiv, úctu. Pahorkatina naproti tomu působí svou linií veselost. Údolí je místem samoty, klidu, vyvolává melancholii, snění. Skála je schopna vzbudit údiv, úděs, dává krajině heroický charakter. Louka způsobí zase uklidnění mysli. Hirschfeld zachází do jednotlivých detailů a nabízí celou paletu možností zahradníkovi, tentokrát již rodícímu se krajináři, pomocí nichž lze vyvolat plnost pocitů. Rovněž i stavby mohou vyvolávat nálady. Jejich původní účel ustupuje vlivu, jakým působí na člověka. Zahrada se začíná označovat jako zrcadlo duše.

Probouzející se smysl pro romantiku a historii ohlašuje nástup klasicismu. Záhy se objevují nové prvky a inspirační zdroje, jimiž je především architektura antická a středověká. Započetí vykopávek v Itálii vzbuzuje v intelektuálovi zájem o klasickou archeologii, který se přeneseně v zahradním umění projevuje rozmělněním původních velkorysých myšlenek - budováním antických chrámků a soch. Příkladem rané fáze je anglický architekt W. Kent. Tak se z původní zahrady čínské stává stále více zahrada sentimentální. Chinoiserie vstupuje do nového období jako poslední ohlas rokoka. Záliba v bizarních tvarech spojuje dokonce čínský a gotický styl, čímž získává zahradní

architektura zvláštní romantický rys. Záliba v mešitách, chrámech, obeliscích, sfingách, pyramidách, kioscích byla stupňována tajemností zednářských společností, jak je vyjádřeno např. v Kouzelné flétně. Teprve nyní, zásluhou Rousseauova vylíčení v Nové Heloise, získávají smysl eremitáže - dříve atrapy, místa náboženského rozjímání. Slohové stavby se stávají samy nositeli nálad - jejich smysl plně ustupuje fasádě. Antický chrám je symbolem hrdinství, přátelství, také radosti a optimismu, ruina už není malebná dekorace, ale pomník pomíjejícnosti a rozpadu. Vnitřní zahloubání se do minulosti, vzpomínky na nesmrtelné genie se podporovaly pomocí pomníků a uren, u kterých se mohlo sedět, přemýšlet, snít, radovat se a plakat.[3]

Zároveň se však proti sentimentálním a vyumělkovaným čínsko-anglickým zahradám začíná zvedat vlna odporu, v Anglii vedená Williamem Masonem a Humpry Reptonem, v literatuře je kritizuje zejména Goethe a Rousseau, kteří v nich postrádají "prostotu přírody."[4] Měla se omezit jakákoliv přemíra ve výzdobě, doporučují se čisté formy klasického tvarosloví ve smyslu Winckelmannovy teorie. Na evropské pevnině, zejména v Německu, se pozvolna inklinuje k jakési střední cestě mezi francouzským a anglickým typem parku, kde hraje hlavní roli strom jako tvůrce krajinné scenérie. Zahradní architekturu kolem roku 1800 charakterizují ve smyslu klasicismu odpočívadla a chrámky, na mírném kopci stojící monopteros, nesený sloupy ionského řádu.

Jaká byla však v této době situace u nás? Odkud čerpali zakladatelé českých zahrad podněty? V odpovědi na tuto otázku musíme v první řadě konstatovat nedostatek domácí literatury. Po dnes již klasických studiích Wirthových[5] se systematičtěji věnoval tomuto námětu Pavel Naumann a Zdeněk Dokoupil, od jejichž syntetických prací uplynulo třicet let.[6] V současnosti se studium úspěšně rozbíhá spíše v oblasti dendrologie.[7] Dějiny umění mají vůči historické zeleni stále velký dluh. Z poslední doby, respektive desetiletí, lze jmenovat příspěvky Otakara Kuči,[8] Olgy Bašeové,[9] Jaroslava Petrů,[10] A. M. Svobody[11] a několika dalších,[12] které vycházejí roztříštěně v Památkách a přírodě, Staleté Praze, Architektuře

ČSR; nelze opominout ani zprávy krajských středisek památkové péče a ochrany přírody a průvodce po jednotlivých zámeckých objektech. Významným podnětem k rozšíření studia jsou mezinárodní sympozia ICOMOS[13] a pravidelné domácí konference.[14] Poměrně málo vyvinuté studium českých zahrad v současnosti může být i do jisté míry způsobeno slabou tradicí domácích zahradních teorií v minulosti. V Čechách se nikdy nevytvořila vlastní domácí teorie a průrazná škola jako ve Francii a Anglii. Anglické zahradní umění se k nám dostávalo jako import především prostřednictvím sousedního Německa. Jako hlavní vzory působily slavné parky ve Wörlitz, Muskau /Mužákov/ a Köstritz. Přesto však údobí anglického krajinářského parku vytvořilo v našich zemích díla špičkové evropské úrovně.

Zásady, na nichž je budován přírodně krajinářský park, pronikají do českých zemí od poloviny 18. století. Nejčastějším příkladem je kuriózní sentimentální zahrada ve Slezských Rudolticích hraběte Josefa Vojtěcha z Hodic z poloviny 18. století, kterou obdivoval i dokonce Voltaire a Bedřich II. Pruský. Je to rovněž jeden z řídkých případů, který našel odezvu v české literatuře první poloviny 19. století, v díle F. B. Mikovce a Kollárově Slávy dcera.[15] Ranou klasicistní fázi reprezentovaly u nás v poslední třetině 18. století parky v Červeném Hrádku, Vlašimi, Krásném Dvoře, Nových Hradech, Veltrusích, Červeném Dvoře, na Moravě v Lednici a Kroměříži. Z bohaté škály anglických parků, jejichž domácí vývoj dosáhl tehdy vrcholné formy, se v našich zemích uplatňují zprvu značně různorodé vývojové fáze a prvky. Jednalo se zpravidla o vyspělejší a pokročilejší kopírování dobových módních vzorníků a grafických děl.[16]

V závěru svého příspěvku bych se chtěla zmínit o specifických pramenech k dějinám zahradního umění, o dobových časopisech, které přinášejí právě tyto návrhy zahradní architektury. Tak jako nemáme v Čechách vlastní teoretické spisy, nepodařilo se mi zjistit žádný časopis, vydávaný u nás v této době, který by se zabýval výslovně zahradním uměním a architekturou. Existovaly a velké oblibě se těšily u českých šlechtických majitelů především časopisy německé. Zahradní produkci ovládali hlavně vydavatelé v Lipsku, Výmaru a Berlíně. Chtěla bych se

zaměřit na jeden z nich - Ideenmagazin - který vycházel od roku 1796 v Lipsku a do roku 1806 v něm bylo zveřejněno na 400 mědirytin s 1000 návrhy. Pro velký ohlas byl v roce 1806 obnoven pod názvem Neues Grosses Ideenmagazin a vycházel současně v Londýně, Paříži, Štrasburku, Haagenu, Petrohradě, Moskvě, Pešti a Florencii. Ročně přinášel čtyři čísla s 8-10 rytinami s textem v jazyce německém a francouzském. Přispívali do něj architekti, hlavně němečtí, s návrhy buď již realizovanými, nebo dosud neprovedenými. Význam tohoto časopisu přesáhl rámec střední Evropy a jeho prostřednictvím pronikly do širokého mezinárodního povědomí nejvýznamnější české parky jako je Vlašim a Veltrusy.[17]

POZNÁMKY

1/ Paul Landau, Camillo Schneider, Der deutsche Garten, Berlín 1928, s. 257.

2/ Rudolf Sühnel, Der Park als Gesamtkunstwerk des englischen Klassizismus am Beispiel von Stourhaed, Heidelberk 1977, s. 26.

3/ Výmluvným svědectvím o tom jsou nápisy na těchto architektonických památkách:

Wer deine Freude kennt, einfältige Natur,
Wünscht keine Schätze, wünscht sich eine Hütte nur,
Und einen kühnen Quell und einen kleinen Wald,
Worin das Abendlied der Nachtigall erschallt.

Oh, wie schön ist alles hier!
Dorimene kam zi mir
In der Laube Schatten,
Wo die Geissblattranken blühn
Und mit duftendem Jasmin
Sich begatten.

Velmi pěkný a typický nápis byl také v zahradě Dinkelsbühlu, který v překladu zní takto: Přišel jsem na místo svého zrození a ptal jsem se: "Přátelé z mého mládí, kde jste? A ozvěna odpovídala: Kde jste?" Paul Landau, s. 201-203.

4/ Vtipné narážky se objevují v díle J. W. Goetha, Triumph der Empfingsamkeit:

Denn, notabene! in einem Park
Muss alles Ideal sein,
Und - salva venia - jeden Quark
Wickeln wir in eine schöne Schal´ ein.
So verstecken wir zum Exempel
Einen Schweinestall hinter einem Tempel,
Und wieder ein Stall, versteht mich schon,
Wird gradeswegs ein Pantheon.
Die Sach´ ist, wenn ein Fremder drin spaziert,
Dass alles wohl sich präsentiert;

Wenn 's dem dann hyperbolisch dünkt,
Posaunt er 's hyperbolisch wieder aus,
Freilich, der Herr vom Haus
Weiss meistens, wo es stinkt.

Goethes Sämtliche Werke, Jubileums Ausgabe, Stuttgart, Berlin 1940, Bd. 7, s. 250.

5/ Zdeněk Wirth: Pražské zahrady I., II., Praha 1943; Evropská zahrada, zvl. ot. z Krásy našeho domova, roč. VI, Praha 1911, s. 32; Dobříšský zámek, Umění XI, 1938; Babiččino údolí, Praha 1953; Státní zámek v Kynžvartě, Praha 1954; Kynžvart, Praha 1966; Pražské zahrady, in: Kniha o Praze 1931; Česká zahrada, Styl XVIII, 1933-1934; Cibulka, Ochrana památek 1957, s. 24-31.
Zd. Wirth, J. Benda, Státní hrady a zámky, Praha 1955.

6/ Z. Dokoupil, P. Naumann, D. Riedl, I. Veselý, Historické zahrady v Čechách a na Moravě, Praha 1957, s. 129; Z. Dokoupil, Zahrada a Park v historickém vývoji, skriptum, Praha 1957, s. 119.

7/ Poslední soupisovou velkou prací je kniha Karla Hieke, České zámecké parky a jejich dřeviny, Praha 1984, s. 464 a od téhož autora Moravské zámecké parky a jejich dřeviny, Praha 1985, s. 307, kde je rovněž rozsáhlá bibliografie k tématu. Dále se soustavně věnuje této problematice A. M. Svoboda.

8/ O. Kuča: K otázkám historických zahrad, Památky a příroda 1978, č. 3, s. 182-185; Kapitoly z vývoje krajinářské architektury, Architektura ČSR 1970, č. 3, s. 109-117; Zahrady a parky v českých zemích, Architektura ČSSR XXV, 1966, č. 9-10, s. 633-641; Vývoj zahrad, parků a krajinářských úprav. In: Kafka a kol., Krajinářské sadovnictví, Praha 1970, s. 202--271; Zur Entwicklung der europaeischen Park- und Gartenlandschaft. Diss.-Techn. Univ. Berlin-Charlottenburg, 1974, s. 100.

9/ O. Bašeová: Význam historických zahrad pro život současného člověka, Památky a příroda 1978, č. 3, s. 147-151; Historické parky v současnosti, Staletá Praha X, 1980, s. 128-137.

10/ J. Petrů: Ke komplexní dokumentaci historické zeleně, Památky a příroda 1978, č. 3, s. 167-169; Problémy evidence a dokumentace historické zeleně, Vybrané referáty ze semináře Choltice 13.-16.9.1976, Pardubice 1976, s. 71-72; Uměleckohistorické zhodnocení zahrady, parku a sadu, ibidem s. 49-60.

11/ A. M. Svoboda: Grafické listy pražských zahrad a parků, Památky a příroda 1978, č. 3, s. 179-181; Historie a dokumentace pražských zahrad, Staletá Praha X, 1980, s. 138-149; Okrasné dřeviny v přírodních a krajinářských parcích v Praze, Staletá Praha XV, 1985, s. 279-292; Park Průhonice - ein bedeutendes Werk der europäischen Gartenkunst, Beiträge zur Gehölzkunde 1975, s. 3-8.

12/ M. Lejsková-Matyášová, Altány, gloriety, saly terreny pražských zahrad a parků, Staletá Praha IV, 1969, s. 154-171. B. Pacáková-Hošťálková, Vývoj a pojetí přírodně krajinářské tvorby v Praze, Staletá Praha XV, 1985, s. 261-278. E. Poche, Zaniklé pražské zahrady, Staletá Praha X, 1980, s. 150-166. Y. Janková, Romantická architektura v parcích a zahradách, Umění a řemesla 1980, č. 1, s. 42-48.

13/ Zasedání ICOMOS k problematice historických zahrad:

1/ 1971 - Fontainebleau	5/ 1979 - Bruggy
2/ 1973 - Granada	6/ 1981 - Florencie
3/ 1975 - Zeist	6/ 1983 - Mnichov
4/ 1977 - Kroměříž	8/ 1985 - Versailles

14/ Přehled domácích zasedání na téma Historická zeleň:

1/ 1963 - Praha	7/ 1980 - Prešov
2/ 1969 - Brno	8/ 1981 - Plzeň, Mar. Lázně
3/ 1976 - Choltice	9/ 1983 - Ústí n. Labem
4/ 1977 - Kroměříž, Praha /ICOMOS/	10/ 1985 - Konopiště, Veltrusy
5/ 1978 - Praha	11/ 1986 - Košice
6/ 1979 - Týn n. Vltavou	12/ 1987 - Praha

15/ Z. Dokoupil a kol., Historické zahrady v Čechách a na Moravě, s. 34.

16/ O. Kuča, Zahrady a parky v českých zemích, s. 640.

17/ Ideenmagazin, č. 43/XIX/, č. 44, č. 45.

KRKONOŠSKÁ POUŤ EDUARDA GRÉGRA

Helena Krejčová

V letních měsících roku 1848 podnikl jednadvacetiletý Eduard Grégr cestu po severních Čechách a Krkonoších. Bylo to nedlouho poté, co ho starostlivý otec nechal přivést policejním postrkem domů z revoluční Vídně, kde se mladý Grégr místo studia filozofie aktivně účastnil pouličních bojů. Na své potulky se vydal po návratu, před začátkem studia na pražské medicíně.

Cestu začal na Kunětické hoře, pokračoval přes Hradec Králové a Josefov do Dvora Králové, dále do Zámrsku a Teplic n. Metují, Žacléře a pak již do Krkonoš, kde prošel Krkonošské údolí, slezl Sněžku a pokračoval přes Nový Svět a Rokytnici do Vrchlabí, odtud do Vysokého a pak na Bezděz a Milešovku.

Na rozdíl od předcházející romantické generace /sám se k Máchovi hlásí a v deníku na něho poukazuje/, jedná se u Grégra již o posun vztahu k přírodě. Jeho romantismus není Máchovu podoben, nepramení z imaginace. Grégr je velmi citlivý a vnímavý, nechává se na některých místech unášet romantickými představami, ale stojí již pevně na zemi, jeho reflektování přírody je spíše praktické, pozitivistické, ovlivněné jeho vědeckým, už darwinistickým postojem ke světu. Je samozřejmě nadšen výhledem z Kunětické hory, ale zajímá ho, že hora je složena z čediče, který poprvé drží v rukou; vzrušuje ho krása přírody, ale hned myslí na geologický vývoj země. Popisuje křehké rostliny, ale zajímá ho jejich domovský původ a do všech těchto úvah vnáší sociální hlediska a cítění, takže od pupálky, která pochází z Jižní Ameriky, se dostává k pěstování brambor a k vystěhovalectví: "Jaká to podivná výměna v přírodě? Rostliny, mezi nimi i lidoživný brambor, přistěhovaly se k nám z krajů sopečných Antill, a lid náš, slabou bohužel láskou k otčině poután, hrne se davem do končin zaatlantských. Dejž, dobrotivé nebe, aby tam nalezli půdu též tak živnou a ruku hostinskou, jako nalezly u nás

poutnice z říše rostlinné." Nechává se nadchnout hrady a zříceninami, ale v duchu liberalismu a antifeudalismu poukazuje na to, jak prostý lid trpěl, aby feudál tato místa mohl vystavět. V neposlední řadě projektuje do přírody i své hledisko vlastenecké. Příroda mu na mnoha místech splývá s Českou zemí, otčinou, a tento nadšený vlastenecký pohled se mu opět promítá zpátky do přírody, která na něho působí o to silněji a intenzívněji. Přitom není bez zajímavosti, že Grégr, německého původu, narozený ve Štýrsku, již v této době tak intenzívně pociťuje sounáležitost s češstvím, která ho provází po celý další život.

Grégrova "krkonošská pouť" je tedy zcela jiná, jinak viděná, než u jeho milovaného Máchy. Oba použili stejného průvodce po Krkonoších /Hoser: Das Riesengebirge/, oba mají pasáž inspirovanou Bezdězem, ale právě zde se ukazuje onen diametrální rozdíl mezi nimi, onen posun ve vidění, pokud vůbec lze srovnávat vidění básníka a začínajícího vědce. Mácha imaginativně popisuje noc na hoře v rozvalinách a pobyt na hřbitově, Grégr sedí na hradě a přemýšlí o královně Kunhutě a mladém Václavovi. Oba mají jinde /Mácha v Cikánech, Grégr v nepublikované kapitole/ zmínku o představě obrovského "jezera", ze kterého postupně vyrůstá pevnina /Mácha pro dokreslení bouřlivého koloritu kraje, Grégr pro vysvětlení vzniku uhlí/. Při popisu zámrských skal se Grégr jedinkrát výslovně Máchy dovolává. Ovšem poukazuje na jeho Cikány, kteří vyšli až roku 1851, a tak je zřejmé, že do Máchovy krajiny si Grégr vkládá vzpomínky a představy, které si z cesty odnesl, teprve dodatečně.

Na tomto místě je třeba upozornit na samotnou genezi Grégrova deníku. Jeho bezprostřední, autentické zápisy se nedochovaly, pouze jejich pozdější přepis, existující ve dvou verzích, v konceptu a v přepracovaném originálu. Přípravnou verzi vydal Z. V. Tobolka roku 1907 jako Listy z deníku cestujícího studenta po Krkonoších a severních Čechách v roce 1848. V úvodu k tomuto vydání Tobolka předpokládá, že Grégr ho připravoval pro tisk a že se zápisy bohužel nedochovaly v úplnosti. V Grégrově čistopisu jsou samozřejmě všechny poznámky doplněné, nechybí ani IV.kapitola a i stylisticky je pře-

pracován. Z poznámek na okraji, o nichž Tobolka usuzuje, že to byly poznámky pro redakci /jako "ráčiž to předělat", "nesrozumitelné", atd./, je jasné, že jsou to poznámky pro Grégra samotného, který si na základě tohoto konceptu definitivně cestovní deník přepracoval. Osobně se domnívám, že Grégr nepomýšlel na vydání, spíše na Listy pohlížel jako na "prohřešek mládí". Také definitivní název Grégrův je jiný, než pod jakým deník vyšel - Listy z deníku cestovatele po severních Čechách. Jen Tobolkovo datování, že byly přepsány v letech 1851-1854, je poměrně přesné. Oba rukopisy jsou v současné době uloženy v LA PNP.

KAREL KLOSTERMANN, ŠUMAVSKÁ PŘÍRODA A TURISTIKA

Hana Dobrá

Západočeští milovníci přírody všichni znají a obdivují krásnou a romantickou Klostermannovu stezku vedoucí z Plzně-Košutky na Krkavec. Byla pojmenována podle spisovatele Karla Klostermanna, který měl vřelý vztah k přírodě. Zejména rád pobýval na Šumavě a v Pošumaví, kam také situoval většinu svých povídek a románů. Měl rád Šumavu svých předků, neboť jeho otec pocházel přímo z Hrádku u Srní, kde stával selský dvůr Klostermannů.[1/]

Karel Klostermann /1848-1923/ je typem spisovatele, který se k tvůrčí autorské práci dostal až ve zralém věku. Teprve v roce 1885, na výzvu svého známého redaktora, začal psát fejetony do pražských německých novin Politik, obhajujících české zájmy. Byly to cestopisné besedy, črty, obrázky a drobné povídkové příběhy. Jeden z prvních cyklů představoval veselé i smutné obrázky ze Šumavy; prozrazovaly důvěrného a zkušeného znalce tehdy ještě málo přístupné a známé přírody i denního života prostých lidí v ní. Vzbudily velkou pozornost čtenářů. Karel Klostermann z nich provedl výběr a roku 1890 vydal tento soubor v Plzni vlastním nákladem pod názvem Böhmerwaldskizzen, které zaujaly i českou veřejnost.[2/]

V úvodních kapitolách se Karel Klostermann vyznává z obdivu k Šumavě[3/] a již tehdy říká "... přece jen bych byl raději, kdyby všechno bylo jako dřív..."[4/] Z celé knihy dýchá obava o další osud Šumavy a její krásné přírody. Provádí čtenáře po mnoha místech, ale se zcela jinými pohledy a názory, na tehdejší dobu pokrokovými, z nichž vyzařuje láska k šumavským horám a sympatie k lidem z tohoto kraje.

V závěru píše: "Ale jedno si Šumava podržela: působí jako melancholická píseň, která nezadržitelně proniká do srdce... a máte-li pozorný sluch, neujde vám smysl jejích tónů. A země před vámi rozevírá poučnou knížku s nespočetnými stránkami. Staré kmeny a staré pařezy pokrývající půdu jsou vesměs

popsány rozpukaným písmem. Zdá se být tajemné, a přece zlehka čitelné."[5]

Sepětí lidských osudů s tvrdou přírodou vyrůstalo u Karla Klostermanna i z pochopení rázu nejzapadlejších končin centrální Šumavy, které vlastně zpodobnil pro Čechy poprvé.[6] Svými dalšími knihami o Šumavě - V ráji šumavském /1893/, Ze světa lesních samot /1894/, V srdci šumavských hvozdů /1896/, Kam spějí děti /1901/, Pošumavské rapsodie /1908/ přiblížil čtenáři tento zapomenutý horský kraj, jeho drsnou krásu a těžký život jeho obyvatel od 60. let minulého století.[7] Vzbudil zájem o tuto končinu, přivábil do šumavských lesů nesčetné návštěvníky a tím se zasloužil i o rozvoj české turistiky.

V letech 1873-1908 působil Karel Klostermann jako středoškolský profesor na německé reálce v Plzni. Ale i zde seznamoval veřejnost se svojí milovanou Šumavou. Například ve Spolku přátel vědy a literatury české četl 24. října 1892 výňatek z rukopisu nového románu V ráji šumavském. 5. března 1894 hovořil o šumavské přírodě.[8] Zároveň byl činný i v Klubu českých turistů,[9] kde 9. května 1893 proslovil přednášku Vycházka v centrální Šumavě.[10]

V roce 1918 plzeňský odbor tohoto klubu u příležitosti spisovatelových sedmdesátých narozenin nazval stezku vedoucí od Klotzovy cihelny na Krkavec Klostermannovou, neboť považoval Karla Klostermanna za literárního průkopníka svých snah. O tom svědčí následující dopis uložený v Archívu města Plzně.

Odbor Klubu českých turistů v Plzni - V Plzni 13. února 1918
číslo 63

Slavný Vzdělávací odbor Osvětového svazu v Plzni

Veleváženi pánové,

i odbor Klubu českých turistů, jenž s pýchou počítá Karla Klostermanna mezi své nejstarší členy, připojuje se dnes k oslavě Jeho 70letých narozenin. Vděčí mu za mnohé, za to, že krásným slovem a uchvacující líčení šumavských krajin otevřel cesty turistům do šumavských hvozdů a přivábil tam nesčetné návštěvníky.

Pozdravuje v něm tak literárního průkopníka svých snah a svých ideálů, usnesl se výbor, aby na počest Jeho byla cesta vedoucí od Klotzovy cihelny k rozhledně Krkavci pojmenována "cestou Klostermannovou".

Sdělujíce s Vámi, slovutný pane místopředsedo, toto usnesení, prosíme Vás, abyste při slavnostním večeru prohlásil toto veřejně a požádal shromážděné obecenstvo, aby přispělo k rozšíření tohoto označení.

Přejeme Vašemu večeru mnoho zdaru a skvělého průběhu a podpisujeme se

za "Klub českých turistů"
odbor Plzeň

Jaroslav Petr
t.č. jednatel

Antonín Kostinec
t.č. předseda

/List vel. 23 x 29 cm, psáno na první straně strojem. Archív města Plzně. Pozůstalost Karla Klostermanna, č. inv. 20.704/

Karel Klostermann se stal Plzeňanem, ačkoli se v Plzni nenarodil.[11/] Vždyť zde prožil celých padesát let. Po obou rodičích byl Němec, ale stal se českým spisovatelem a vlastencem. V Plzni a na Plzeňsku se snad nejlépe rozumělo osobitému svérázu Klostermannových románů a povídek, především těch, které si získaly oblibu čtenářů pro svou látkovou novotu jakou bylo šumavské prostředí.

POZNÁMKY

1/ Klostermannova matka pocházela také ze Šumavy ze sklářské rodiny Abelů. Srovnej: Max Regal, Život a dílo Karla Klostermanna. Praha 1926, J. R. Vilímek, s. 176.

2/ Tamtéž, s. 88-89.

3/ První překlad Marie Stunové vydal roku 1925 J. R. Vilímek v Praze. Nový překlad Bohumila Nohejla - Karel Klostermann, Črty ze Šumavy, 1890, vydalo Západočeské nakladatelství v Plzni 1986, s. 124.

4/ Karel Klostermann, Böhmerwaldskizzen. Pilsen 1890, Selbstverlag, s. 163.

5/ Tamtéž, s. 160.

6/ V německé literatuře tematiku šumavského lidu již zpracovali Herman von Schmid /1815-1880/ a Josef Rank /1816-1896/. Šumava se stala východiskem

literární tvorby rakouského spisovatele a malíře Adalberta Stiftera /1805-1868/.

7/ Slovník českých spisovatelů. Praha 1964, Čs. spisovatel, s. 625.

8/ Padesát let Spolku přátel vědy a literatury české v Plzni 1878-1928. Plzeň 1928, Nákladem vlastním, s. 95.

9/ Byl jeho členem od roku 1893. Srovnej: Antonín Kostinec, Odbor Klubu českých turistů v Plzni v létech 1893-1902. Plzeň 1902, Odbor Klubu českých turistů, s. 32.

10/ Tamtéž, s. 22.

11/ Karel Klostermann se narodil 15.2.1848 v hornorakouském Haagu. Zemřel 16.7.1923 ve Štěkni. Je pohřben v Plzni na ústředním hřbitově, kde má náhrobek podle návrhu arch. Hanuše Zápala.

POZNÁMKA KE VZTAHU ČLOVĚK, STROJ, PŘÍRODA

Jan Hozák

V základě do té doby nevídaného rozvoje techniky a industrializace v 19. století, se všemi důsledky, které to s sebou neslo - vznikem průmyslové krajiny, těžebních oblastí a devastace - skrývá se specifický přístup k přírodě, přístup, který přinesla přírodověda 16. a 17. století reprezentovaná jmény: Francis Bacon, Galileo Galilei, René Descartes, Isaak Newton. Od tohoto mezníku přestává být člověk pouhým pasívním pozorovatelem bohem rozvrženého univerza a stává se protivníkem přírody. Chce přírodu poznávat, měřit, zkoumat především proto, aby ji mohl vytěžit, využít pro sebe. Ve zkratce ono nové pojetí ukazuje úryvek z Descartovy Rozpravy o metodě: "... tyto poznatky /rozuměj obecné poznatky fyziky - pozn. J.H./ mi ukázaly, že je možno dojíti znalostí, v životě velmi užitečných, a že místo oné spekulativní filozofie, jíž se vyučuje ve školách, možno nalézti jinou, praktickou, jejíž pomocí poznajíce sílu a působnost ohně, vody, hvězd, oblohy a všech ostatních těles, nás obklopujících, tak zřetelně, jako známe rozličná zaměstnání svých řemeslníků, mohli bychom všeho toho použíti stejným způsobem ke všem účelům, pro něž se to hodí, a státi se tak jakoby pány a vládci přírody. A to je žádoucí netoliko pro vynálezy nesčíslných strojů, vhodných k tomu, abychom získali bez veliké námahy plody země a všecky užitky, které v ní jsou, nýbrž je to hlavně žádoucí pro zachování zdraví, jež je nepochybně prvním statkem a základem všech ostatních statků tohoto života..." /vyd. Praha 1947, s. 68-69/.

K větru a vodě, které tu byly k dispozici již dlouhá předchozí staletí, přibývá v 18. století nový druh energie - pára. Příroda, země, se stává zdrojem síly. Na místo středověké kontemplace a pokory před přírodou, pochopenou jako výtvor boží, nastupuje racionální kalkul, experiment, později institucionálně řízený výzkum. A všechno to má jediné zaměření, jediný cíl: odhalit skryté síly přírody a získat je pro člověka.

Romantická vzpoura, romantický postoj, jak zde byly v několika příspěvcích z různých pohledů přiblíženy, byly do značné míry motivovány protestem proti průmyslové civilizaci, proti pragmatickému a kořistnickému přístupu k přírodě, a tedy také proti technice, proti stroji jakožto nástroji devastace. Proto také byla jen zřídka technika romantickým uměním tematizována. Člověk zde stojí vždy tváří v tvář vznešenosti, tajuplnosti přírody, hledá v přírodě samotu, útočiště před ruchem světa, tuší v ní vlastní základ. Jak říká E. Fischer, když charakterizuje jeden z obrazů Caspara Davida Friedricha: "... z člověka na obraze... zůstává nepatrné a bezmocné stvoření, přemožené horami a stromy, mraky, mlhou a mořem, nebezpečím, pomíjejícností a nicotou. Většinou zůstává postavou v pozadí, lidská tvář se odvrací od pozorovatele, je nezřetelná, on sám je pohlcen dálkou, měsícem a smrtí, není už sebevědomou osobností, ale bytostí, která se rozplývá v přírodě a v nekonečnosti krajiny." /E. Fischer, Původ a postava romantismu, Praha 1966, s. 201./

Chtěl bych v kontrastu k tomu poukázat na zcela odlišné zachycení člověka, a tentokrát i jeho stroje, v rámci krajiny. Přesuňme se v čase o víc než půl století k současnosti, do roku 1910. Tehdy, 16. října, pořádal ve Vysočanech svou produkci slovinský aviatik Sablatnig a neznámý novinář, snad V. Heinz nebo J. Kalva, ji takto přiblížil v časopise Sport a hry: "Nad kbelskou alejí už zářil žlutozelený terč měsíce, v nevelké dáli se už jako kouř vlekly mlhy po zčernalé soumrakem půdě. A na tomto jevišti poletoval člověk. V mrštných obratech, na levo, na pravo poletoval, v černém stínu země mizel a zase do jasného nebe se vymrštoval, jako šídlo v parný letní den poskakuje nad hladinou. To už nebyl let, byl to fantastický rej člověka, jenž splnil sen Daedalův, odvrhl tíži a suverénně ovládá směr i výšku v bleskurychlých pohybech. Sablatnig uchvátil a právem, neboť ukázal nám klasické Wrightovo letadlo nejen v jeho dokonalosti, nýbrž nám zjevil i 'mechanickou krásu' jeho, pro niž jsme dosud byli slepi." /Sport a hry IX, 1910, s. 277-278/

Zachycená událost, přesahující podle mého soudu rutinní žurnalistický popis, má sice typický romantický časoprostor -

- měsíčním svitem osvětlenou krajinu /žlutozelený terč měsíce, vleklé mlhy po zčernalé soumrakem půdě, černý stín země/, ta však nevybízí ani k reflexi, ani ke kontemplaci, ale podtrhuje a dává vyniknout suverénnímu lidskému konání - zvládnutému letu. Měsíční svit tu nedopadá na náhrobky a zříceniny symbolizující marnost a nicotnost lidské existence, ale osvětluje "fantastický rej člověka, který ovládá směr i výšku v bleskurychlých pohybech" a stojí ve vztahu k přírodě opět na půdě onoho ovládání a přemáhání. A dodejme - nemůže jinak.

Tvořivá činnost, a tedy i technická tvorba, náleží k bytostnému určení člověka. Ze sítě technologie, která nás stále těsněji obepíná, která se mnohdy jeví jako svět pro sebe, svět, v němž každá skulinka, každý sebemenší náznak je okamžitě využit k dalšímu větvení, šíření, násobení, není úniku, právě tak, jako není návratu k nějakému prvotnímu přírodnímu stavu.

Co nám tedy zbývá? Ať to zní jakkoli otřepaně, není pro to jiné pojmenování - apel na lidskou zodpovědnost. Vymezit v rámci celku, v hierarchii hodnot technice a stroji takové místo, jaké jim náleží. A příroda? Vraťme se na závěr do poloviny 19. století a nechme poněkud tajemně promluvit Slovník naučný Františka Ladislava Riegra z roku 1876: "Vztahujeme pak veliký výjev k něčemu bytně podstatnému, což jest příčinou vznikání výjevů, objevujíc jimi svou vlastní bytost ukrytou. Odtud jde další výklad slova příroda v ten smysl, že neznačí nám toliko souhrn těkavých a měnivých úkazů, než spolu i podstatný jejich základ." /díl VI., Praha 1867, s. 959/ Tímto "podstatným základem", z něhož vše vzchází a do něhož zpět se navrací, příroda zůstává. A člověku zase zůstává, pořád ještě, možnost volby: Buď dát přírodě svým vztahem a postojem k ní mravní patos, anebo z ní udělat pohřebiště.

ZÁVĚR

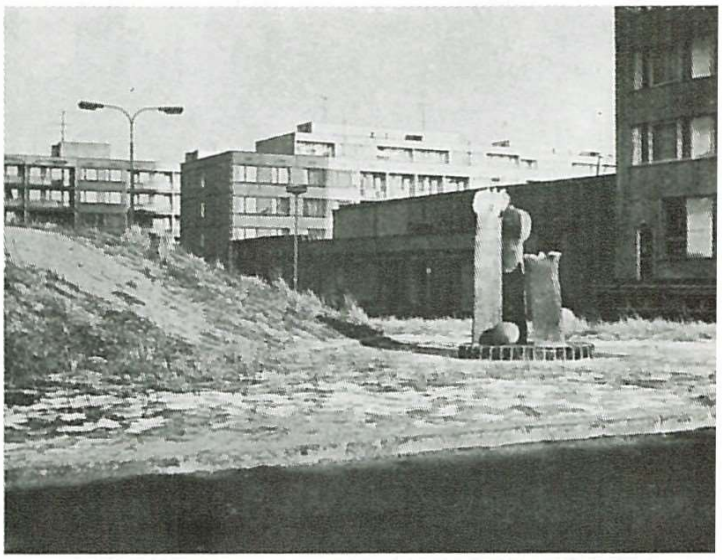
Petr Vít

Vážení přítomní,

byl jsem pověřen, abych jménem pořadatelů konference uzavřel naše jednání. Sešli jsme se zde v prostorách Státní vědecké knihovny již pošesté, abychom pokračovali v mezioborovém jednání o dalším tematickém okruhu z problematiky 19. století. Jako v předchozích letech i tentokrát se průběh našeho zasedání vyznačoval pracovní atmosférou, otevřenou výměnou názorů a společným úsilím najít východiska k analýze a interpretaci jevů, podstatných pro významnou etapu našich národních dějin. Potvrdilo se, že jen z mezioborového přístupu můžeme odhalit podstatu těchto jevů a současně je nazírat v nejširších souvislostech, přesahujících rámec jednoho vědního oboru. Ukazuje se stále výrazněji, že řešení problematiky 19. století je nejen důležité z hlediska základního výzkumu, ale i vysoce prospěšné kulturně politicky, neboť poskytuje cenný servis společenské praxi a dává jí dostatek nových podnětů k osvětlování otázek národního bytí a vědomí.

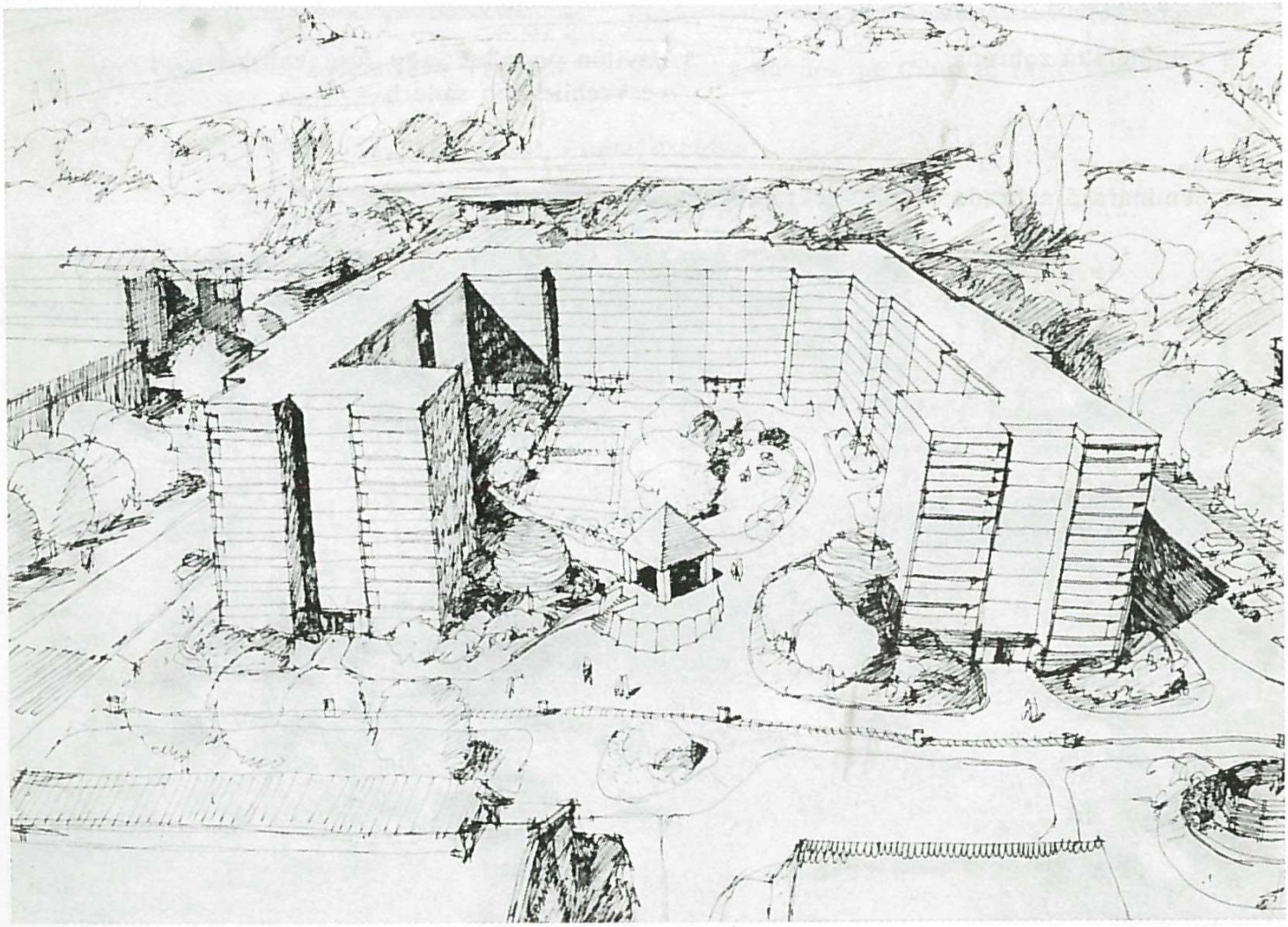
Dovolte mi, abych jménem pořádajících institucí, Národní galerie v Praze a Ústavu teorie a dějin umění ČSAV, poděkoval stranickým a státním orgánům Západočeského kraje a města Plzně za možnost pořádat tato vědecká zasedání, Státní vědecké knihovně v Plzni za vytvoření podmínek pro naše setkání a konečně Parku kultury a oddechu a plzeňské pobočce Hudební mládeže ČSR za obětavou organizační práci. Končíme naše jednání s vědomím, že budeme v našem společně započatém díle pokračovat a že se ve stejně dělné atmosféře sejdeme při příští konferenci.





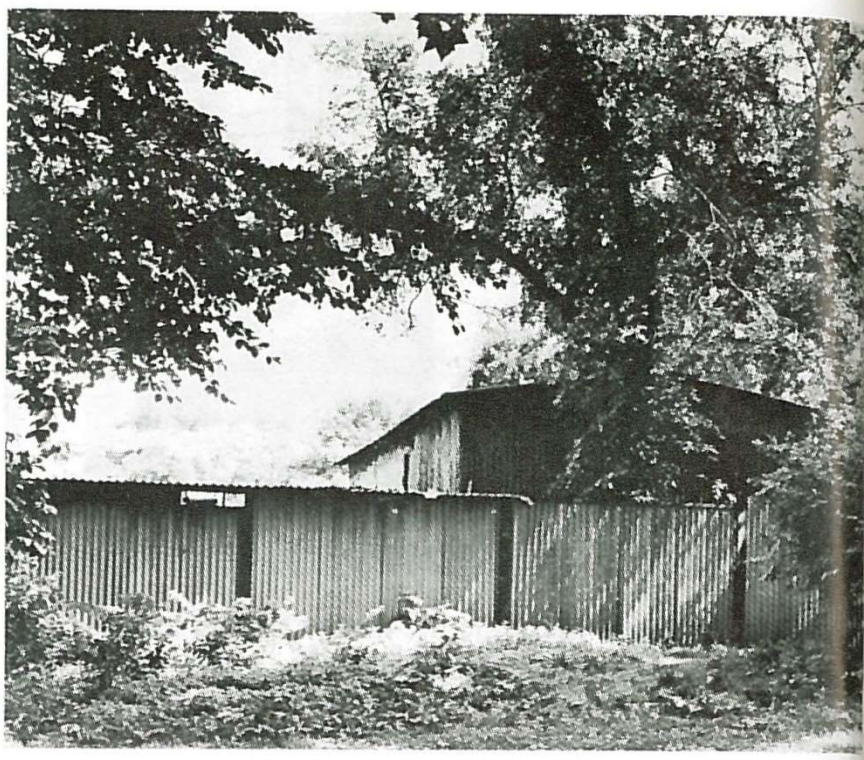
1 Reliéf na trafostanici na okraji Jižního Města 2 Parková úprava – Jižní Město-Háje

3 Jihozápadní Město-Stodůlky, parková úprava vnitrobloku





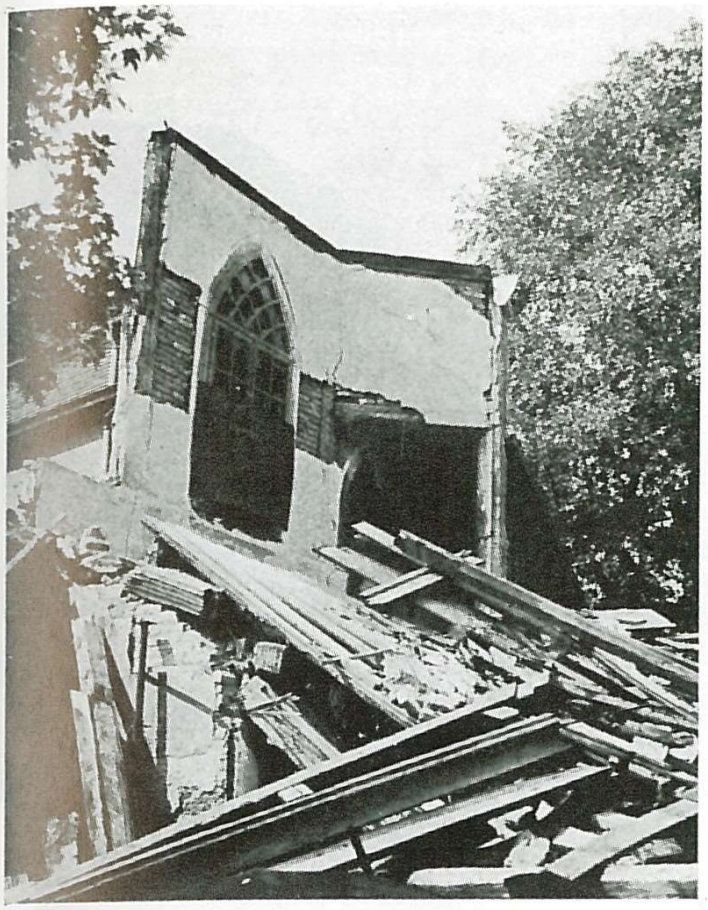
4 Seminářská zahrada



5 Pavilón podniku Sady, lesy, zahradnictví ve Vrchlického sadech

6 Seminářská zahrada — „architektonické doplňky"





7 Zahradní pavilón, kolem 1810. Praha, Starý Bubeneč, foto 1976



8 Čínský pavilón na Cibulce, 1818–1824

9 Socha Diany, 1813–1824, Praha, Cibulka





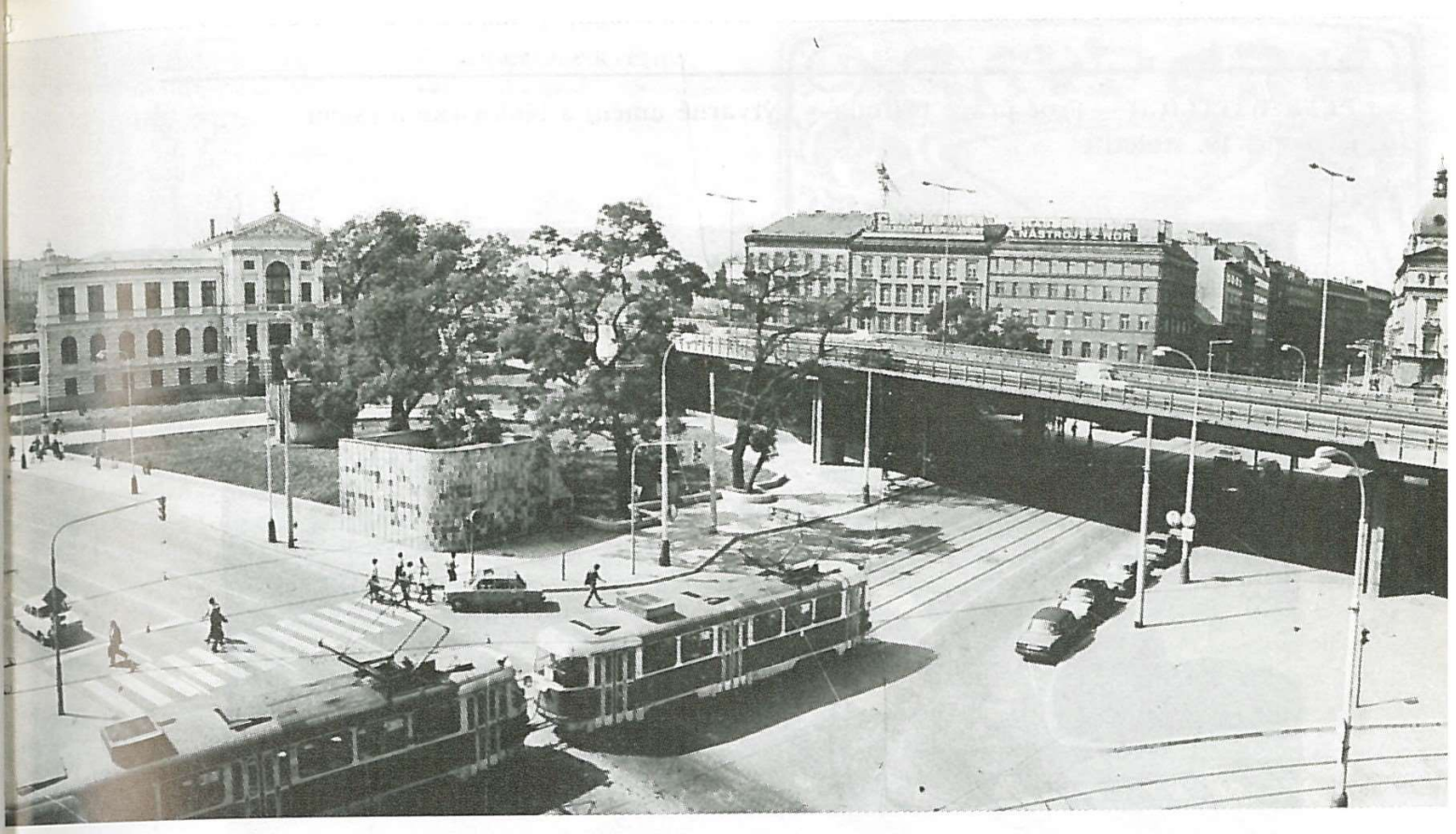
10 Původní úprava Poříčského sadu

11 Původní úprava sadů J. Vrchlického, 1913



12 Vrchlického sady před vybudováním magistrály, asi 1962





13 Muzeum hl. města Prahy s novou magistrálou



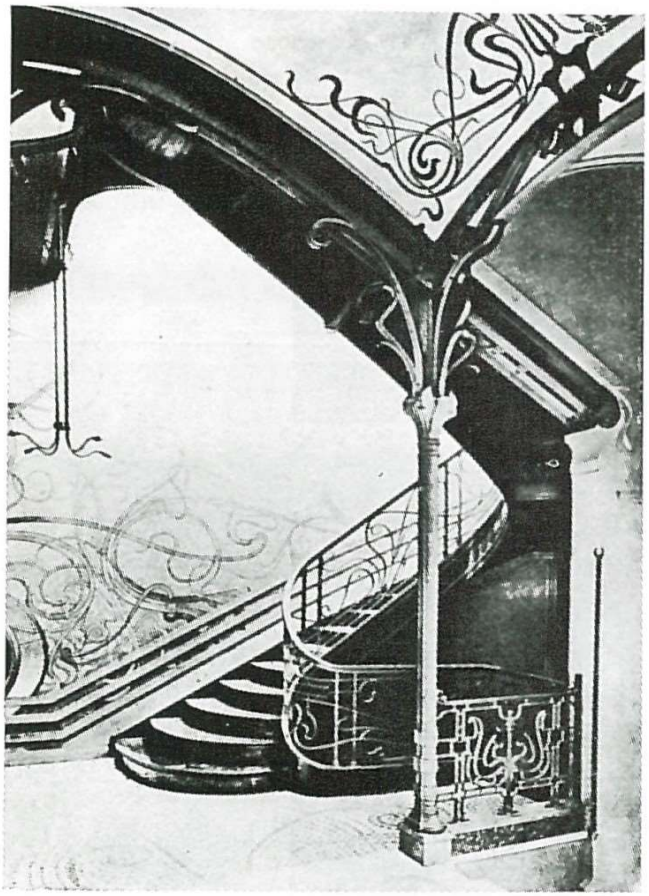
14, 15 Vrchlického sady dnes





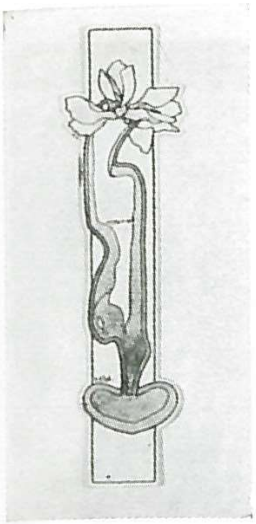
16 Arnold Böcklin, Boj kentaurů (replika z roku 1878)

17 Victor Horta, Schodištní hala domu ing. Tassela, 1893

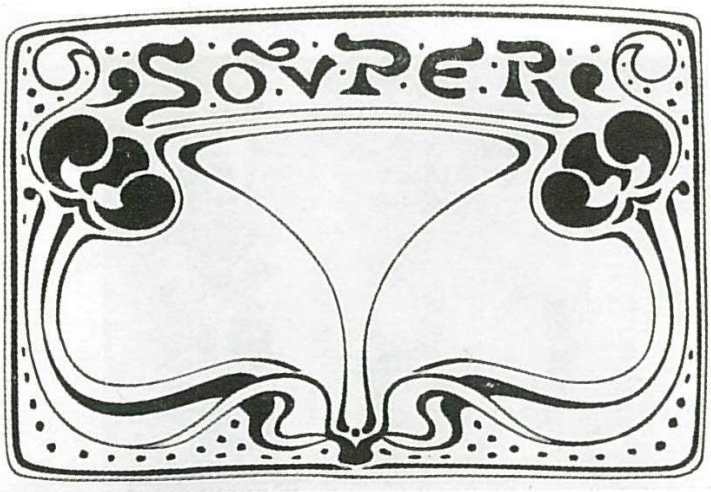


18 Jan Kotěra, Peterkův dům, 1899–1900





19 Vojtěch Preissig, Ornamentace květiny, 1898, akvarel



20 Henry van de Velde, Vinětа, kolem 1895, dřevořez

ROMAN PRAHL – Intimní krajina a její české přijetí

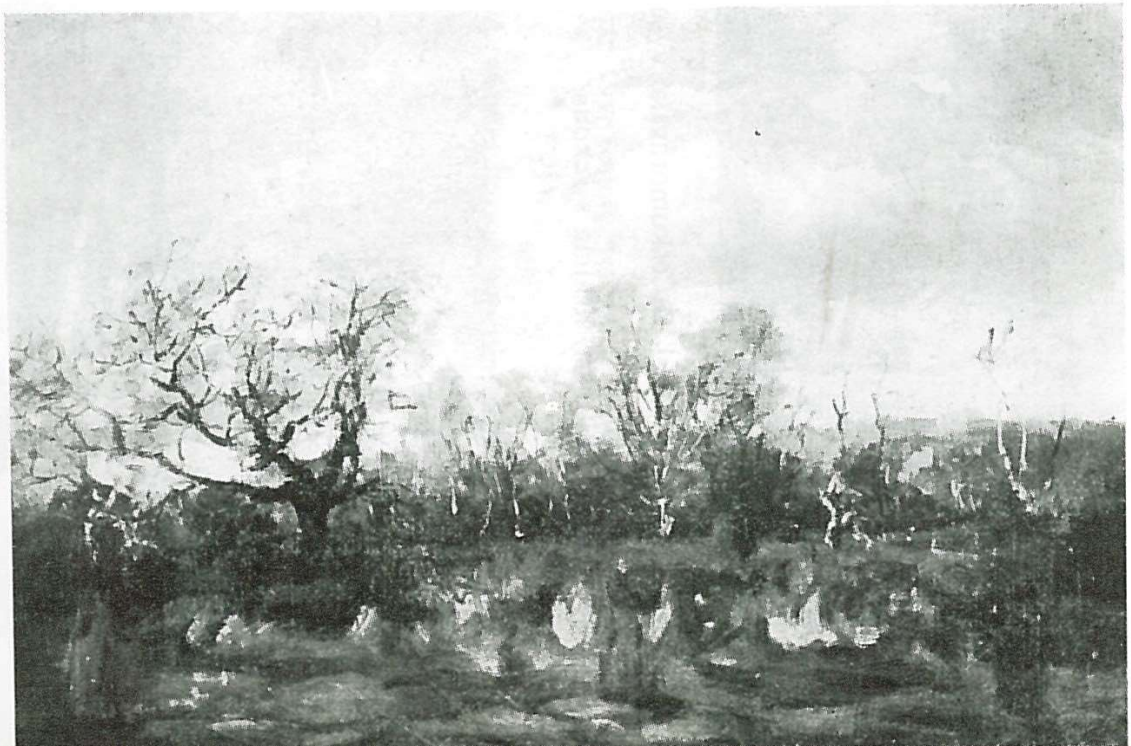


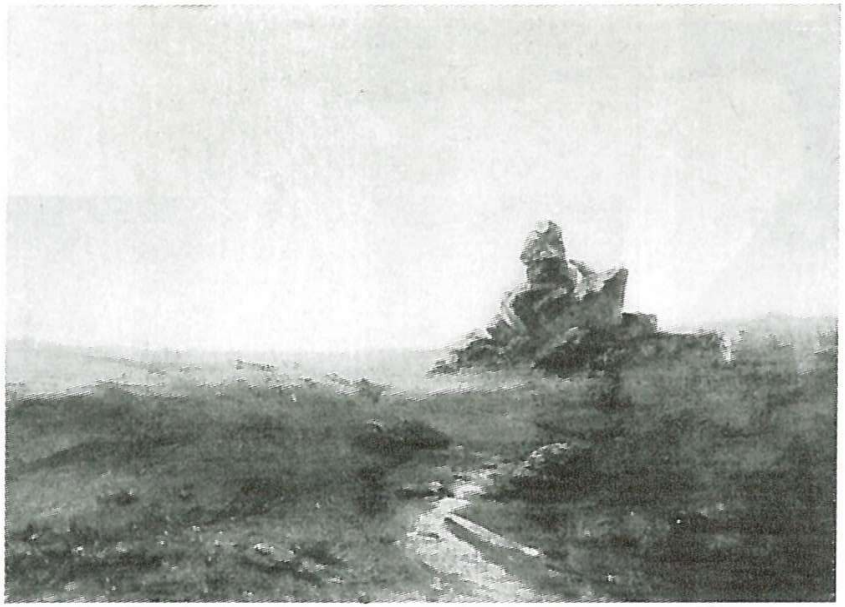
21 Antonín Chittussi, Z uherské pusty (1873)



22 Mikoláš Aleš, Hudba

23 Antonín Chittussi, Skica z Fontainebleau, 1879





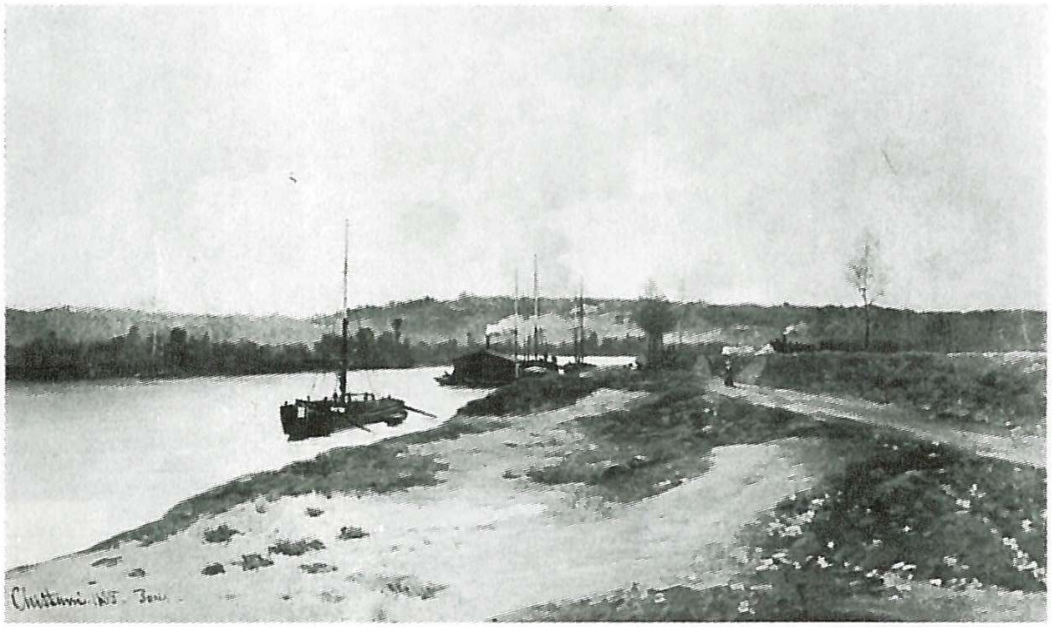
24 Antonín Chittussi, Z Českomoravské vysočiny, studie

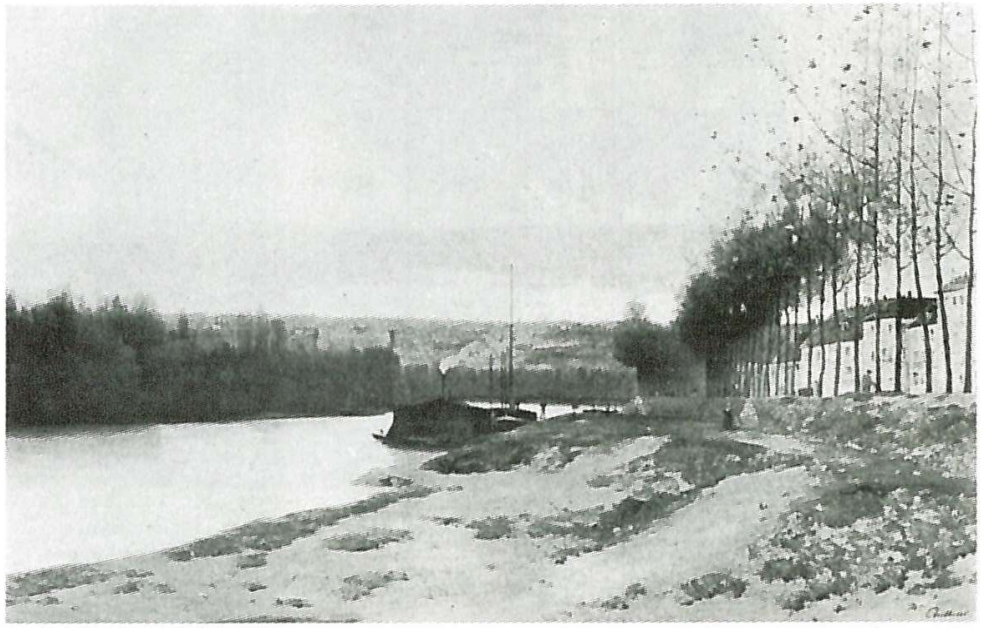


25 Marie Kirschnerová, Krajina v dunách

26 Antonín Chittussi, Krajina s řekou

27 Antonín Chittussi, Seina v Suresnes (kol. 1883)



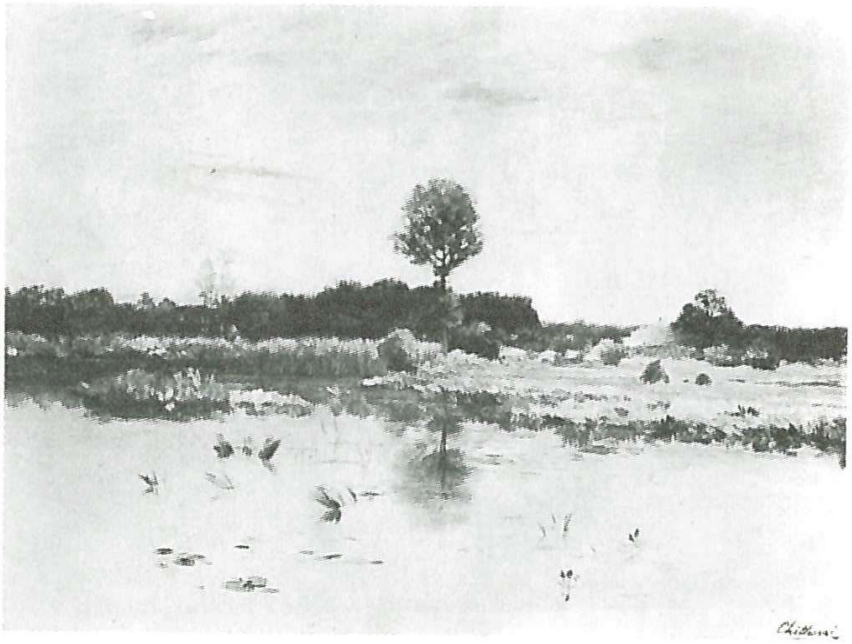




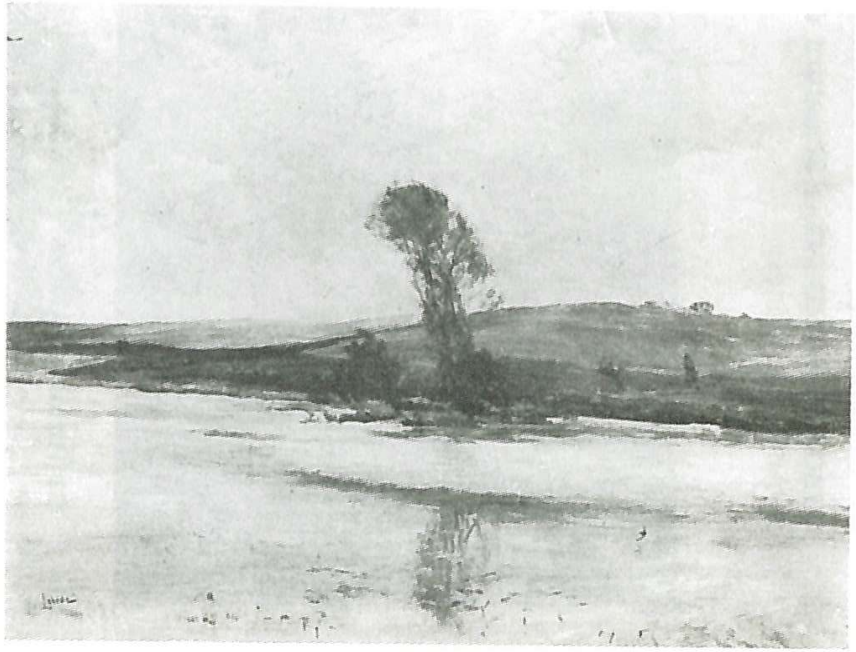


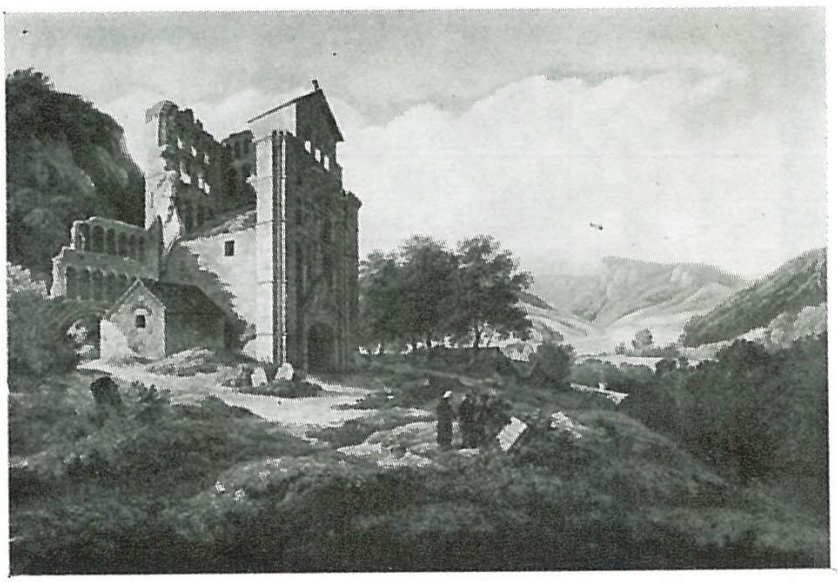
28, 29 Antonín Chittussi, Na dráze orleánské I a II

30 Antonín Chittussi, Svatovítský rybník, 1886



31 Otakar Lebeda, Na řece







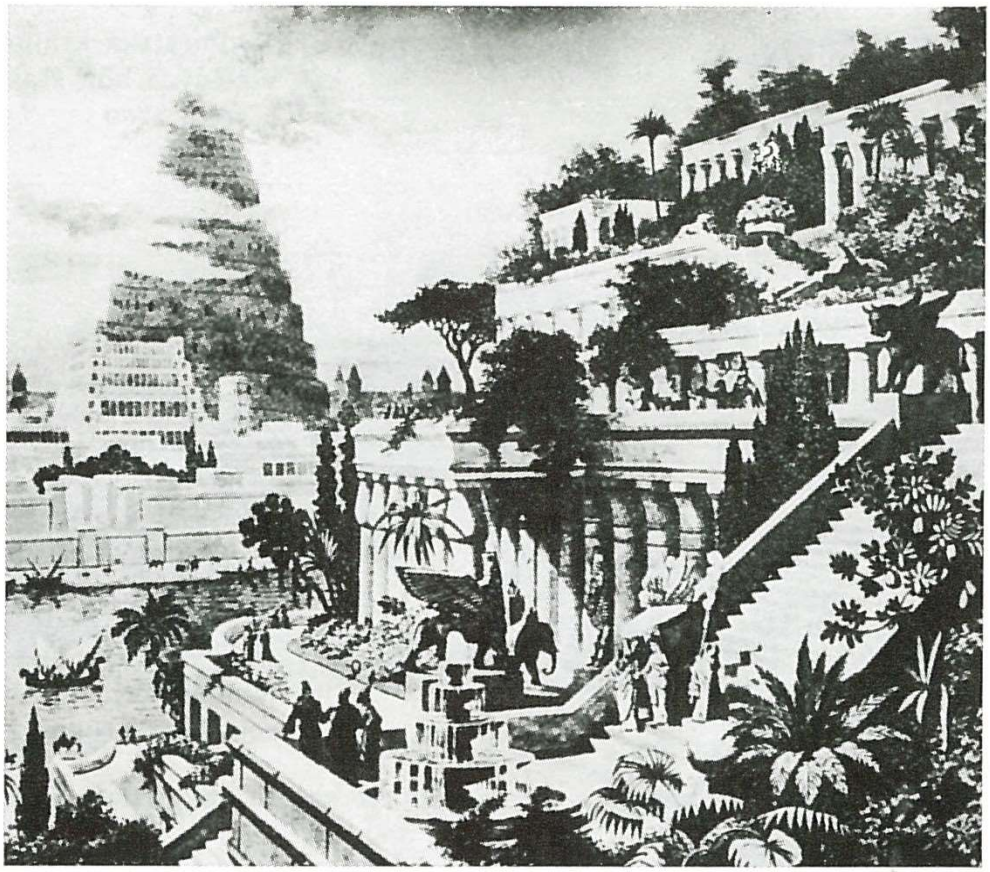
32 Antonín Mánes, Krajina se zříceninou (opatství v Kelso), (1828), celek a detail

33 Antonín Balzer, Šestý list ze série předloh stromů (1800)



34 Jacob van Ruisdael, Židovský hřbitov (1655)



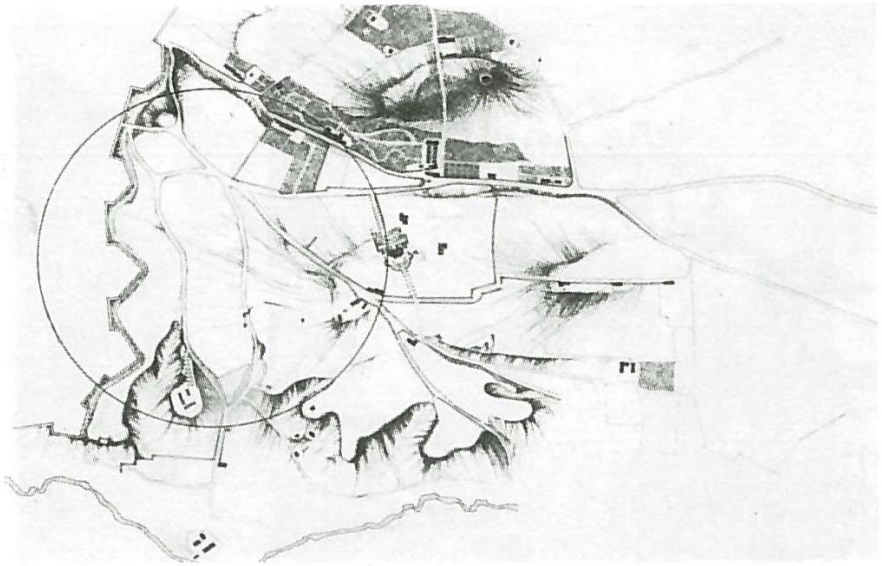


35 Semiramidiny zahrady v představě 19. století

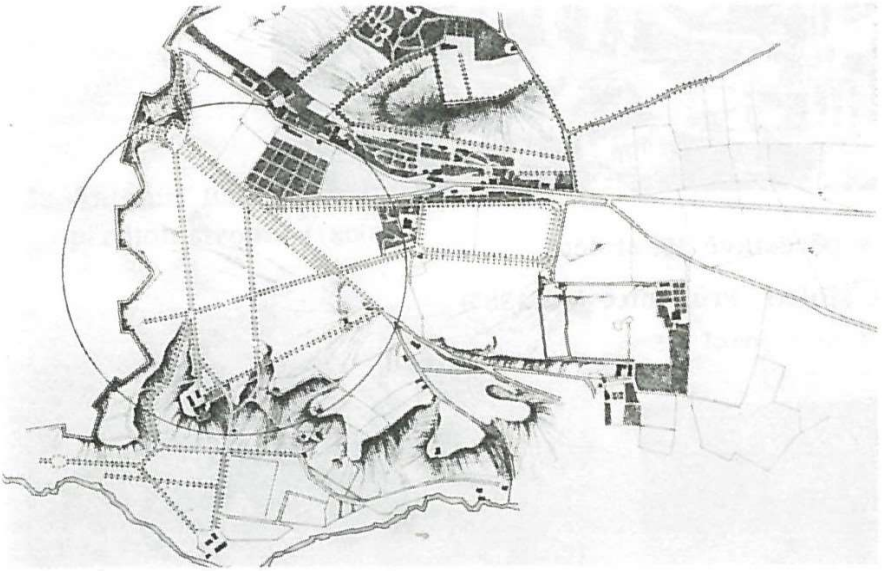
36 Krajinářský park druhé poloviny 19. století: Průhonice (od 1885)



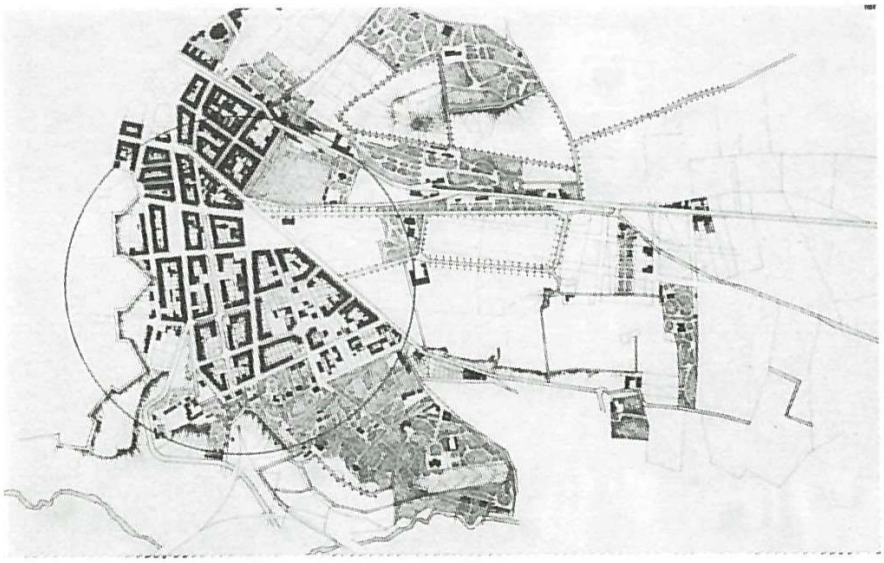
37 Tři fáze vývoje Vinohrad (rekonstrukce podle hist. map):



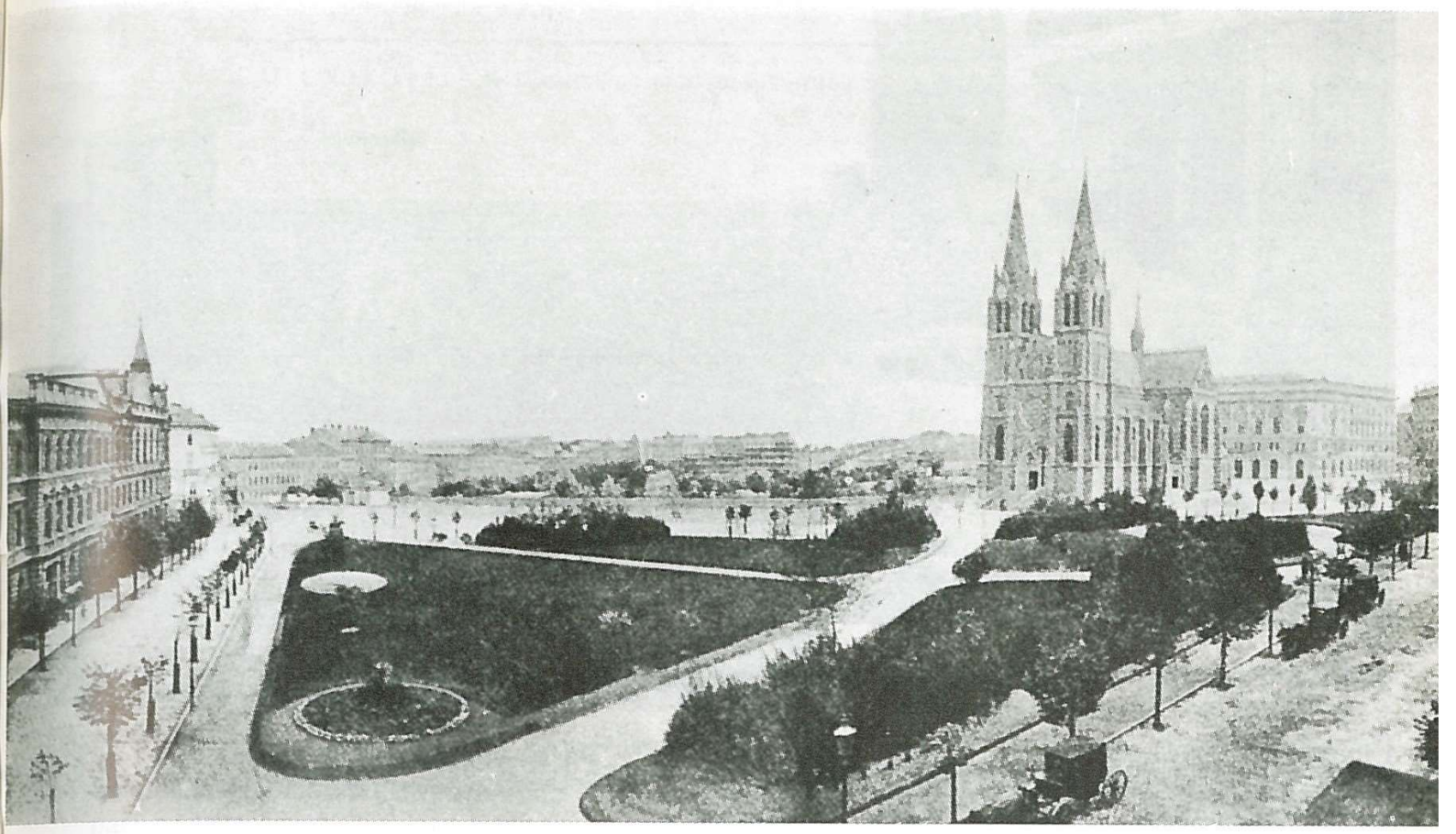
a) předměstská krajina viničných hor, stav k roku 1769



b) Wimmerovy aleje, stav regulace k roku 1838



c) parcelace a zastavění Wimmerova trojúhelníku historizujícími stavbami, stav k roku 1855



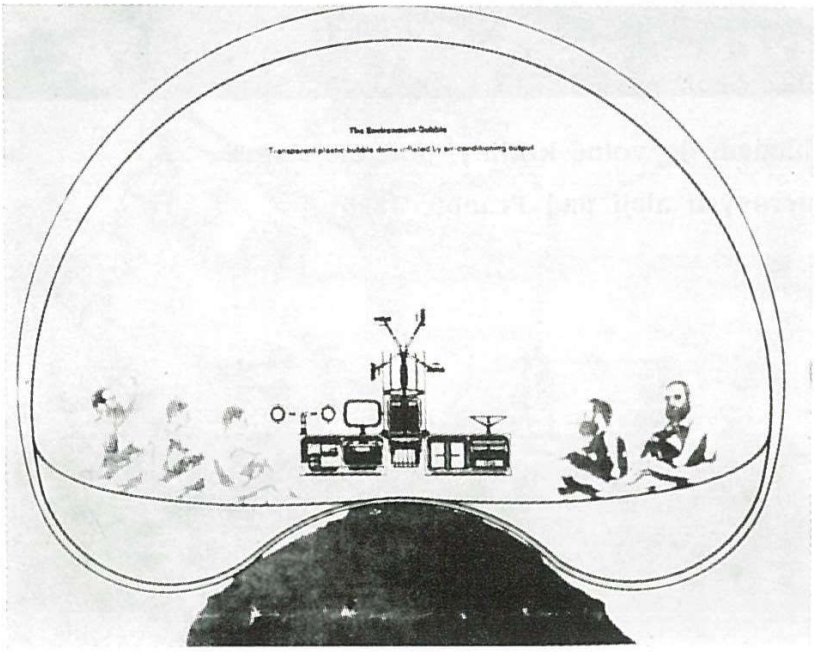
38 Vinohradské náměstí ještě s průhledem do volné krajiny, poč. 20. století

39 Antonín Pucherna, Terasa Wimmerových alejí nad Prahou, 1820





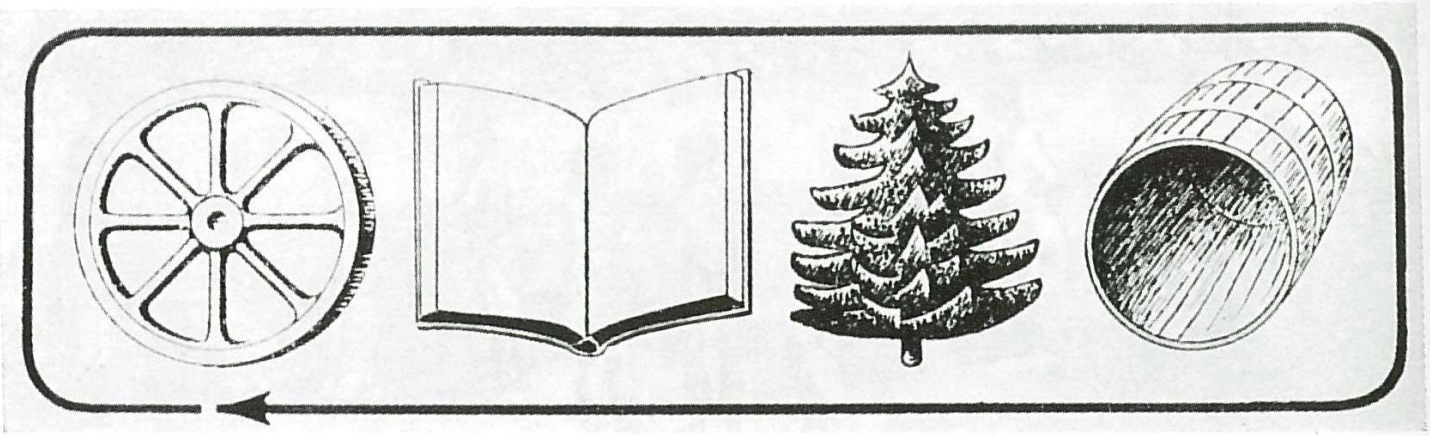
40 J. Línek, V. Milunić, panelový dům na umělé skále; Praha-Malešice, 1986



41 R. Banham, F. Dallegret, "Un-house", 1965, environmentální nafukovací bublina na skále

42 Ladislav Žák, Ideogram nového pojetí pokroku – obytná krajina budoucnosti, 1944

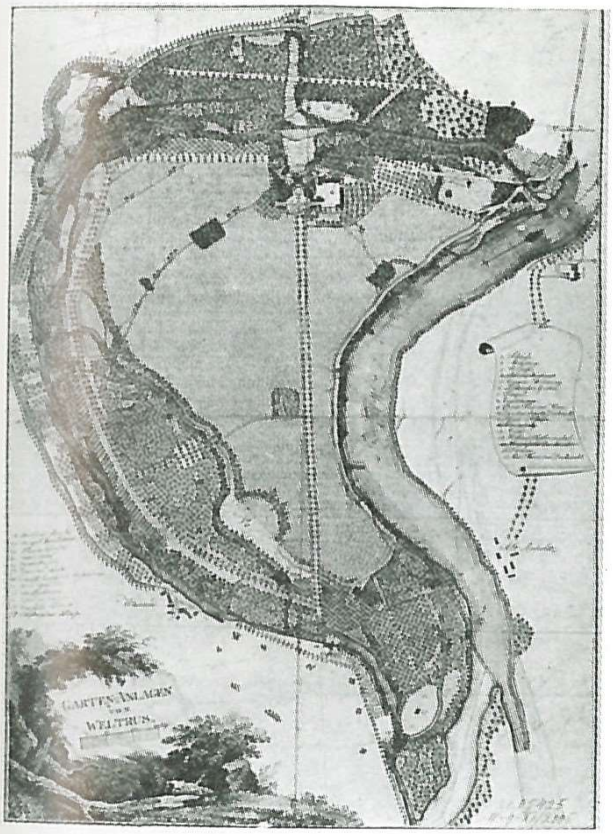
– stroj – – osvěta – – příroda – – oproštění –

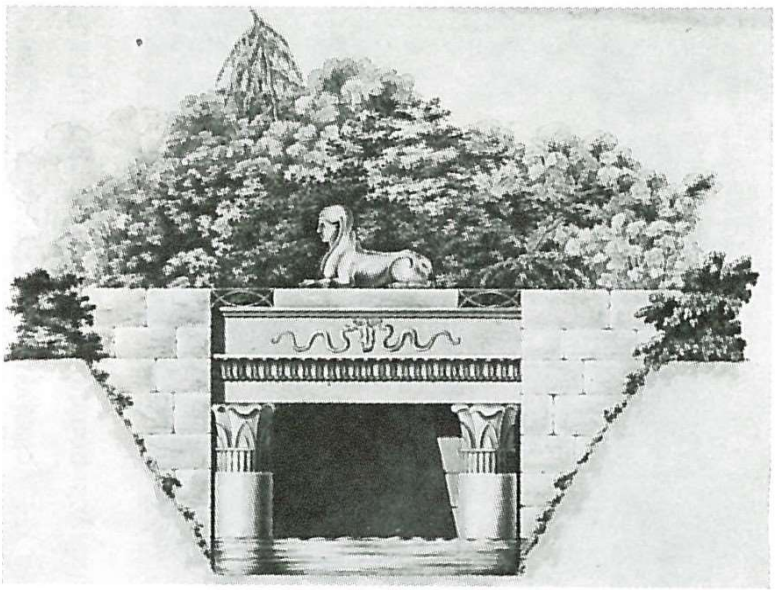


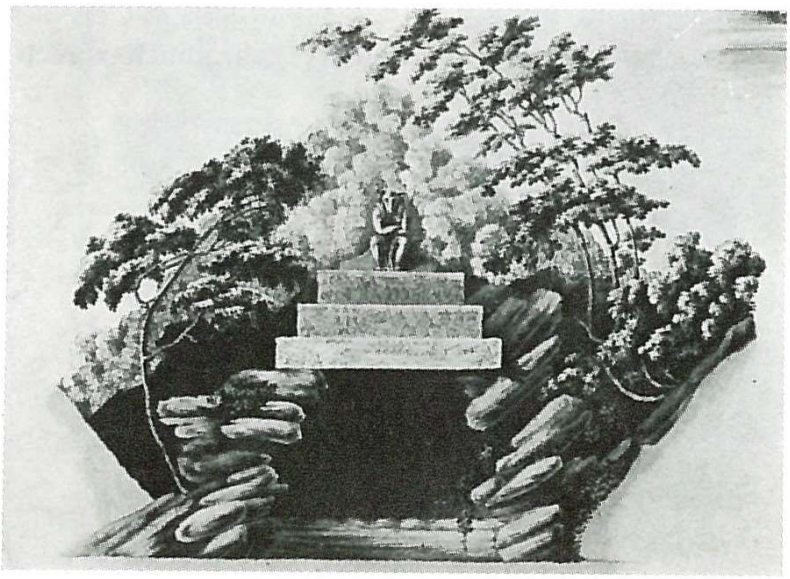


43 Veltrusy, pohled na zámek od rybníka

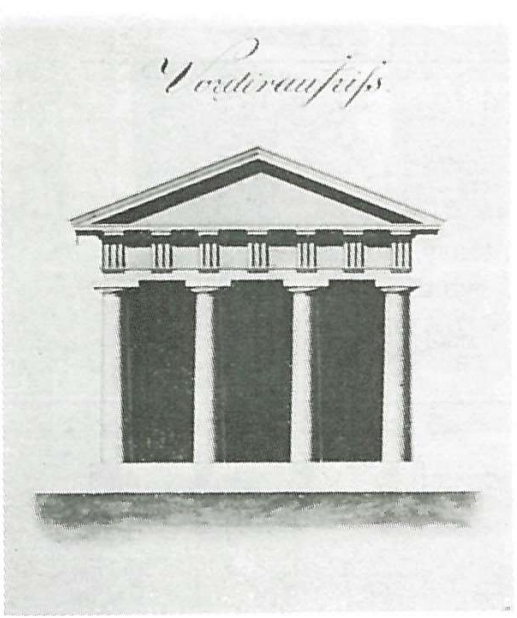
44 Veltrusy, celkový plán dispozice parku (1829)

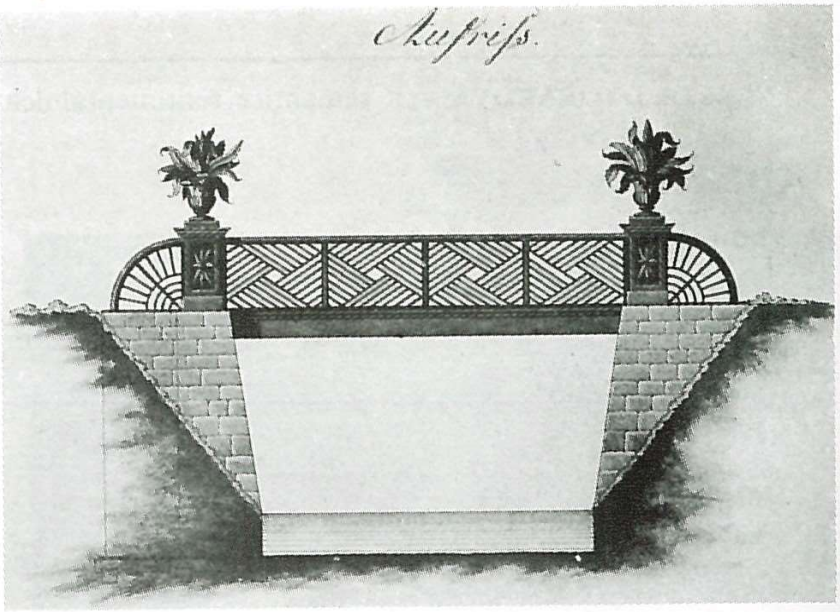




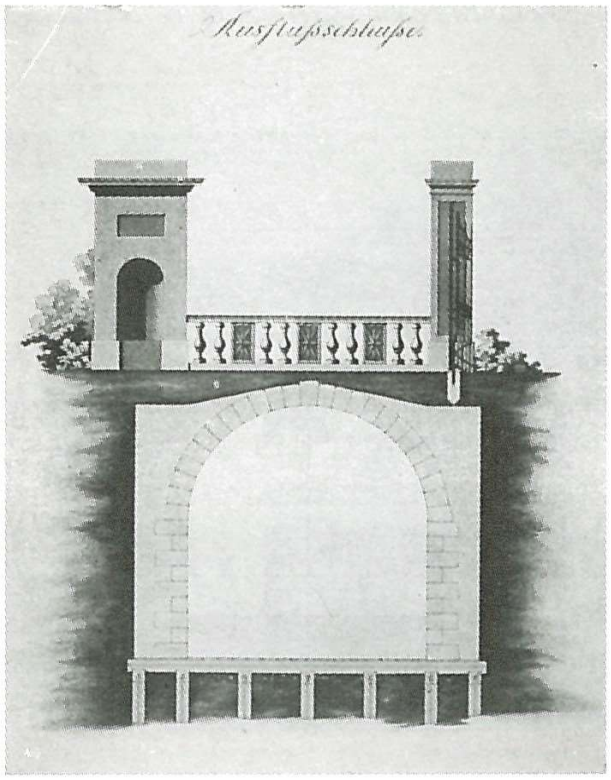


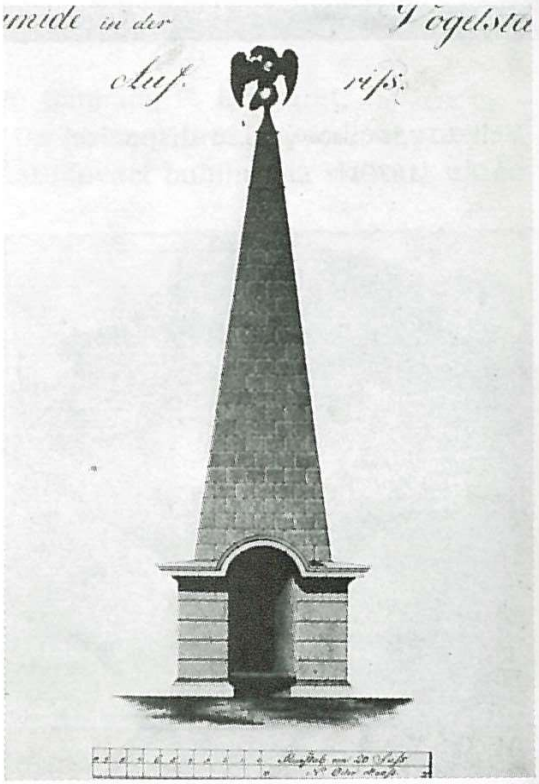
45, 46 Projekt egyptského můstku se sfingou a přemostění se šakalím bohem Anubisem pro zámecký park ve Veltrusích



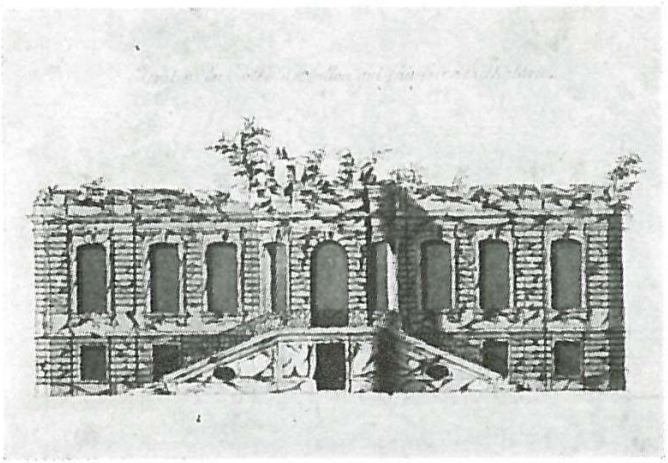


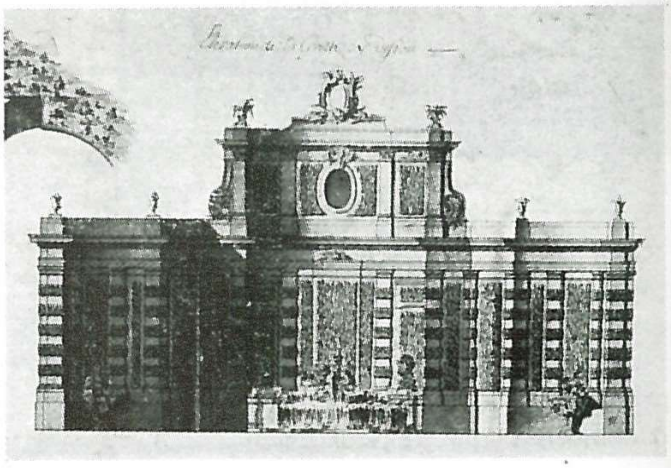
47–50 Projekty I. P. Jöndla pro zámecký park ve Veltrusích (1813–1814)





51, 52 Francouzské projekty zahradních staveb pro zámecký park Veltrusy (1785, 1786)



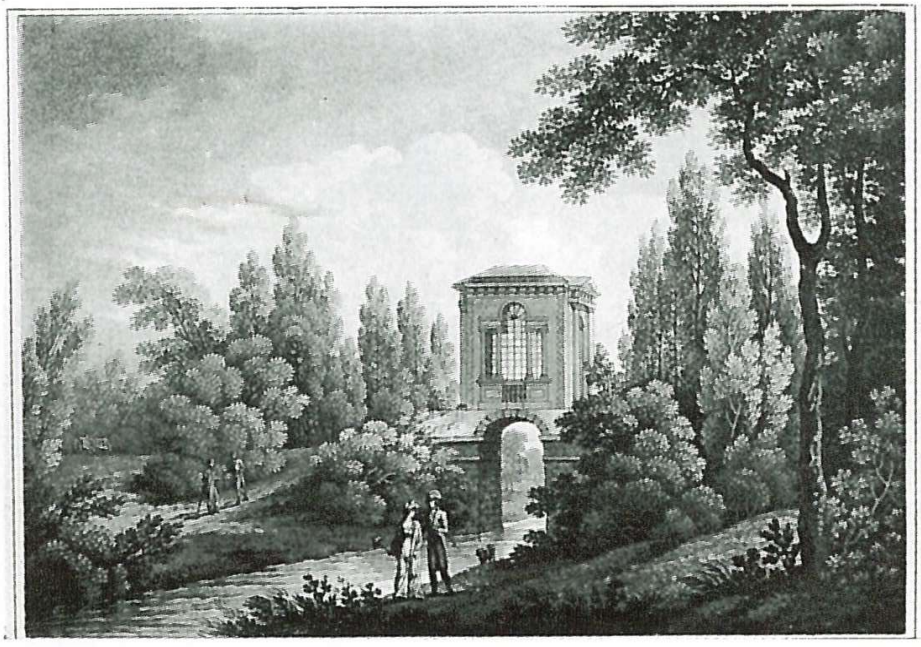




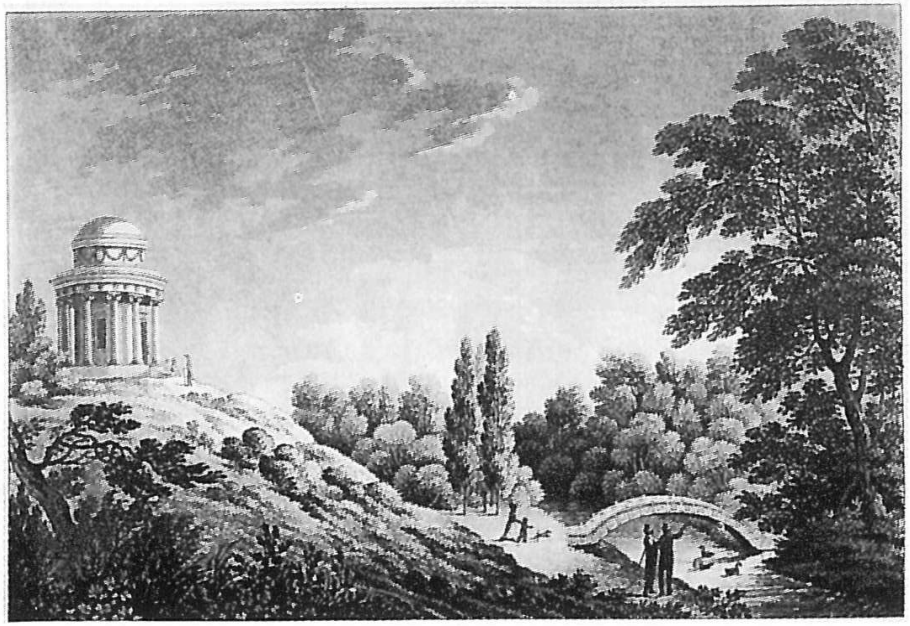


53, 54 Veltrusy, zámecký park: Bažantnice a Gotický mlýn

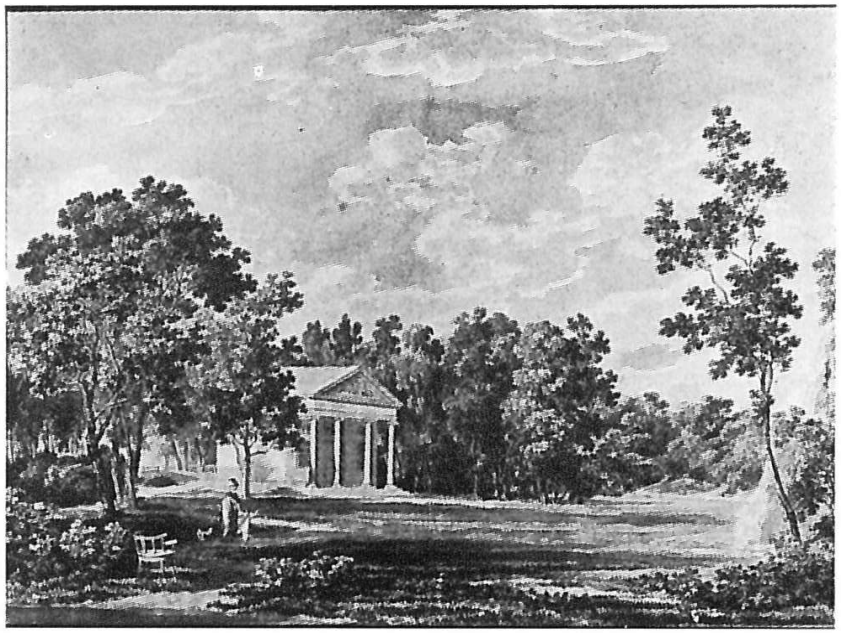
55, 56 Veltrusy – ze série grafických pohledů zámeckého parku (Laudonův pavilón nad kanálem a partie od myslivny)







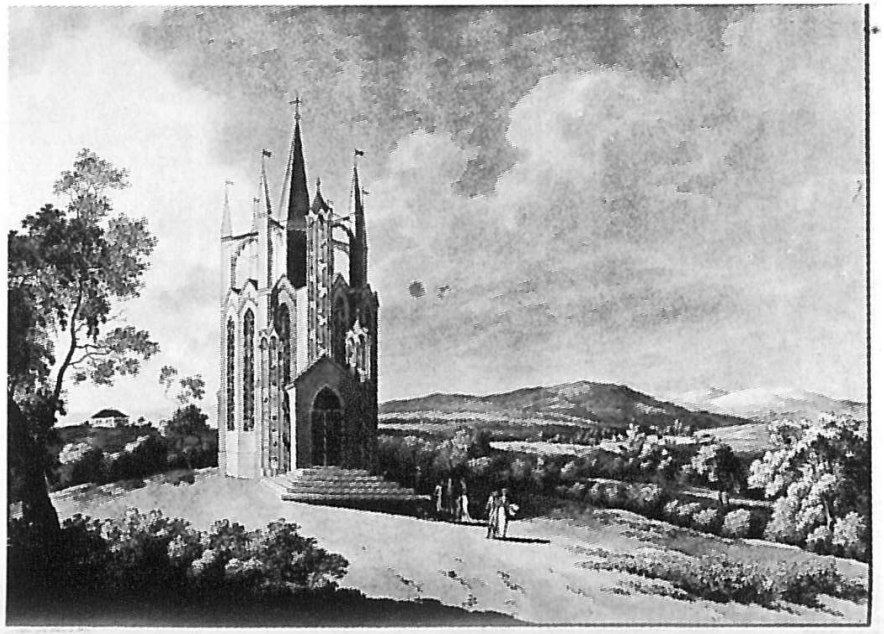
57 Veltrusy, zámecký park, Chrámek přátel zahrad a venkova

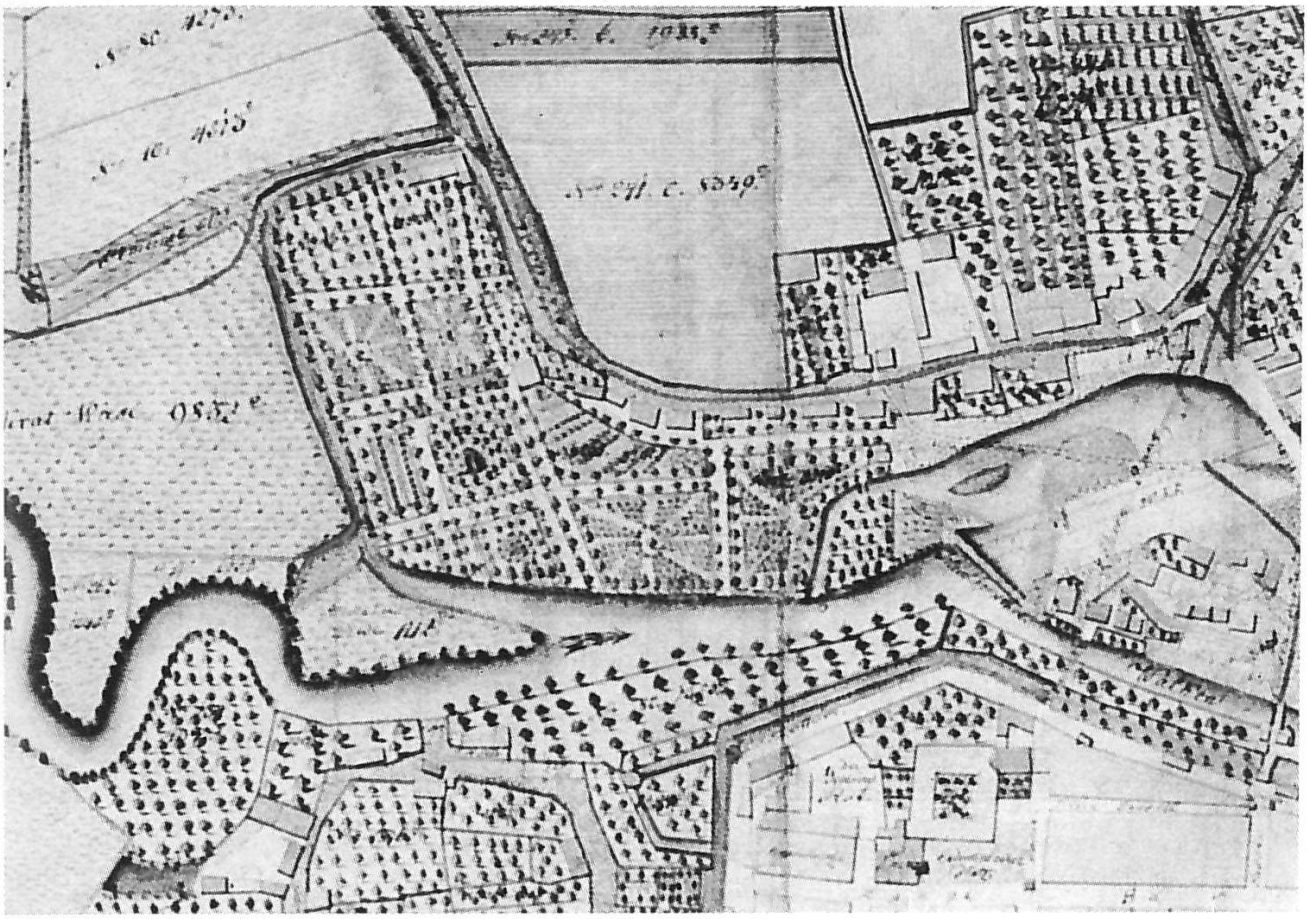


58 Krásný Dvůr, zámecký park

59. 60 Krásný Dvůr, slohové zahradní stavby v zámeckém parku





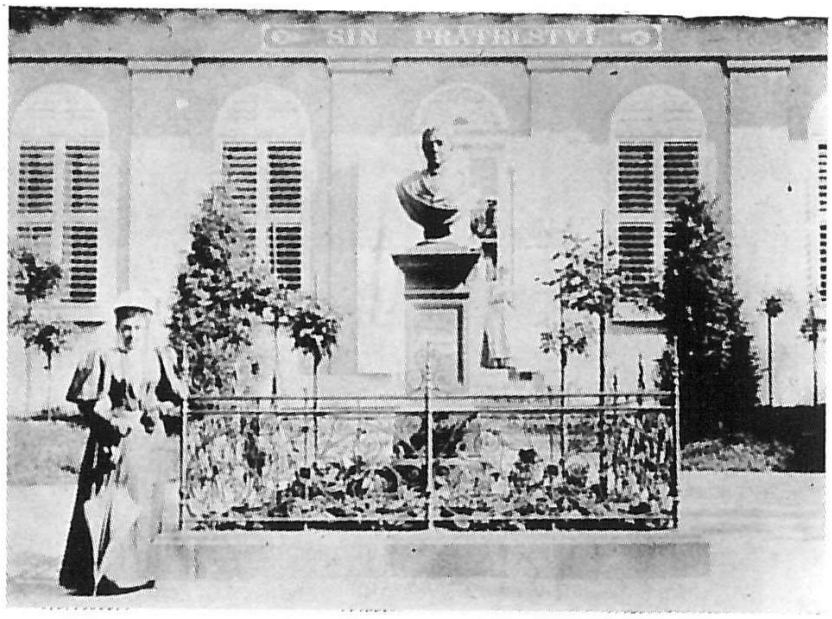


61 Plán Tuschnerovy zahrady – detail plánu Josefa z Tošenovic 1821



62 Plzeň – Lochotín, pavilón nad pramenem M. Kopeckého

63 Plzeň – Lochotín, pavilón Síň přátelství s pomníkem M. Kopeckého



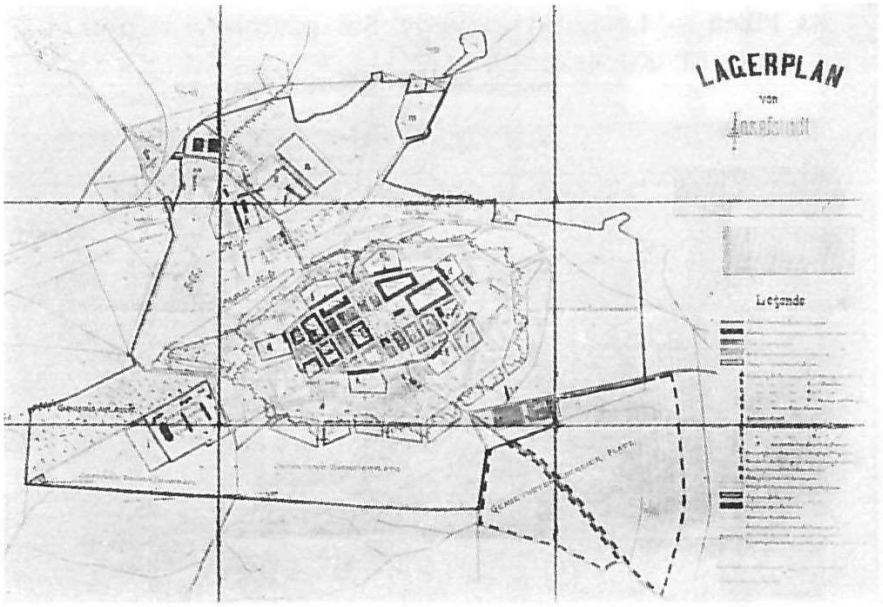
MILOSLAV BĚLOHLÁVEK – Plzeň – životní prostředí a zeleň



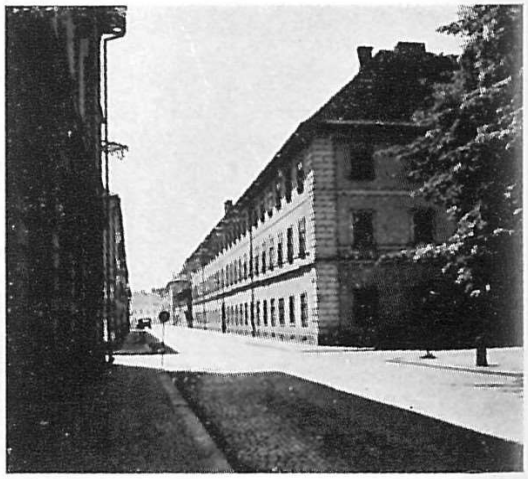
64 Josef z Tošenovic, Plán Plzně z roku 1821

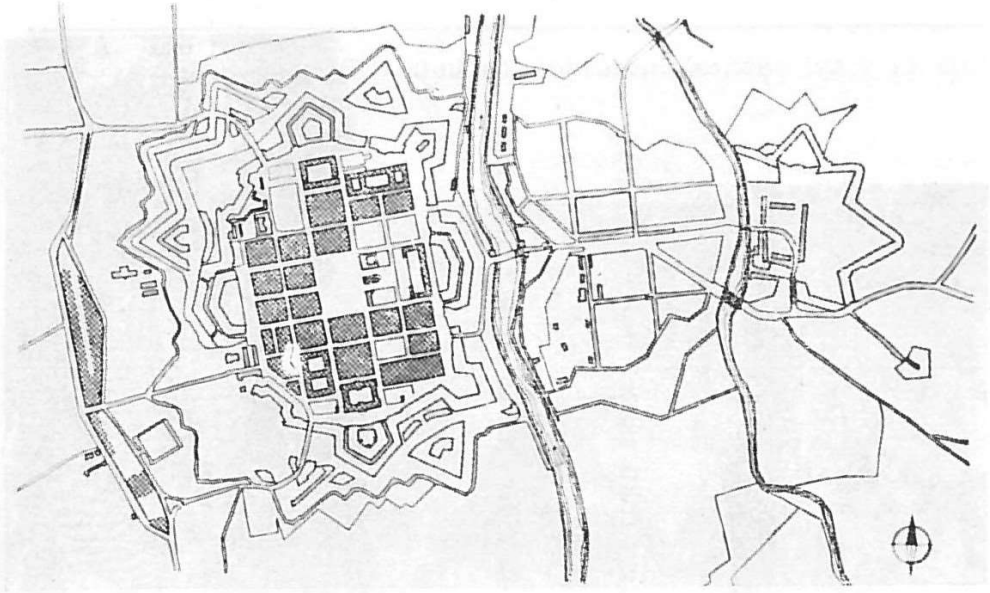
MARIE BENEŠOVÁ – Příroda a urbanistický koncept na počátku 19. století v Čechách

65 Pevnost Josefov, 1780–1789, situační plán

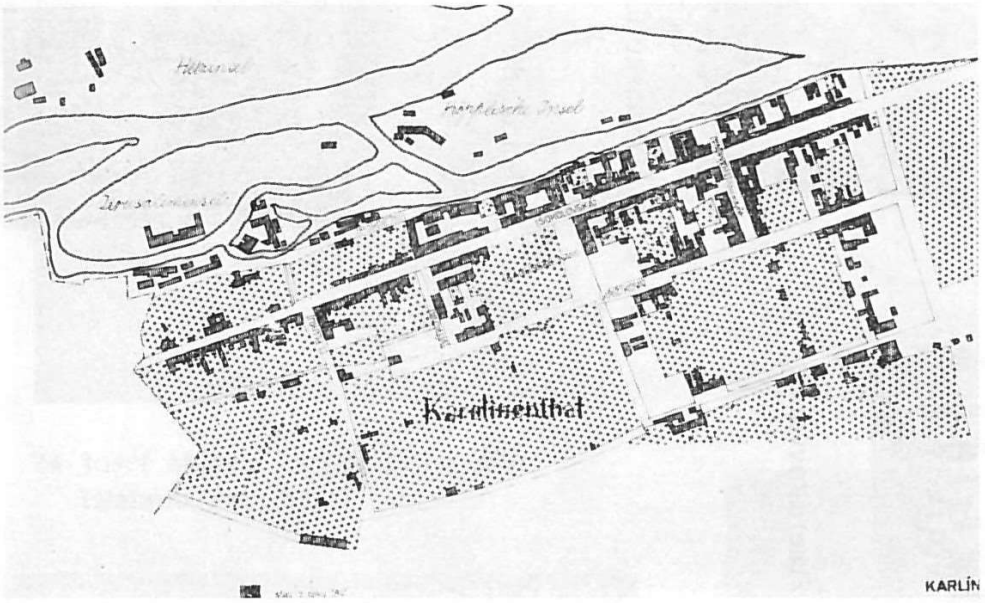


66 Pevnost Josefov, pohled do ulice



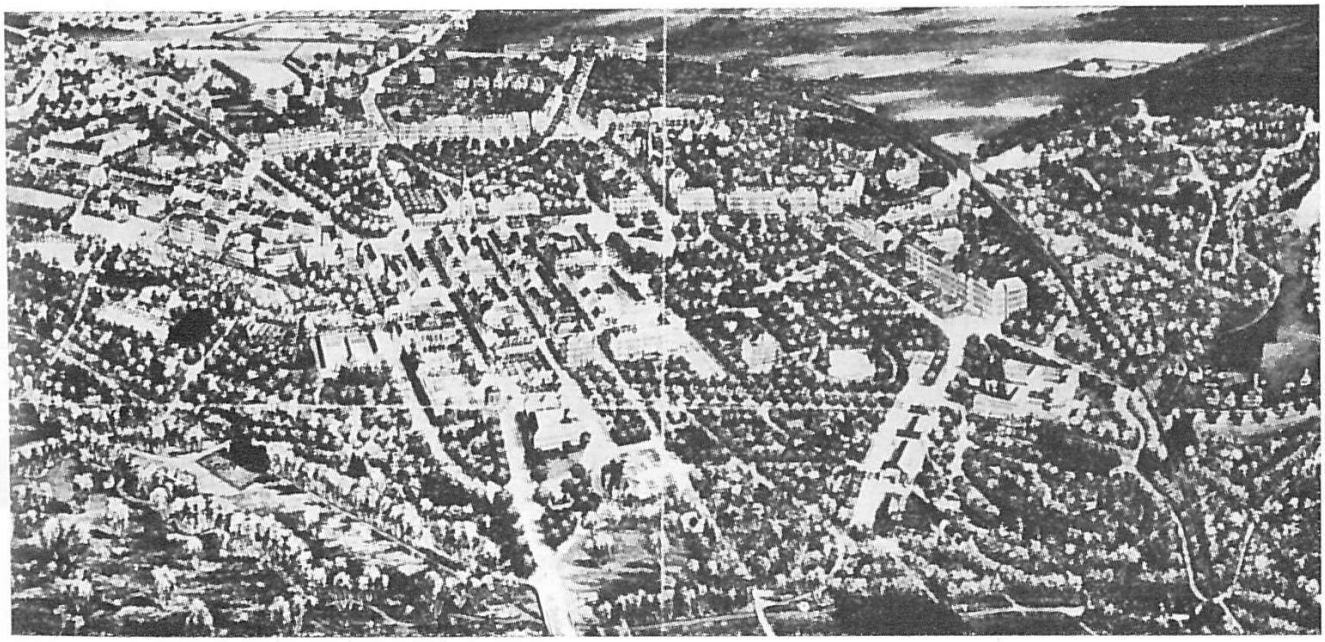


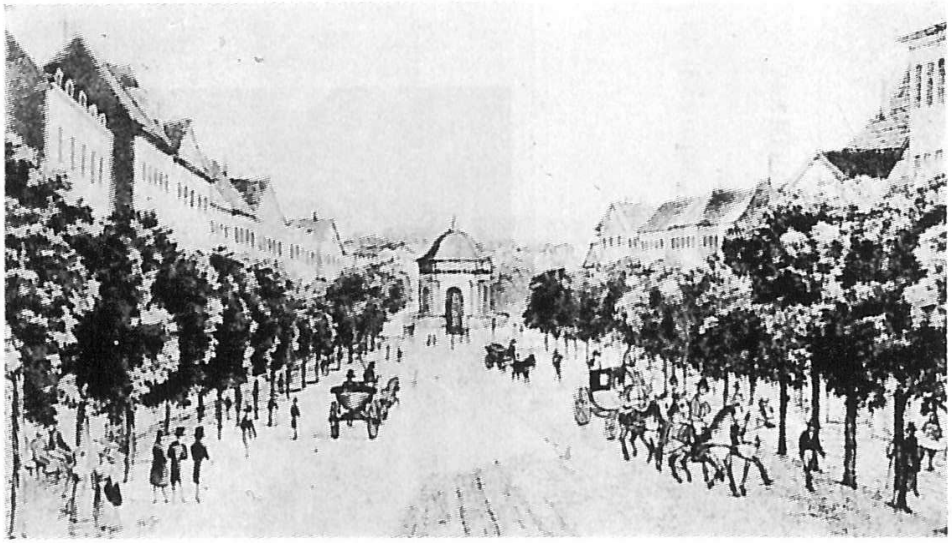
67 Pevnost Terezín, 1780–1784, půdorys



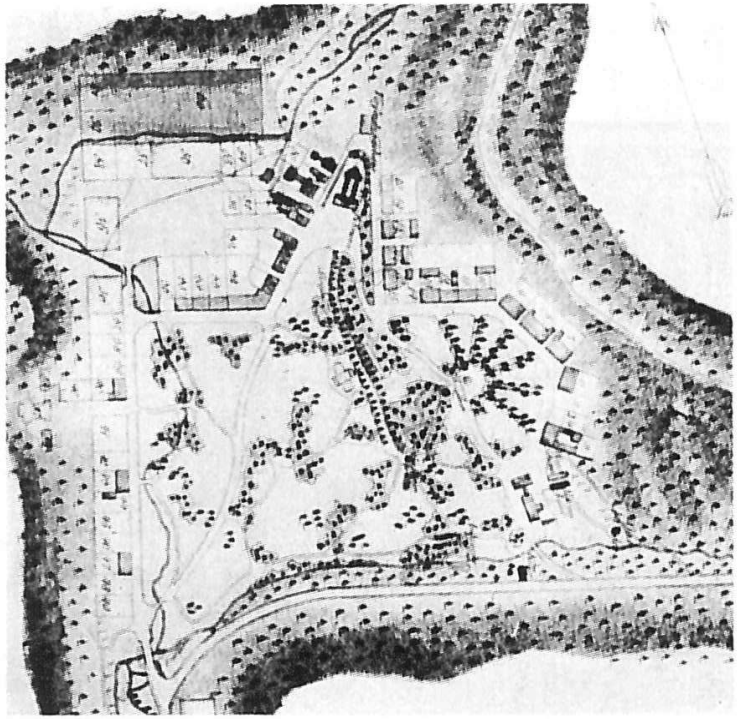
68 Karlín, stav z roku 1841

69 Františkovy Lázně z roku 1783





70 Františkovy Lázně, pohled k pavilónku nad Františkovým pramenem, první polovina 19. století

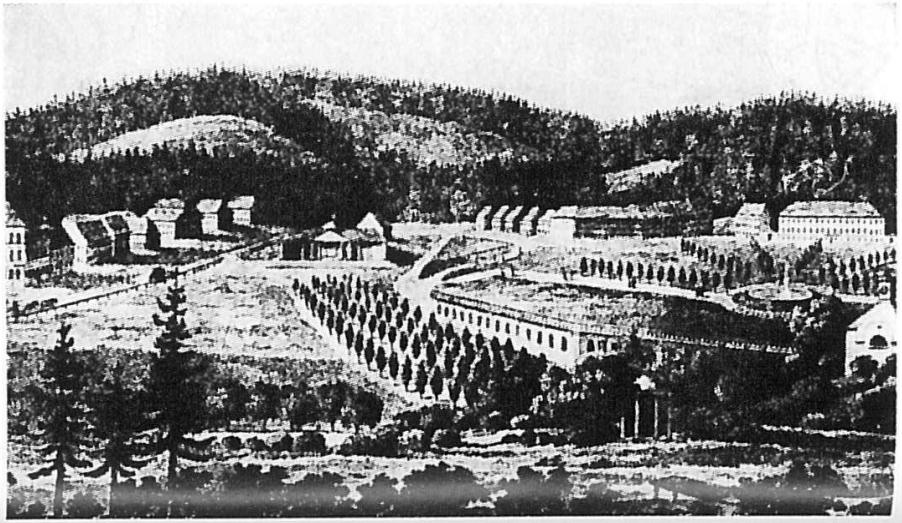


71 Mariánské Lázně, stav z roku 1820

72 Mariánské Lázně, stav kolem roku 1860



73 Mariánské Lázně, podle rytiny G. Döblera z roku 1825





74 Josef Mánes, Prapor pražského Hlaholu, rub (1826)



75 Vojtěch Hynais, Návrh na plakát Jubilejní výstavy 1890

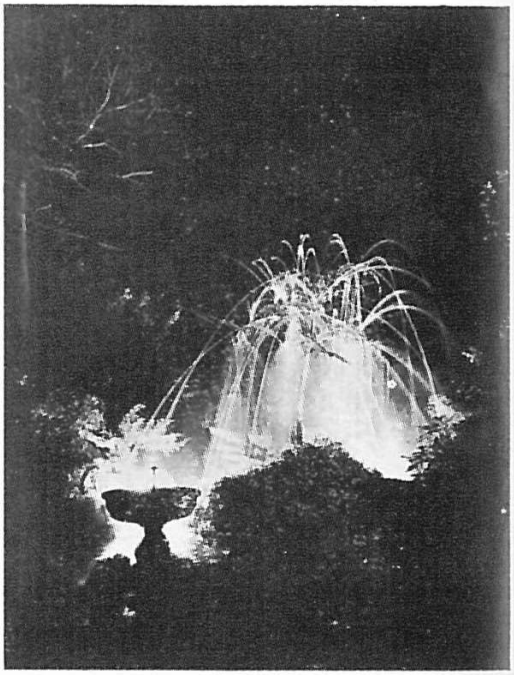
KAREL MILER – Člověk a příroda v roce 1889



76 Vojtěch Hynais, Společnost v přírodě, 1889

GABRIELA ŠIMKOVÁ – Fontána Smuteční vrba v romantické parkové úpravě Josepha Paxtona

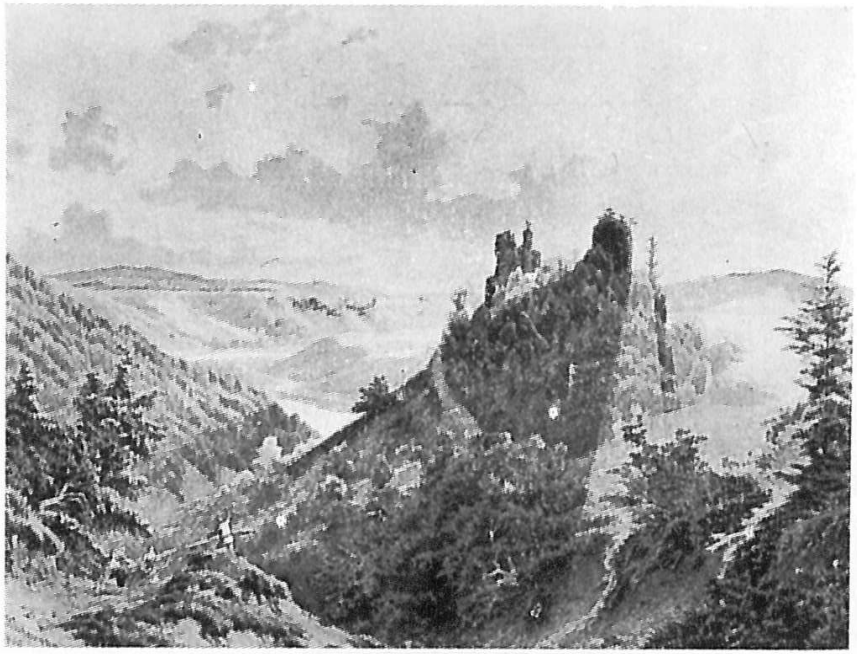




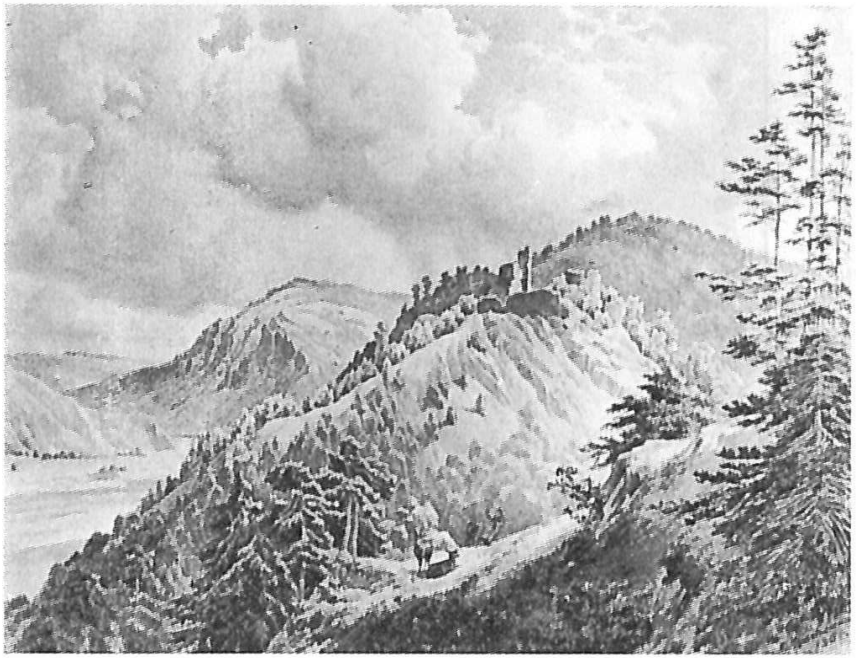
77, 78 Smuteční vrba, fontána rekonstruovaná J. Paxtonem, Derbyshire; denní a noční snímek



79 Bedřich Wachsmann, Křivoklát, 1860



80 Bedřich Wachsmann, Týřov, 1860



81 Bedřich Wachsmann, Zřícenina Týřova, 1860



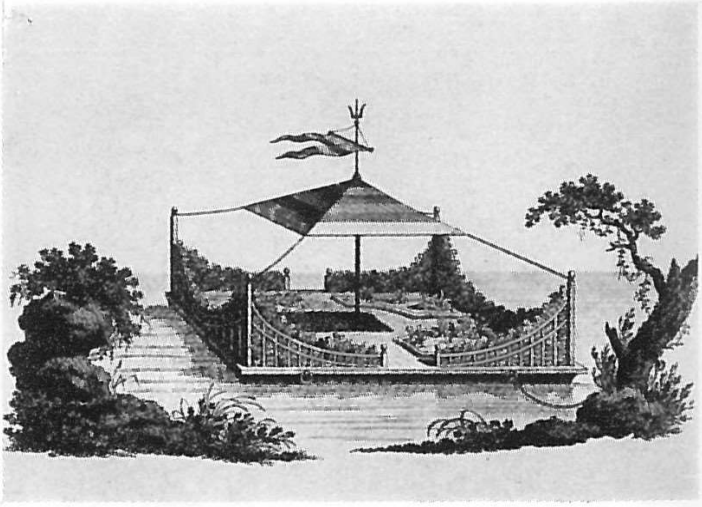
82 Bedřich Wachsmann, Zámek Nižbor, 1860–1861



83 Bedřich Wachsmann,
Vodopád u Skryjí, 1861

JANA BĚLOHLÁVKOVÁ — Příspěvek k zahradnímu umění 18. a 19. století

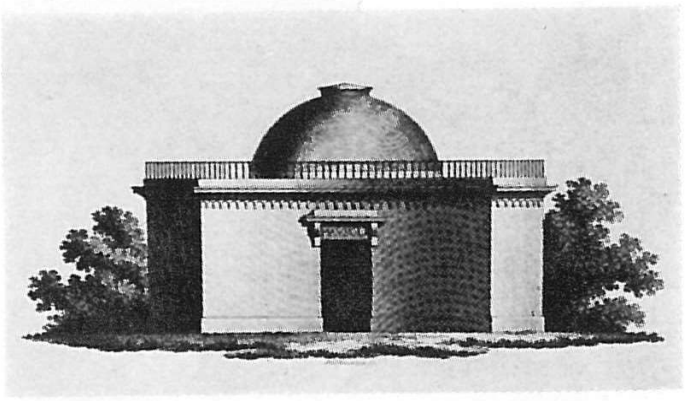




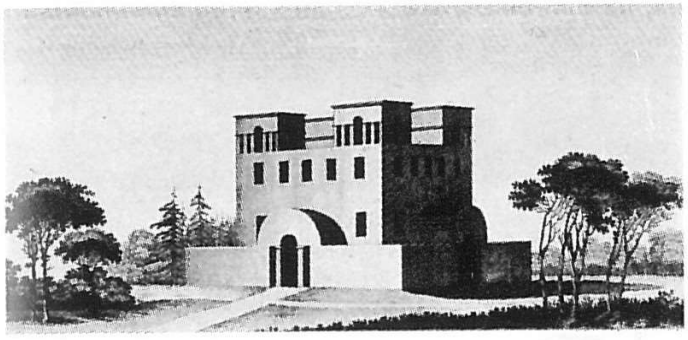
84, 85 Čínská pagoda a Čínská plovoucí zahrada



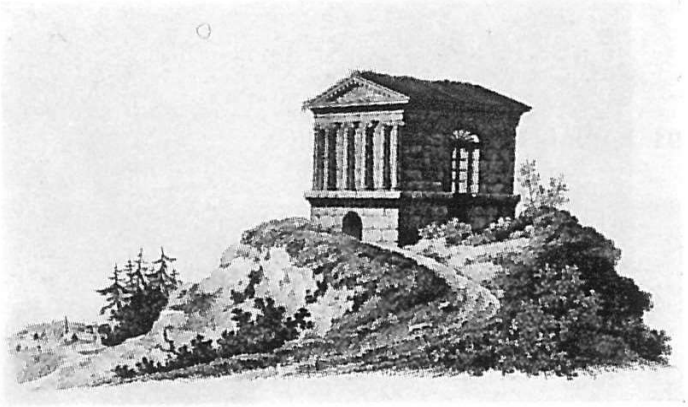
86 Návrh domu pro učence



88 Mauzoleum

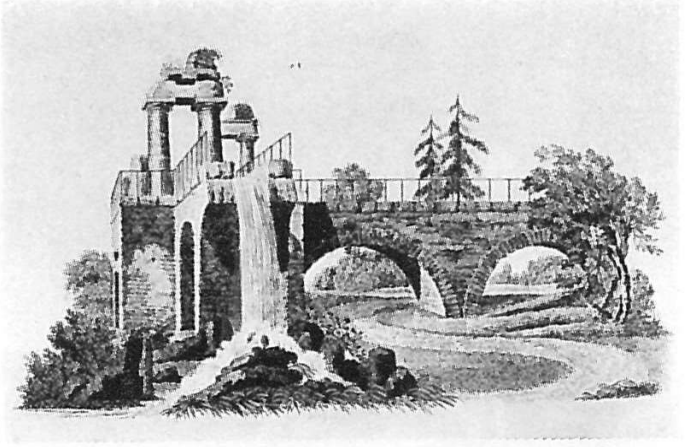


87 Návrh domu pro učence

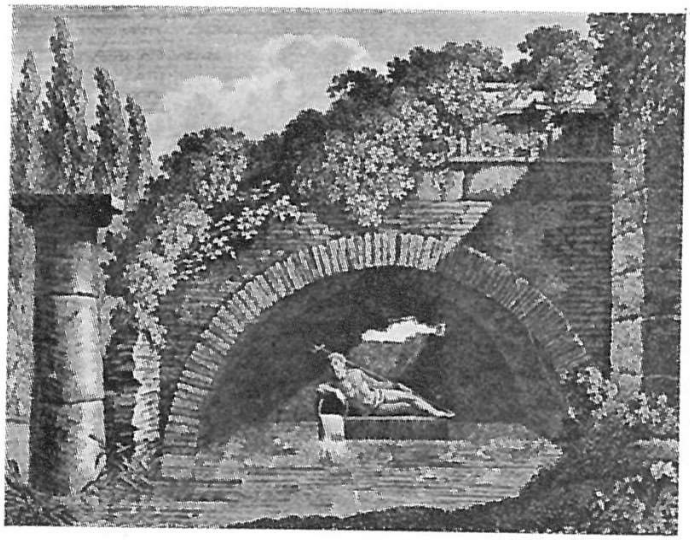


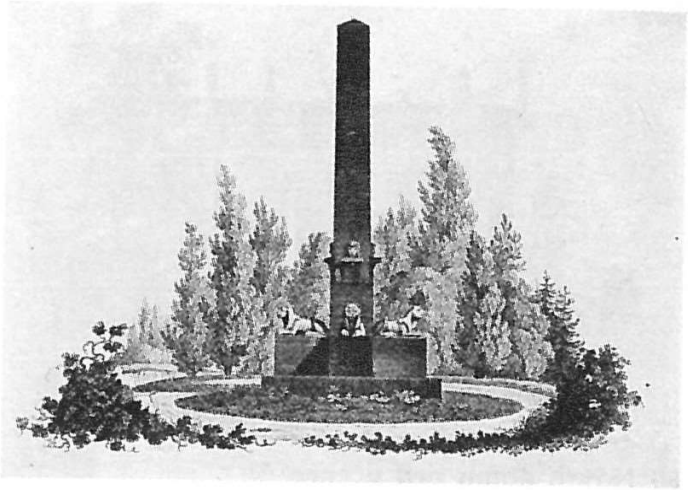
89 Římský chrám





90, 91 Chrám přátelství a Ruina římského akvaduktu

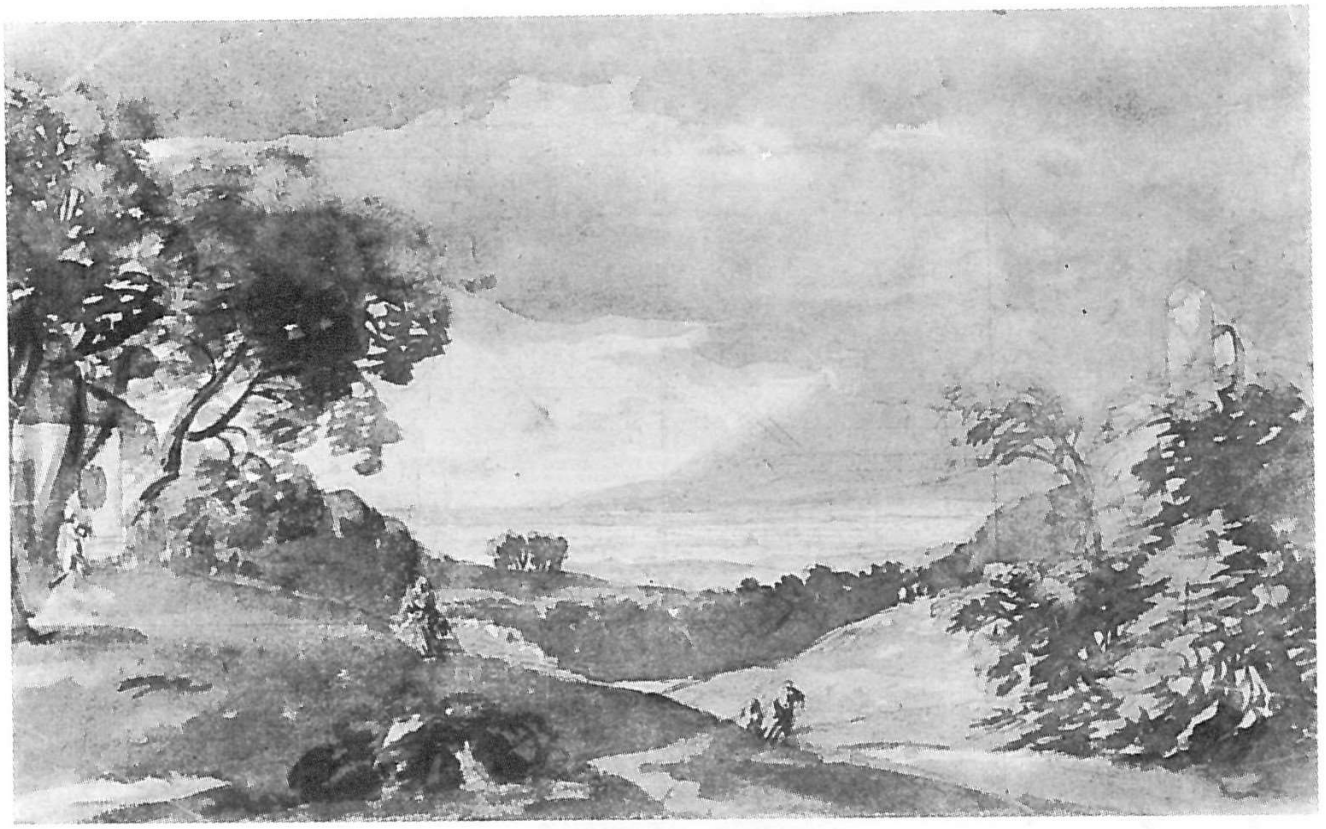




92, 93 Jeskyně se sochou Neptuna a Vzpomínkový sloup

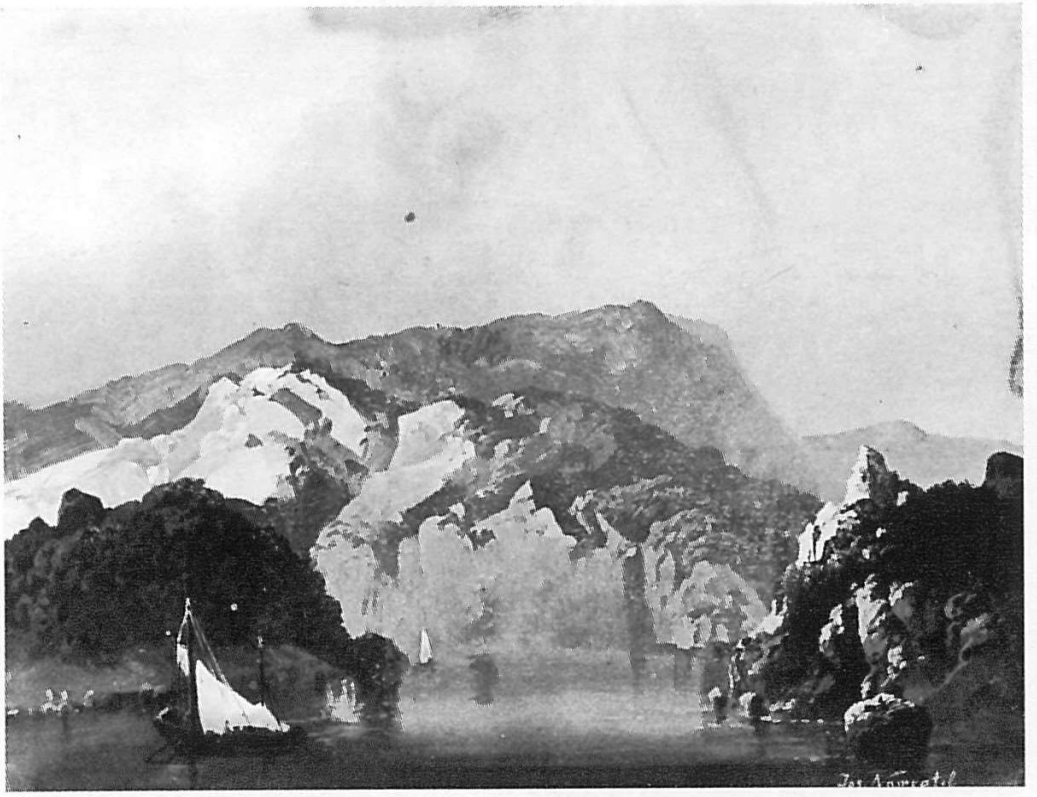
94 Pomník v římském stylu

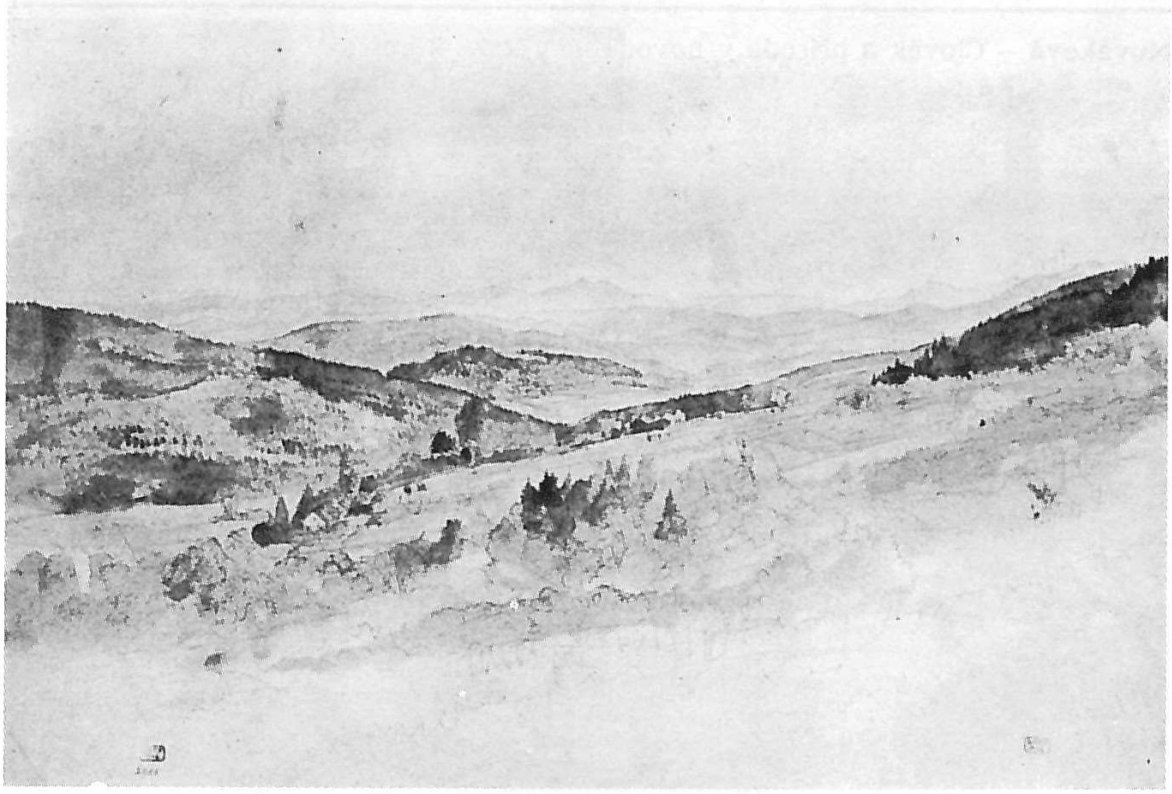




95 Antonín Mánes, Krajina v bouři, 1834

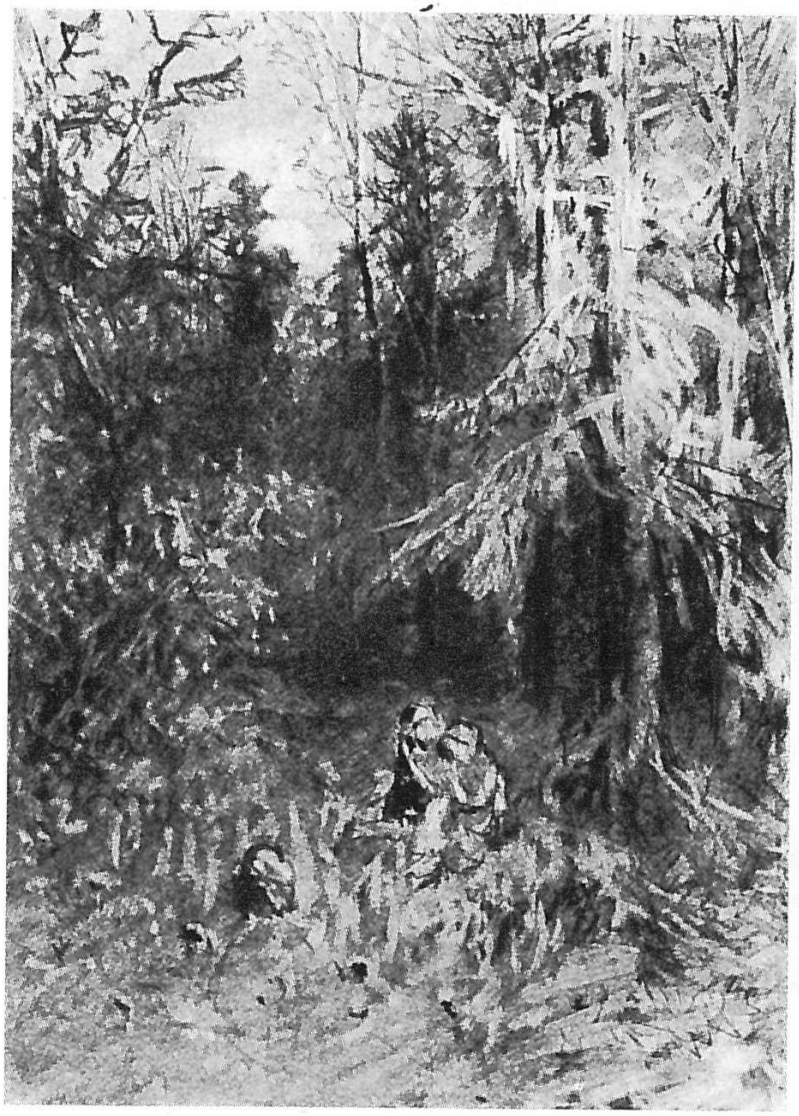
96 Josef Navrátil, Skalnatá krajina s jezerem (50. léta)





97 Josef Mánes, Pohled na Ostrý a Javor (pol. 60. let)

98 Julius Mařák, Zbloudilé děti v lese (1876)





99 Mikoláš Aleš, Voda z cyklu Živly, 1881

100 Antonín Chittussi, Z údolí Doubravky (1886)





101 František Bílek, Jak paprsek slunce . . . (1899)



102 Max Švabinský,
Dvojice na stráni,
k básni K. H. Máchy
Máj, 1900

SEZNAM VYOBRAZENÍ

IVONNE JANKOVÁ, Uplatnění architektonických doplňků v parcích a zahradách /45/

1 Reliéf na trafostanici, Praha 4, Jižní Město-Háje /foto J. Janatková/
2 Parková úprava, Praha 4, Jižní Město-Háje /foto J.J./
3 Parková úprava vnitrobloku s ústředním motivem pavilónku, návrh PÚ VHMP ateliér 7 arch. V. Valtr, realizace 1986-1987 Praha, Jihozápadní Město-Stodůlky
4 "Úprava" Seminářské zahrady, Praha 1 /foto J.J./
5 Pavilón podniku Sady, lesy, zahradnictví ve Vrchlického sadech v Praze 1 /foto J.J./
6 "Architektonické doplňky" v Seminářské zahradě, Praha 1 /foto J.J./
7 Zahradní pavilón u vily čp. 5 na Krupkově náměstí, Praha-Bubeneč; postavil Karel Ignác Clary-Aldringen kolem 1810, zbořeno 1976 /foto I.J. srpen 1976/
8 Čínský pavilón, Praha 5, Cibulka; postaveno pro pasovského biskupa Leopolda Linharta Thun-Hohensteina v letech 1818-1824 /foto I.J. srpen 1976/
9 Socha Diany /1813-1823/, Praha 5, Cibulka; pavilónek poškozen bouří a snesen 1959 /foto J.J./
10 František Fridrich, Kavárna v městském parku Na poříčí, fotografie ze sedmdesátých let 19. století. Kavárenský pavilón postavil 1878 F. Saller a J. Beninger; na místě městských hradeb zbořených 1875 byly založeny Městské sady Na Poříčí, před 1920 zvané Poříčský sad, 1939-1945 Jana ze Středy, 1945-1946 Poříčský sad, od roku 1946 sady Jana Švermy
11 Vrchlického sady, fotografie původního stavu, fotografoval Neubert 1913 pro Český svět. Sady byly založeny 1875, od horního konce Václavského náměstí k Bolzanově ulici se nazývaly Městský sad; od roku 1912 Vrchlického sady. V pozadí nádraží Františka Josefa, 1871 postavil V.I. Ullmann a A.V. Barvitius novou budovu 1901-1909 Josef Fanta
12 Vrchlického sady s Hlavním nádražím před vybudováním magistrály, stav asi z roku 1962 /foto J.J./
13 Zbytek Švermových sadů s budovou Muzea hl. města Prahy a s magistrálou. Budovu muzea postavil Ant. Balšánek 1896-1898; zbytky pavilónu kavárny byly zbořeny při stavbě severojižní magistrály v 60.-70. letech 20. století /foto J.J./
14,15 Vrchlického sady před Hlavním nádražím 1985 po vybudování odbavovací haly a metra /foto J.J./

PETR WITTLICH, Proč právě příroda - výtvarné umění a biologické myšlení na konci 19. století /94/

16 Arnold Böcklin, Boj kentaurů, olej, replika z roku 1878
17 Victor Horta, Schodištní hala domu ing. Tassela, 1893, Brusel
18 Jan Kotěra, Peterkův dům, 1899-1900, detail fasády, Praha
19 Vojtěch Preissig, Ornament květiny, 1898; akvarel 15,1 x 13,9 cm, Národní galerie v Praze
20 Henry van de Velde, Viněta, kolem 1895, dřevořez

37 707 I6

ROMAN PRAHL, Intimní krajina a její české přijetí /103/

21 Antonín Chittussi, Z uherské pusty, asi z roku 1873

22 Mikoláš Aleš, Hudba /z triptychu k básni Máj od K. H. Máchy/ MAJMA /foto NG/

23 Antonín Chittussi, Náčrt k obrazu Podzim ve Fontainebleau, 1879–1880, olej, plátno na kartonu, 23,3 x 32,5 cm, Národní galerie v Praze O 4985 /foto NG/

24 Antonín Chittussi, Studie k obrazu Z Českomoravské vysočiny /fogo NG/

25 Marie Kirschnerová, Krajina v dunách, olej, Národní galerie v Praze O 4295 /foto NG V. Fyman/

26 Antonín Chittussi, Krajina s řekou, 1885, olej, plátno, 45,5 x 85,5 cm, Národní galerie v Praze O 4713 /foto NG/

27 Antonín Chittussi, Seina v Suresnes, /kol. 1883/, Národní galerie v Praze O 687 /foto NG/

28 Antonín Chittussi, Na dráze orleánské I,/kol. 1884/, olej, plátno, 33 x 46,5 cm, Národní galerie v Praze O 5819 /foto NG/

29 Antonín Chittussi, Na dráze orleánské II, olej, plátno, Národní galerie v Praze O 5169 /foto NG/

30 Antonín Chittussi, Svatovítský rybník,/1886/, olej, dřevo, 32,5 x 44 cm, Národní galerie v Praze O 2856 /foto NG/

31 Otakar Lebeda, Na řece, olej, plátno, Národní galerie v Praze O 3298 /foto NG/

LUBOMÍR KONEČNÝ, Signatura času: poznámky k výkladu Krajiny se zříceninou od Antonína Mánesa /119/

32 Antonín Mánes, Krajina se zříceninou /opatství v Kelso/, /1828/, olej, plátno, 60,5 x 84 cm, Národní galerie v Praze O 1254 /foto NG/;
Tři muži u náhrobku, detail obrazu

33 Antonín Balzer, Šestý list ze série předloh stromů /1800/, Národní galerie v Praze R 35240 /foto NG/

34 Jacob van Ruisdael, Židovský hřbitov /asi 1655/. Dráždany, Staatliche Kunstsammlungen, Galerie Alte Meister.

JANA ŠEVČÍKOVÁ–JIŘÍ ŠEVČÍK, Zrození města z krajiny aneb simulovaný ráj /129/

35 Semiramidiny zahrady v představě 19. století

36 Krajinářský park druhé poloviny 19. století, Průhonice /od 1885/

37 Tři fáze Vinohrad, rekonstrukce podle historických map, J. Benda, J. Pleskot, 1982: a/ předměstská krajina viničných hor, stav k roku 1969
b/ Wimmerovy aleje, stav regulace k roku 1838 c/ parcelace a zastavění Wimmerova trojúhelníku historizujícími stavbami, stav k roku 1885

38 Vinohradské náměstí ještě s průhledem do volné krajiny; fotografie z počátku 20. století

39 Antonín Pucherna, Terasy Wimmerových sadů nad Prahou, 1820

40 J. Línek, V. Milunić, Panelový dům na umělé skále, domov důchodců, 1986, Praha-Malešice; simulovaná příroda v panelovém sídlišti

41 R. Banham, F. Dallegret, "Un-house", 1965, environmentální nafukovací bublina na skále

42 Ladislav Žák, Ideogram nového pojetí pokroku - obytná krajina budoucnosti, 1944

VLASTA DVOŘÁKOVÁ, K sémantice sentimentálních zahrad /147/

43 Veltrusy, pohled na zámek od rybníka; ze série grafik sign.: gezeichnet von Gr. Luise Chotek, gestochen von Piringer

44 Celkový plán dispozice zámeckého parku ve Veltrusích; kreslil Ing. Ig. Schmidt, ryl Joh. Renard ve Vídni /1829/

45 Veltrusy, zámecký park; projekt egyptského můstku s plastikou sfingy, akvarelová kresba J. P. Jöndla z roku 1813

46 Veltrusy, projekt přemostění podzemního kanálu; můstek s plastikou šakalího boha Anubise, akvarel J. P. Jöndla, 1813

47 Veltrusy, dórský zahradní pavilón; projekt J. P. Jöndla z roku 1814, nárys průčelí

48 Veltrusy, čínský most; projekt J. Pl Jöndla z roku 1813

49 Veltrusy, nárys pilíře a brány stavidla průplavu; projekt J. P. Jöndla, kolem 1813-1814

50 Veltrusy, zámecký park; ptačí bidlo ve tvaru pyramidy, projekt J. P. Jöndla z roku 1814

51 Veltrusy; francouzský projekt rokokové zříceniny pavilónu s peronem pro zámecký park z roku 1785, varianta nárysu, nesign.

52 Veltrusy, projekty na úpravu francouzské zahrady z let 1785-1786; grotta na terase s kaskádou

53 Veltrusy, Bažantnice zlatých a stříbrných bažantů v zámeckém parku; ze série grafik Gr. L. Chotek-Piringer

54 Veltrusy, Gotický mlýn v zámeckém parku; ze série grafik Gr. L. Chotek-Piringer

55 Veltrusy, Laudonův pavilón nad kanálem v zámeckém parku; ze série grafik Gr. L. Chotek-Piringer

56 Veltrusy, Pohled na Myslivnu s kreslící hraběnkou v zámeckém parku; ze série grafik Gr. L. Chotek-Piringer

57 Veltrusy, zámecký park, Chrámek přátel zahrad a venkova; ze série grafik Gr. L. Chotek-Piringer, kolem 1820

58 Krásný Dvůr, zámecký park; pohled na chrámek a vodopád, akvarel, podle přírody kreslil S. Klotz

59 Krásný Dvůr, zámecký park; pohled nad chrámek nad řekou, akvarel S. Klotze

60 Krásný Dvůr, zámecký park; gotický chrám v zahradě, kolorovaná rytina, kreslil S. Klotz, ryl Wizari ml., kolem 1820

Materiály uloženy v archívu Ústavu teorie a dějin umění ČSAV /foto T. Billerová/

JANA POTUŽÁKOVÁ, Historicky cenná letní sídla v Plzni - Severní předměstí /167/

61 Zahrada bratří Tuschnerů; detail plánu města Plzně z roku 1821 od J. Tošenovice z archívu města

62 Plzeň - Lochotín, lázně /1833/, pavilón nad pramenem M. Kopeckého, dobová fotografie

63 Plzeň - Lochotín, lázně /1833/, pavilón Síň přátelství s bystou M. Kopeckého v popředí; dobová fotografie

MILOSLAV BĚLOHLÁVEK, Plzeň - životní prostředí a zeleň /177/

64 Josef z Tošenovic, Plzeň - plán města z roku 1821, Archív města Plzně inv. č. M 679

MARIE BENEŠOVÁ, Příroda a urbanistický koncept na počátku 19. století v Čechách /185/

65 Josefov, pevnost z let 1780-1789; situační plán L. Querlonde du Hammel
66 Josefov, pohled do ulice pevnosti, fotografie
67 Terezín, pevnost z let 1780-1784, půdorys
68 Karlín, půdorys stavu z roku 1841; nákres Jiřího Fischera
69 Františkovy Lázně z roku 1793, pohled z ptačí perspektivy
70 Františkovy Lázně, pohled k pavilónku pod Františkovým pramenem podle obrazu Kunikeho z první poloviny 19. století
71 Mariánské Lázně, půdorys města, situace z roku 1820; nákres Jiřího Fischera a Václava Skalníka
72 Mariánské Lázně, plán města z doby kolem roku 1860
73 Mariánské Lázně podle rytiny G. Döblera z roku 1825

MILOŠ PISTORIUS, Poznámka k zobrazení českého lva v devatenáctém století /191/

74 Josef Mánes, Prapor pražského Hlaholu,/1826/, rub, olej na hedvábí, 188 x 205,5 cm, Národní galerie v Praze O 12908 /foto NG/
75 Vojtěch Hynais, Návrh na plakát Jubilejní výstavy 1890, Plzeň 079 /foto NG/

KAREL MILER, Člověk a příroda v roce 1889 /203/

76 Vojtěch Hynais, Společnost v přírodě, 1889, olej na plátně, Národní galerie v Praze DO 2007 /foto NG/

GABRIELA ŠIMKOVÁ, Fontána Smuteční vrba v romantické parkové úpravě Josepha Paxtona /205/

77,78 Fontána Smuteční vrba rekonstruovaná Josephem Paxtonem, Chatsworth, Derbyshire, Anglie; denní a noční snímek fontány
Obě fotografie reprodukovány s laskavým svolením Devonshire Collections.

MARIE POSPÍŠILOVÁ, Přírodní scenérie malované na objednávku /209/

79 Bedřich Wachsmann, Křivoklát, 1860; akvarel na papíře, 43 x 53 cm, sbírky Pražského hradu PHO 3421 /foto PH/
80 Bedřich Wachsmann, Týřov, 1860; akvarel na papíře, 30 x 39 cm, sbírky Pražského hradu PHO 3417 /foto PH/
81 Bedřich Wachsmann, Zřícenina Týřova, 1860; akvarel na papíře, 29 x 39 cm, sbírky Pražského hradu PHO 3420 /foto PH/
82 Bedřich Wachsmann, Zámek Nižbor, 1860-1861; akvarel na papíře, 29 x 38 cm, sbírky Pražského hradu PHO 3418 /foto PH/

83 Bedřich Wachsmann, Vodopád u Skryjí, 1861; akvarel na papíře, 54 x 43 cm, sbírky Pražského hradu PHO 3419 /foto PH/

JANA BĚLOHLÁVKOVÁ, Příspěvek k zahradnímu umění 18. a 19. století /219/

84 Čínská pagoda, mědirytina, sc. J. J. Wagner, Ideenmagazin č. 48
85 Čínská plovoucí zahrada, mědirytina, inv. C. M. Berggold, sc. J. J. Wagner, 1808, Ideenmagazin č. 53
86 Dům pro učence, návrh v anglickém stylu, mědirytina, sc. J. J. Wagner, 1808, Ideenmagazin č. 58
87 Dům pro učence, mědirytina, inv. C. N. Ledoux, sc. Hüllmann, Ideenmagazin č. 51
88 Mauzoleum, mědirytina, sc. Hüllmann, Ideenmagazin č. 59
89 Římský chrám, mědirytina, sc. J. J. Wagner, Ideenmagazin č. 55
90 Chrám přátelství, mědirytina, inv. W. Kanne, sc. J. J. Wagner, Ideenmagazin č. 57
91 Ruina římského akvaduktu, mědirytina, inv. E. G. Kühnert, sc. J. J. Wagner, Ideenmagazin č. 52
92 Jeskyně se sochou Neptuna, mědirytina, sc. J. J. Wagner, Ideenmagazin č. 49
93 Vzpomínkový sloup určený pro zahradu člena zednářské lóže, mědirytina, sc. J. J. Wagner, Ideenmagazin č. 53
94 Pomník v římském stylu, mědirytina, inv. P. Speeth, sc. J. J. Wagner, Ideenmagazin č. 55
Materiály jsou uloženy v archívu Ústavu teorie a dějin umění ČSAV /foto T. Billerová/

MARKÉTA NOVÁKOVÁ, Člověk a příroda v novodobém českém umění / ? /
výstava v Západočeské galerii, Plzeň 13.3. - 13.4.1986
/údaje k obrazům jsou v katalogu výstavy v závěru sborníku/

95 Antonín Mánes, Krajina v bouři, 1834
96 Josef Navrátil, Skalnatá krajina s jezerem, /50. léta/
97 Josef Mánes, Pohled na Ostrý a Javor, /pol. 60. let/
98 Julius Mařák, Zbloudilé děti v lese, /1876/
99 Mikoláš Aleš, Voda z cyklu Živly, 1881
100 Antonín Chittussi, Z údolí Doubravky, /1886/
101 František Bílek, Jak paprsek slunce ... /1899/
102 Max Švabinský, Dvojice na stráni /k básni K. H. Máchy Máj/, 1900

DER BEGRIFF DER NATUR UND DIE NATUR IN DER PHILOSOPHIE DES 19. JAHRHUNDERTS

Jaroslava Pešková

Das Thema "Der Begriff der Natur und die Natur in der Philosophie des 19. Jahrhunderts" berührt zwei Problemumkreise. Vor allem muss die Frage aufgeworfen werden, was wir überhaupt als Natur verstehen, wie der Begriff Natur konstituiert wurde, wie er sich wandelte, was sein Inhalt im 19. Jahrhundert war und was wir in unseren theoretischen Erwägungen heutzutage als Natur bezeichnen. Ferner muss klargestellt werden, wie die Natur im 19. Jahrhundert aufgefasst wurde /nicht nur wie der Begriff Natur definiert wurde/, welche Fragen mit der Analyse des natürlichen Geschehens verknüpft waren, welche Themen die Philosophie des 19. Jahrhunderts formulierte und löste.

In der vorwissenschaftlichen Auffassung war die Natur die Erde, die den Menschen trägt, von allem Anfang an war sie jedoch auch in dieser oder jener Weise sein Antipol. Im Laufe der geschichtlichen Entwicklung versuchte der Mensch sich der Natur zu bemächtigen, ihr Herr und Beherrscher zu werden. Kants "Kopernikssche Wende" bedeutete eine Konzentration auf das meschliche Erlebnis der Natur. Die "Wende" vermittelte die Rückkehr des Menschen zur Natur, gab ihm die Möglichkeit die gesamte vergangene Geschichte der Menschheit und ihr Wissen auszunützen. Die Rückkehr zur Natur ist somit eine Rückkehr zu den Wurzeln des menschlichen Wesens. Die Wiedererlangung einer Einheit mit der Natur ist die Bedingung für die Erhaltung der Natur und der Menschheit.

DAS PROBLEM DER ORTSBESTIMMUNG DER SOG. DEKADENZ IM KONTEXT DES EUROPÄISCHEN DENKENS IM 19. JAHRHUNDERT

Petr Horák

In seinem Beitrag geht der Autor von dem Gedanken aus, dass die sog. Dekadenz in ihrer spezifischen Form vom Ende des 19. Jahrhunderts eine Folge des erheblichen Einflusses des Darwinismus darstellt, eine Revolte gegen die grossen Systemkonzeptionen der Vernunft, wie sie vor allem in der deutschen klassischen Philosophie und dem Positivismus vertreten wurden. Im weiteren führt der Autor an, dass das dekadente bürgerliche Bewusstsein in seinem Extremismus am Ende 19. Jahrhunderts gegen die grossen Systeme der Vernunft vom Anfang des 19. Jahrhunderts revoltierte, mit denen das europäische Denken versuchte den vorangegangenen und dauerhaften Antritt der modernen Rationalität zu bewältigen. Die ist sowohl ein Mitschaffender, als auch ein Produkt der profanen Kultur in Verbindung mit dem Entstehen der modernen Wissenschaft, sowie des Zerfalls der religiösen Weltanschauung und auf ihr begründeter Werte und Traditionen. Zugleich ist sie auch mit dem Aufkommen neuer Produktionsmittel und Produktionsverhältnisse der bürgerlichen Gesellschaft verbunden. In einer Synthese von Subjekt und Geschichte versuchte insbesondere die deutsche klassische Philosophie diese moderne Rationalität zu bewältigen und gerade gegen sie, gegen diese Synthese, revoltierte das dekadente Bewusstsein vom Ende des 19. Jahrhunderts. Paradox an dieser Revolte ist, dass sie sich im Rahmen ein und desselben Denkprozesses abspielt, ein und derselben Kultur, eine Revolte gegen die Vernunft, die von eben jener Vernunft gegen die sie sich erhebt, ihre Argumente erhält. Deshalb ist sie nur eine Revolte, weil das Subjekt, das sich scheinbar von der Vorherrschaft der Vernunft befreit, ihr gleich darauf noch mehr unterliegt.

DIE ANTHROPOLOGISCHE UND SOZIALE DIMENSION IN DER PERZEPTION DER LANDSCHAFT

Hana Librová

Die Wurzeln sinnlicher Wahrnehmung der Landschaft muss man in der evolutionären Erfahrung der Gattung Homo sapiens suchen. Die landschaftliche Umwelt der Waldsteppe, in der sich der Mensch entwickelte, hinterliess im Gedächtnis seiner Gattung tiefe Spuren, die in unseren Genen verankert sind und die wir bis heute erben. Sie sind in allen Menschen anwesend, ungeachtet ihrer sozialen Charakteristik. Diese anthropologische Dimension können wir auch in Kunstwerken erkennen, am auffallendsten in der künstlerischen - literarischen und malerischen - Äusserung der sog. Arkadienlandschaft. Ihre Attribute korrespondieren mit den Quellen des Wohlgefallens, von denen die Anthropologen behaupten, dass sie in unserem Bewusstsein als Ergebnis der evolutionären Entwicklung verankert sind.

Die biologische Basis der menschlichen Beziehung zur Landschaft wurde von der weiteren kulturellen Entwicklung überdeckt und wesentlich transformiert. Die sozial geschaffene Beziehung zur Landschaft ist jedoch stark sozial heterogen; sie unterscheidet sich zum Beispiel durch die Bildung, das soziale und Familienmilieu, danach, ob der Mensch aus der Stadt oder vom Lande stammt.

Die historischen Epochen, die durch ein Interesse für die Landschaft gekennzeichnet sind, weisen manche ähnlichen Züge auf:

- Die Zuneigung der Kultur zur Landschaft wurde u.a. durch den Verlust des natürlichen Kontakts mit der Umwelt hervorgerufen; sie war vor allem ein städtisches Phänomen.
- Am häufigsten orientierte sich die Kultur auf die Landschaft in Epochen des Verfalls des gesellschaftlichen Lebens. Das Interesse für die Landschaft ist ein Kind der Privatisation, des Individualismus und Subjektivismus.
- Damit kann man auch erklären, warum sie in der Kunst oft eine Parallele zum Thema Liebe, erotischen Empfindens darstellt.
- Interesse für die Landschaft war und ist mit dem Kult des flachen Landes, mit der Lebensweise der Landwirtschaft verbunden.

Am Ende des 18. und im 19. Jahrhundert steigerten sich die angeführten sozialen Phänomene in solchem Masse, dass der Romantismus in der Geschichte Europas beim Herangehen an die Landschaft eine neue Qualität bedeutet: er formuliert sie als einen Wert, der nicht vom materiellen Erfolg des Menschen abgeleitet wird.

Die Beziehung der tschechischen Kultur des 19. Jahrhunderts zur Landschaft entzieht sich mancher der oben angeführten Gesetzlichkeiten. Wen wir ihre vorherrschende Strömung in Betracht ziehen, so bedeutet die Landschaft in ihr keinen Zufluchtsort des Individuums vor der Gesellschaft. Sie war im Gegenteil ein Symbol sozialer /nationaler/ Bestrebungen.

Die symbolische nationale Auffassung der böhmischen Landschaft ist bis in unsere Tage von besonderer Bedeutung. Die lyrische Typisierung, ursprünglich für die Bedürfnisse patriotischer Bestrebungen geschaffen, wurde vom Volk in breitem Masse akzeptiert und - wie soziologische Forschungen beweisen - ist in den Vorstellungen der Menschen von der ersehnten Landschaft ständig zugegen.

NATUR UND STADT IM 19. JAHRHUNDERT

Jiří Dvorský

Im 19. Jahrhundert entwickelt sich eine neue Beziehung zwischen der städtischen Agglomeration und der natürlichen Umwelt. Das zeigt sich in anschaulicher Weise am Beispiel von Prag in jener Zeit. Hier gibt es alte Klostergärten, Adelsgärten, königliche Wildparks. Die ersten öffentlichen Parkanlagen werden eröffnet. Die Moldauufer innerhalb der Stadt bestehen in jener Epoche immer noch in ihrer natürlichen Form. Auch die Vorstädte mit ihren Ansiedlungen bilden einen grünen Ring um die Stadt.

Die Beziehung der Stadtbewohner zur Natur erfährt im 19. Jahrhundert eine bedeutsame Veränderung. Die früher hermetisch verschlossenen Gartenenklaven werden schrittweise der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Seit dem 19. Jahrhundert wird es nicht mehr möglich sein, die Geschichte der Stadt ohne ihre Zusammenhänge mit der Natur auszulegen, die den Charakter der neu gestalteten städtischen Agglomeration bestimmen. In dieser Tatsache scheint sich die gerade in jener Zeit entstehende Konzeption von Marx widerzuspiegeln, die die Geschichte der Welt und der Menschen als natürlich-historischen Prozess interpretiert.

DER PROZESS DER INDUSTRIALISIERUNG UND DIE BEZIEHUNG ZUR NATUR IM 19. JAHRHUNDERT

Otto Urban

Der Prozess einer durchdachten Umgestaltung der natürlichen Welt in eine menschliche während der industriellen Veränderung im 19. Jahrhundert war sehr vielseitig und innerlich widersprüchlich. Ohne die gesamte Einwirkung des Menschen auf die Natur unangemessen analysieren und eine künstliche Konstruktion aufstellen zu wollen, halten wir es dennoch für nützlich, wenigstens drei der möglichen Gesichtspunkte zu unterscheiden und zwar den ökologischen, den sozial ökonomischen und den ästhetischen Gesichtspunkt.

Die Industrialisierung im 19. Jahrhundert hatte keine so unmittelbaren ökologischen Folgen wie wir sie im 20. Jahrhundert kennen. Einmal deshalb, weil sie selbst in mancher Hinsicht /Gesundheitspflege/ zweifellos zu einer Verbesserung der Lebensbedingungen beitrug und zugleich auch darum, weil die Produktion in technischer und technologischer Hinsicht noch keine kritische Grenze erreichte. Deshalb haben wir es auch im Laufe des 19. Jahrhunderts noch mit keinen ausgeprägteren und systematischeren "Schutz"-Bestrebungen zu tun.

Weitaus unmittelbarer waren die sozial ökonomischen Folgen, die vor allem darin ihren Ausdruck fanden, dass die Natur in einem qualitativ bisher nicht dagewesenen Grad Gegenstand einer ausgedehnten Exploatation wurde und in ihrem Wesen eine kapitalistische Ware, mit der in der Regel genau nach den Gesetzen der Ware-Geld-Beziehungen manipuliert wurde. Das bedeutete auch eine gewisse Demystifikation der Natur, führte zu einem realistischeren, zweckmässigeren Herangehen an sie, brachte aber alsbald auch eine neue Form der Fetischisierung zu einem Zeitpunkt, da die Natur rücksichtslos ausgebeutet und keineswegs kultiviert wurde.

Damit hängt die Art zusammen, in der die Natur umgestaltet wurde, d.h. bis zu welchem Grad menschliche Eingriffe nicht nur bequemere, sondern auch angeneh-

mere und ästhetisch günstigere Lebensbedingungen schufen. Im Hinblick auf die dominante Rolle ökonomischer Berücksichtigungen wurde der ästhetische Gesichtspunkt völlig in den Hintergrund verdrängt, was am besten an der Bauweise im 19. Jahrhundert dokumentiert werden kann.

DIE ANWENDUNG ARCHITEKTONISCHER ERGÄNZUNGEN IN PARKANLAGEN UND GÄRTEN

Yvonne Janková

Nach der langen Zeitspanne einer negativen Stellungnahme zur Architektur im 19. Jahrhundert erfährt sie im Laufe der letzten Jahre eine angemessene kritische Bewertung. Studiert werden die Quellen, von denen sie ausgegangen ist, sowie die Anregungen, die den Anstoss zu ihrer Gestaltung gaben. Zusammenhänge zwischen der Vergangenheit und Zukunft werden gesucht. Wurzeln der Architektur des 19. finden wir bereits am Ende des vorangegangenen Jahrhunderts, da die Architektur mit der sich neu gestaltenden philosophischen Richtung in Berührung kommt, nämlich mit dem Romantismus. Es gab Versuche die ideellen Strömungen und von ihnen durchdrungene literarische Libretti und malerische Vorlagen zu materialisieren. Die ersten Ergebnisse dieser Vorhaben sind kleine Ergänzungen in Gärten und Parkanlagen, die die frei angeordnete Landschaft zu Ende gestalten. Die Rückkehr zur Natur, Flucht aus der Zeit vermittelt durch den Reflex der Vergangenheit oder im Gegenteil Visionen der Zukunft, die Sehnsucht nach primitiver und andererseits mit Hilfe der Technik vervollkommneter Lebensweise, die Loslösung von der eigenen Wirkungsstätte und Inspiration durch Kulturen ferner und exotischer Gegenden, all dies gibt es hier in der Durchdringung scheinbar unlogischer Zusammenhänge, die jedoch durch ihre Endbedeutung vereinheitlicht werden. Die romantische Architektur schuf ein Musterbild architektonischer Elemente, ein Musterbild dekorativer Morphologie, das später auch beim Bau von Wohnhäusern und bei der Errichtung monumentaler Objekte Geltung fand. Sie verband sich mit der Natur und schuf gemeinsam mit ihr die Atmosphäre der Epoche. In unserem gegenwärtigen Schaffen wird jedoch ein solches Bestreben als überflüssig angesehen und das bildnerische Element als unnötiger Überbau. Dabei wird allerdings seine psychologische und erzieherische Wirkung ausser Acht gelassen. Und während die Theoretiker der Architektur in der Art der Transformation der historischen und historisierenden Architektur, in ihrer Konzeption und Komposition, eine Lehre für die Gegenwart suchen, bleibt die Praxis ständig zurück. Die gegenwärtige Planung und Projektierung von Grünflächen und ihrer baulichen Ergänzungen befindet sich noch nicht auf entsprechendem Niveau. Und das zu Unrecht.

DIE UMWELT VON KAREL HYNEK MÁCHA

Pavel Vašák

Die Arbeit geht vom Begriff der Umwelt des Menschen aus, die als Natur und abgesonderte Natur, d.h. Gesellschaft aufgefasst wird. Der Begriff Umwelt wird als bisher unausgenütztes Kriterium für das Verständnis des Erkennungswesens von Máchas Werk applisiert. In der Einleitung werden die philosophischen Zusammenhänge von Máchas Werk in Erinnerung gebracht, das auf Widersprüchen aufgebaut ist /Wirklichkeit - Traum, Realität - Sehnsucht, Gesellschaft - Individuum u.a./, ähnlich wie in der ganzen romantischen Bewegung. Jeder Widerspruch ist stets

gegen einen bestimmten gesellschaftlichen Kontext eingestellt, der bei den einzelnen Romantikern nicht übereinstimmend sein muss. In der Arbeit werden Koordinaten des Raums rekonstruiert, in denen die Widersprüchlichkeit Máchas zur Geltung kommt und die seine Umwelt bilden. Es wird dargelegt, dass diese Koordinaten Natur - Gesellschaft, resp. Natur - abgesonderte Natur sind, ferner die städtische Umwelt im Gegensatz zur Natur mit Bergen, einer einsamen Burg zur abgesonderten Natur der nicht-tschechischen Gesellschaft. Der Raum tritt auch sprachlich, kommunikativ in Erscheinung, mit Koordinaten der tschechischen und deutschen Sprache. Diese Bilinqualität entspricht dem Gegensatz der ökonomisch stärkeren deutschen und im Gegenteil schwächeren tschechischen Gesellschaft, resp. der etablierten Kultur und der sich erst etablierenden. Im Allgemeinen kann man sich in noch detailliertere Mikroräume begeben. Die Umwelt Máchas ist sowohl die Natur, als auch einzelne Formen und Äusserungen ihres abgesonderten Teils.

DIE LANDSCHAFT IN PERSÖNLICHER AUFZEICHNUNG UND IN DICHTERISCHER PROJEKTION

Jaroslava Janáčková

Persönliche Aufzeichnungen, wie Briefe, Notizen, Tagebuch- und Studieneintragungen sowie Chroniken bilden für Kunsthistoriker eine Quelle beim Studium der Genesis bedeutsamer Werke, bei der Auffindung von Spuren der Entwicklungsbahnen schöpferischer Persönlichkeiten usw. Manche dieser persönlichen Aufzeichnungen, die primär für interne Kommunikation bestimmt waren, können als ästhetische Werte sui generis wiedererweckt werden, wie sie heutzutage unter der Bezeichnung Sachliteratur beliebt sind, allein nicht nur in dieser Form. So ergibt sich dann, diese persönlichen Aufzeichnungen bei ihrer historischen Auslegung in einer Reihe mit Kunstwerken zu beurteilen und sich je nach Bedarf auf diesen oder jenen Typ zu berufen. Unsere Betrachtung stellt aber im Gegenteil eine Aufforderung dar, die feinen Unterschiede in den Äusserungen verschiedener Kommunikationsstatute und verschiedenen Ursprungs für die Unterscheidung künstlerischer Gattungen und Genres auszunützen, für das Studium zeitgenössischer ästhetischer Normen und ihrer Entwicklung, in unserem Fall auch für einen Einblick in die Entwicklung der gesellschaftlichen Wahrnehmungsfähigkeit von Natur und Landschaft. Die Möglichkeit einer solchen Ausnützung "analoger" Stellen in den Briefen und aus den Romanen ein und desselben Autors demonstrieren wir am Beispiel von Julius Zeyer. Eintragungen in Chroniken und Romanen verschiedener Autoren, die zeitlich von einander entfernt waren, erklären wir an einem Vergleich von V. Metelka und K. V. Rais.

L´ESPACE-TEMPS ET LA SYMBOLIQUE DE LA NUIT DANS L´OEUVRE DE MÁCHA
/Contribution à la genèse et à la signification du motif romantique/

Zdeněk Hrbata

La fréquence et la notoriété du thème de la nuit à l´époque romantique sont conditionnées par "l´entrée" de la nature dans les oeuvres littéraires au cours du XVIII^{e} siècle, où la "nature" abstraite du classicisme est remplacée par la nature concrète, le paysage. Dès le début de ce processus une question cardinale se posait, celle de la représentation de cette nature: soit la nature comme objet de la perception et but immédiat de l´imitation, soit la nature comme médiateur

de la réflexion ou de la méditation, soit la nature directement comme cause de cette réflexion. C'est particulièrement la poésie de la nuit et des tombeaux qui, au XVIII[e] siècle, a pris part à la symbolisation de la nature et accédé à une réduction spatio-temporelle du paysage en privilégiant la nuit comme la "pause terrible de la nature" /E. Young/, l'espace-temps inquiétant, où apparaît le sujet pour se trouver, en solitude et dans les ténèbres, plus proche de lui--même et en face des questions primordiales de son existence. Dans le sentimentalisme la poésie d'inspiration sidérale et lunaire devient le signe d'une poésie nouvelle, approfondie et différente de la poésie brillante, "solaire", classique, l'espace de la nuit provoquant, chez le sujet poétique, des réflexions philosophiques et moralistes. Dans le romantisme le sujet, ses activités de réflexion présente, devient le centre de cet espace, en transformant le soir et la nuit, visages privilégiés de la nature romantique, en métaphores de son être. Parallélement le soir et la nuit en tant qu'espaces privilégiés de la réflexion romantique lui permettent de développer explicitement le thème de son isolement fatal et de son incomplet.

La fréquence des motifs nocturnes et du thème de la nuit chez Karel Hynek Mácha, le plus grand poète romantique tchèque, est un fait bien connu, leur présence n'étant pris, le plus souvent, que pour un cliché préromantique dans son oeuvre. Pourtant celui-ci - pareillement à d'autres clichés - est devenu une partie intégrante de la poétique du courant romantique et possède, chez Mácha, une fonction irremplaçable, liée à des questions principales que son oeuvre pose. La visage du paysage nocturne ou de l'espace de la nuit chez l'écrivain tchèque paraît coincider avec la "topographie" courante et généralement répandue du paysage romantique. Cependant, les clichés et "topoi" traditionnels y sont mis en relation avec le sujet lyrique et réflexif par l'intermédiaire les éléments animés et anthropomorphisés de la nature, tel la lune, dont la fonction, dans la poésie de Mácha, consiste, d'une part, à éclaircir les objets centraux de la réflexion poétique, objets revêtant une signification symbolique, et, d'autre part, à former l'espace qui en soi devienne le signe de ce que le sujet lyrique se trouve en situation qui incite à la réflexion. Dans l'oeuvre de Mácha deux visages de la nuit se distinguent: la nuit claire, sidérale, et la nuit obscure /obscurité profonde/ - deux situations de clé chez le romantique tchèque, deux espaces concrets et symboliques. Malgré ses significations contradictoires, la nuit claire est un espace-temps de la vie de la nature, cadre et objet d'une réflexion pénétrante. De l'autre côté, la nuit obscure apparaît comme un emblème conventionnel du désespoir, du néant, bien que son espace ne puisse arrêter - à la différence de la "nuit plus obscure" /= la mort/ - la réflexion romantique qui se produit en transformation quelconque de la nature. Or, la symbolique de l'oscillation entre la nuit obscure et la nuit claire est étroitement liée au pèlerin, personnage caractéristique de Mácha, qui est une figure concrète et à la fois le symbole des prises de position et de la pensée romantiques. Même la nuit ce pèlerin s'engage sur la voie incertaine, quoique inévitable, en symbolisant le drame du pèlerinage nocturne "dans le pays inconnu et sur le sentier inconnu", et en mettant en relief les attributs fondamentaux du pèlerinage romantique qui n'a pas un but concret, mais qui n'est pas sans objectif, son sens incertain et son déroulement sans fin étant, chez Mácha, le symbole de la quête permanente de l'idéal romantique.

/přeložil Zdeněk Hrbata/

DIE ANFÄNGE TSCHECHISCHER TOURISTIK ALS EINER ART BEKANNTMACHUNG MIT DER NATUR UND IHR WIDERHALL IN DER KULTUR DES 19. JAHRHUNDERTS

Jan Novotný

Mit dem Antritt der bürgerlichen Gesellschaft entsteht auch die neuzeitliche Touristik mit einer ausgeprägten kulturellen Erkennungsfunktion. Sie wird zu einem Mittel der neuen Gesellschaft eine Beziehung zur natürlichen Umwelt in der sie lebt herzustellen. Das Interesse für die Naturschönheiten der böhmischen Landschaft und für ihre Kenntnis wächst seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die böhmische Natur zählt Bewunderer unter einheimischen und ausländischen Kulturschaffenden und übt auf manche von ihnen einen inspirierenden Einfluss aus. Neue Bedingungen für das Kennenlernen der Natur werden seit den sechziger Jahren durch das Aufkommen selbständiger touristischer Organisationen geschaffen. Unter den Bedingungen nationaler Emanzipationsbestrebungen hat die Touristik in den böhmischen Ländern eine patriotische Funktion; durch die Erkenntnis und mit der Popularisierung der natürlichen Schönheiten der Heimat trägt sie zur Festigung des nationalen Selbstbewusstseins bei. Das äusserte sich in ausgeprägter Weise in der touristischen Tätigkeit der ersten tschechischen Organisation für Körperkultur, dem Prager Sokol, der 1862 gegründet wurde. In den siebziger und am Anfang der achtziger Jahre machte sich vor allem die Zeitschrift "Světozor" um die Popularisierung der böhmischen Natur verdient; um diese Zeitschrift gruppierten sich einige führenden bildenden Künstler, die mit ihren Zeichnungen dem Leser konkrete natürliche Sehenswürdigkeiten und Denkmäler nahebrachten. Diese anfängliche Ära organisierter Touristik endet 1888 mit der Gründung des Klubs tschechischer Touristen. In seinem Presseorgan werden bei der Popularisierung der natürlichen Schönheiten der Heimat die kleinen Werke tschechischer Zeichner mit ihrem typischen Kolorit alsbald durch Fotografien ersetzt.

WARUM GERADE NATUR-BILDENDE KUNST UND BIOLOGISCHE DENKWEISE AM ENDE DES 19. JAHRHUNDERTS

Petr Wittlich

Der Beitrag befasst sich mit dem Widerhall des Darwinismus und der Diskussion darüber in der Kultur und bildenden Kunst der siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts /A. Böcklin: Kampf der Kentauren/ und dann insbesondere mit dem Prozess der Umbewertung des Darwinismus und dem Entstehen des Neovitalismus im Zusammenhang mit der Gestaltung des Jugendstils als Ausdruck einer neuen Auffassung der Natur am Ende des 19. Jahrhundert. /F. Hodler: Gespräch mit der Natur, 1884./ Eingehender behandelt der Autor den Neovitalismus von Hans Driesch und seine regulative Auffassung der Entelechie mit dem Hinweis darauf, dass die Konzeption von Driesch eine Reihe von Problemen gelöst hat, mit denen sich auch die gegenwärtige Kunsttheorie befassen muss /Rudolf Arnheim: Entropy and Art, 1971/ und die sich analog auch in den graphischen Äusserungen des Jugendstils widerspiegeln, die neben dem Anknüpfen an den älteren "energetischen" Vitalismus bei der Lösung des Jugendstil-Ornaments das Problem des dynamischen Gleichgewichts als Problematik einer hohen Strukturierung des Systems anführen /H. van de Velde, Vojtěch Preissig/. Die stilistische künstlerische Lösung und die neue biologische Denkweise gelangen auf diese Weise zu einer Umbewertung des Darwinischen Evolutionismus. 16-20

"INTIME LANDSCHAFT" UND IHRE TSCHECHISCHE REZEPTION

Roman Prahl

21-31 Mit dem Begriff "paysage intime" wurde in der tschechischen Kunstdiskussion des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts jene Tendenz bezeichnet, welche im Grunde der romantischen Vision der Natur als Wunder, als einer Besonderheit entgegenwirkte und sie durch die Vorstellung eines unproblematischen und intimen Verbleibens des Menschen in der Natur ersetzte. Nicht einmal durch die Begegnung mit dem Impressionismus hat dieses Programm der einstigen Barbizoner und älterer französischer Landschaftsmalerei in Prag an Anziehungskraft verloren. Die Schlüsselposition nahm in dieser Situation das Auftreten und Wirken Antonín Chittussis /1847-1891/, als des führenden Landschaftsmalers der Generation der 70er Jahre, ein. Die vorliegende Studie versucht aus diesem Grunde die Beziehungen zwischen Chittussis Gesinnung, seinem Schaffen, den Anregungen seiner Aufenthalte in Frankreich, dem tschechischen Programm und der einheimischen Rezeption zu präzisieren.

Den Begriff "intime Landschaft" konnte sich die tschechische Diskussion auch dadurch aneignen, da er mit dem "Naturlyrismus" in Verbindung gesetzt wurde, also mit dem vorausgesetzten Merkmal der tschechischen nationalen Schule, was schliesslich auch der angeblichen slawischen Naturnähe entsprach. In der tschechischen Kunst existierte seit der Jahrhundertmitte darüberhinaus eine auf Frankreich orientierte Richtung, zu deren Etablierung - auch wenn in gemässigter oder konservativer Form - es in den 70er Jahren kam, als in Prag gelegentlich die französischen Landschaften ausgestellt, ja sogar angekauft wurden. Die siebziger Jahre brachten eine besonders komplizierte schöpferische Situation mit sich, auch im Zusammenhang mit der Welle des späten oder neuen Romantismus und mit dem neuen Stadium der nationalen Bewegung. Die tschechische Kunstkritik würdigte die technischen Errungenschaften der neuen Malerei, aber gleichzeitig bevorzugte sie die monumentalen, repräsentativen Formen und die spezifischen, nationalen Inhalte. Chittussis Schaffen wurde im Streit nicht nur zwischen Anregungen seiner Frankreichaufenthalte und den Ansichten der einheimischen Kritik formuliert, sondern auch im Streit zwischen der Gesinnung des Künstlers und dem schöpferischen Prozess.

Chittussis private Äusserungen zeugen von seiner Frustration durch die offizielle Prager Szene und seine Hinwendung zur Landschaftsmalerei sowie die Idee des "unabhängigen" Künstlers waren wahrscheinlich grösstenteils durch die Wiederherstellung des Natureskapismus bedingt. Chittussi hat in Prag im Jahre 1879 als erster von den tschechischen Malern eine "französisch" gemalte moderne Plenairskizze ausgestellt und seitdem wurde er gelegentlich als Impressionist bezeichnet. In seiner eigenen Stellungnahme aus dem Jahre 1882 der impressionistischen Malerei gegenüber drückt sich eine Distanz gegenüber der analytisch visuellen Problematik und die Präferenz der Synthese und des Gefühls aus, auch wenn sein Schaffen der 80er Jahre einige durch den Impressionismus eingeführte Elemente beinhaltete. Sie hat das spätbarbizonische Programm, zu dem sich Chittussi meldete, durch das Bild der Grosstadt, der Stadtperipherie, das Bild der Technik in der Natur und der Natur als Erholungsort überschritten.

Chittussis Praxis der Landschaftsmalerei, nicht als Fachbereiches, sondern als Lebensausdrucks und seine Realisierung der Stimmungslandschaft verzeichnete bei den tschechischen Landschaftsmalern einen grossen Anklang. Chittussis Werk hat nicht nur eine ganze Reihe weiterer Möglichkeiten der antretenden Generation

gegeben, der Generation des sgn. tschechischen Impressionismus. Es hat sie auch in der bezeichnenden Ablehnung der "Methode" und in der Betonung der gefühlsmässigen Exaltation des Motivs bekräftigt, wie einseitig der Naturanklang und die nur instinktive Orientierung seit den 90er Jahren in der tschechischen Malerei, sehr früh bereits der Gegentand der Kritik ihrer aventgardistischen Sprecher, sein mochte.

DIE SIGNATUR DER ZEIT: BEMERKUNGEN ZUR AUSLEGUNG DER "LANDSCHAFT MIT RUINE" VON ANT. MÁNES

Lubomír Konečný

Die Landschaft mit Ruine /Abtei in Kelso/ - Prag, Nationalgalerie, Inv. Nr. O 1254 - zählt zu den grundlegenden und malerisch wirkungvollsten Werken von Antonín Mánes /1784-1843/, des Begründers der tschechischen Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert. Hana Volavková hat vor gewisser Zeit nachgewiesen, dass die literarische Quelle dieses Gemäldes aus dem Jahr 1828 das berühmte Gedicht von Thomas Gray Elegy Written in a Country Church-Yard /1750/ bildete, das seit 1807 auch in tschechischer Übersetzung zugänglich war. Zwischen der Dichtung und dem Bild gibt es jedoch nicht nur Übereinstimmungen, sondern auch Unterschiede. Der bedeutsamste davon ist der Umstand, dass der Grabstein auf dem Bild die epigraphische Signatur des Malers und keineswegs einen ausführlichen Text trägt. Gerade das verleiht dem Werk von Mánes subjektive, romantische Eindringlichkeit. Es scheint, dass dieses Schlüsselelement seiner Komposition seinen Ursprung in der Art hat, in der Jacob van Ruisdael sein Bild Jüdischer Friedhof in Dresden signierte. Die Werke dieses niederländischen Künstlers waren auch unter den Landschaftsmalern in Prag überaus populär. Um das hohe Prestige des Dresdener Bilds hat sich allerdings wohl am meisten Johann Wolfgang Goethe verdient gemacht. 1816 publizierte er sein Essay Ruysdael als Dichter, in dem er u.a. gerade den Jüdischen Friedhof analysierte und hoch zu schätzen wusste. Mit der Unterbringung seiner Signatur auf dem Grabstein hat Mánes eine grossartige poetische Parallele zum Kreislauf der Natur geschaffen, dessen grundlegende Einheit, der Tag, mit dem Abend schliesst, mit dem Leben des Menschen, das vom Tod beschlossen wird und der Schaffung eines Kunstwerks, dessen Beendigung durch die Signatur des Autors bestätigt wird.

32-34

DAS ENTSTEHEN VON STÄDTEN AUS DER LANDSCHAFT ODER DAS SIMULIERTE PARADIES - EIN BEITRAG ZUR PROBLEMATIK DER BEZIEHUNG NATUR UND BILDENDE KUNST IM 19. JAHRHUNDERT

Jana Ševčíková, Jiří Ševčík

Das Referat geht von der Auffassung aus, dass die Natur, abgesehen von extremen Situationen, immer als bereits stilisiertes und metaphorisch umgestaltetes Bild vorhanden ist - als Garten. Er steht zwischen der Gesellschaft und der ursprünglichen natürlichen Welt und kann das Gefühl des Wiedererlebens des erträumten Zustands der Unschuld gewähren, in der Epoche der Aufklärung ein sehr anziehendes Thema. Die Erkenntnis der Natur führte in jener Zeit zu einem grossen äusseren Aufschwung und zur Selbsterkenntnis. Der zweiseitigen Ausrichtung- sinnliche Erfahrung und universelle Rationalität - entspricht auch die Polarisierung des "romantischen Klassizismus" und "romantischen Naturalismus", wie sie z.B.

35-42

V. Scully für die Architektur des 19. Jahrhunderts vorgeschlagen hat. Vom Gesichtspunkt der Entwicklung der Kunst wirkt die Konzeption sehr anregend, dass im Laufe des 19. Jahrhunderts der Prozess der Kombination beider Erfahrungen kristallisiert, bis die Spannung schliesslich durch die eklektische Bewegung gelockert wurde, d.h. auf dem Boden einer freien Kombination traditioneller resp. historischer Zusammenhänge. Das Beispiel des Entstehens der Stadt Vinohrady /Weinberge/, die heute ein Prager Stadtviertel ist, vor den Wällen der historischen Stadt, belegt die neue Situiertheit des Menschen des 19. Jahrhunderts in der Natur. Die erste Phase der Entwicklung des Territoriums stellt die mittelalterliche Kultivation der vorstädtischen Landschaft dar. Die zweite Phase repräsentiert die aufklärerische Regulierung als Beispiel klassizistischen Romantismus. Grosszügig angelegte Alleen an zwei einander durchschneidenden Dreiecken formten die ursprünglichen natürlichen Wege der Prager Vorstädte. Der Traum vom Leben in der Landschaft wurde durch die Regulierung der Beziehung Mensch und Natur verwirklicht, einschliesslich vorgesehener metheorologischer Stationen für die Wettervoraussage. Die Idee vollkommener Kontrolle verbindet sich mit der romantischen Utopie von der Freiheit des Menschen, der in Sicherheit einen gleichsam theaterartigen Blick auf die Natur und seine eigene Geschichte geniesst /romantische Ausblicke von den Anhöhen der Vorstadt auf die historische Stadt/. Die dritte Phase spielt sich nach der Mitte des 19. Jahrhunderts ab, da in der landschaftlichen Regulation ein mythischer Mittelpunkt gefunden wird - der Platz mit der Kirche und dem klassizisierenden Dreieck der Alleen wird mit historisierenden Bauten als erstem Teil der entstehenden Stadt ausgefüllt. Dieser Akt ist in zweierlei Sinne von metaphorischer Bedeutung: das natürliche Elysium wurde in solchem Masse kultiviert, dass es zu einer Stadt wurde, sogar zu einer Stadt mit einem Gedächtnis, das mit historischen Fassaden simuliert wurde: der romantische Klassizismus und der romantische Naturalismus machten dem Eklektismus Platz. Die Geschichte bemächtigte sich erneut der Natur bis hin zu ihrem Mittelpunkt und bekräftigte, dass sie nicht mehr unschuldig betreten werden kann, weil das geschichtliche Ausmass, das uns von ihr trennt, bestimmend ist.

Diese Auslegung der Entstehung der Stadt im 19. Jahrhundert wird durch eine Exkursion über die extreme Auffassung der Kontrolle der Umwelt ergänzt, die sich bis in die Gegenwart entwickelt. Die Verselbständigung environmentaler Technologien /insbesondere mechanischer Dienstleistungen für die Temperierung der Umwelt/ nähern den Menschen auf neue Weise der Natur an: Das Elysium verlagert sich mit der Entwicklung technischer Medien als ideale künstliche Umwelt in den Umkreis der menschlichen Dinge und die kontrollierte Natur selbst bleibt blosser Schau vorbehalten. Als Beispiel diene das "un-house", eine klimatisierte Blase von Banham und Dallegret aus dem Jahr 1965. Eine ältere, auf der primitivisierenden Auffassung der Technologie begründete Variante stellt das "Fass des Diogenes" dar - die philosophische Behausung eines Repräsentanten der tschechischen Zwischenkriegs-Architektur und Autors der geschätzten Publikation "Die bewohnbare Landschaft", Ladislav Žák. Seine Verschmelzung mit der Natur setzt die utopische Erreichung einer vollen Bewohnbarkeit der Landschaft der Zukunft voraus.

DIE SOZIABILITÄT DER "NATUR MALENDEN MUSIK" IN DER TSCHECHISCHEN KULTUR DES 19. JAHRHUNDERTS

Petr Vít

Der Autor befasst sich mit dem Problem, wann in der tschechischen Gesellschaft und Kultur des 19. Jahrhunderts die "malende Musik" als soziabiles kulturschaffendes Phänomen in Erscheinung zu treten beginnt. Er kommt zu dem Schluss, dass dies erst nach 1860 geschah, vor allem in den siebziger und achtziger Jahren, da für diesen Prozess bereits objektive Bedingungen gegeben waren und zwar: 1/ durch die Entdeckung der böhmischen Landschaft als eines der Symbole nationalen Seins; 2/ durch die musikalisch-ästhetische Begründung und Verteidigung der Berechtigung programmatischer Musik im tschechischen Musikschaffen. An den symphonischen Dichtungen Moldau und Aus böhmischen Wiesen und Hainen aus dem Smetana-Zyklus Meine Heimat weist er dann konkret nach, wie das Prinzip der "Natur malenden Musik" die höchste Stufe künstlerischer Idealisierung erreicht und wie diese Werke eine wichtige, allgemein kulturschaffende Funktion zu erfüllen begannen und in unersetzbarer Weise zur Profilierung des Bilds des tschechischen Kulturgeschehens in jener Epoche beitrugen.

ZUR SEMANTIK SENTIMENTALER GÄRTEN

Vlasta Dvořáková

In Böhmen und Mähren gibt es über 800 Burgen und Schlösser. Bei ihrer Errichtung war zwar ursprünglich auch die landschaftliche Disposition mitentscheidend, aber seit dem 17. Jahrhundert bildet bereits in den meisten Fällen der Schlosskomplex und seine Umgebung ein Ganzes, angelegt im Geiste künstlerischen Gartenbaus. Die vorgetragene detailliertere Analyse ist nur auf eine Phase der Entwicklung von Parkanlagen bei den Schlössern eingestellt. Und zwar auf jene, in der ein Zerfall und eine Negierung der stilistischen Struktur des barocken architektonisch gebundenen Gartens eintrat und ein neues System von natürlichen sentimentalen Gärten entsteht. Ein solcher Park bildet dann oft ein neues, ästhetisch wirkungsvolles Ganzes mit der umgebenden Landschaft. Gärten dieses Typs sind in den böhmischen Ländern nicht allzu häufig, dennoch könnten unsere Untersuchungen in dem Sinne, dass ihre Dispositionen und Ausstattung Träger bestimmter inhaltlicher Bedeutungen, Zeichen und Äusserungen waren, einen Beitrag zum Thema dieser Konferenz darstellen.

Einleitend weist die Studie darauf hin, dass die Treibkraft der neuen ästhetischen Einstellung zu den Park-Kreationen die veränderte, bewusste Beziehung der Gründer der Gärten zur Natur und Geschichte war. Der neue, auf Gefühlen basierende Komplex von Vorstellungen in Bezug auf die Natur, konkret dann zum Garten, wurde in verschiedenen Bereichen schon früher vorbereitet. Mit Unterstützung von Dichtern, Ästhetikern, Philosophen, Malern und Architekten, die allgemeine Überlegungen über den Charakter ästhetischer Empfindungen anstellen, widerspiegelte er die Veränderung der Beziehung der Bildungswelt des 18. Jahrhunderts zu verwandten Geistern und der Gesellschaft überhaupt. Wurzeln des neuen ethischen und ästhetischen Verständnisses für die Natur fand die reich fundierte Fachliteratur schon längst bei den englischen Sensualisten vom Anfang des 18. Jahrhunderts, die den Ursprung von Ideen der Erhabenheit und Schönheit

43-60

vor allem von der Qualität natürlicher, sinnlich wahrgenommener Objekte ableiteten. Das Prinzip des historisch-philosophischen Optimismus des Aufklärertums und das deistische Bild Gottes als eines guten und vernünftigen Wesens erschütterten nicht nur die französischen Enzyklopädisten. Die neue Beziehung zur Geschichte und religiösen Weltanschauung eröffnete den Weg zu neuem Schaffen, das sich zum Unterschied vom absoluten klassizistischen Stilideal nunmehr als zu seiner Quelle an ausgedehnte Umkreise wenden konnte, an schon bekanntes kulturelles Weltschaffen, um die Produkte aller bekannten Epochen und insbesondere exotischer Länder und fremder Konfessionen auf seine Weise zu gestalten.

Die Präromantiker der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts schenkten ihr Vertrauen mehr Eindrücken als Regeln und deshalb unterordneten sie den Kult der Vernunft, wie er für den französischen formalen Hofklassizismus kennzeichnend war, dem Kult der Imagination, die der historischen, mittelalterlichen, mythischen, orientalen und freimaurerischen Exotik und Esoterie zugeneigt war. Die englische Philosophie, politische Ideologie, Ästhetik, Poesie und schliesslich auch die Gartenkultur begannen einen Konkurrenzkrieg mit den stabilisierten französischen Mustern und Prinzipien; ihre ästhetische Norm bildete die Natur. Aber als natürliche Phänomene wurden sie im Aufklärertum einerseits allgemein, universell, als Gattungsideen /neuklassizistische Elemente/ aufgefasst, andererseits - was bereits eine präromantische Auffassung ist - auch als konkrete, individuelle Ideen. Dieser doppelte "Naturalismus" verband sich zudem bei der Applikation auf Gartenkreationen mit der doppelsinnigen Interpretation der Natur im sozial-politischen Sinn: der klassizistische Barockgarten, auf den Prinzipien der Proportion, Symmetrie und Einheit konzipiert, wurde im Lager der englischen Whigs als Symbol des absolutistischen "ancien régime" und der Tyrannie verstanden. Präromantische Tendenzen wurden im übrigen in England, Frankreich und der Schweiz sehr oft von Menschen des sog. dritten Stands verbreitet, die sich durch eine antidogmatische Haltung und erhöhte Emotivität auszeichneten.

Aus der veränderten Beziehung zur Natur ergab sich somit auch eine neue Bewertung ihrer landschaftlichen Komponenten: des Charakters des Terrains, der Gewässer, Felsen, Pflanzen, Bäume u.a. Es war nicht mehr wünschenswert bei der Einrichtung von Gärten riesige Parterreflächen zu nivelisieren, die durch gerade, achsenförmige Alleen und Terrassen untergeteilt waren, gestutzte Bäume und Sträucher streng in künstliche Gebilde und Gruppierungen zu formieren, das Wasser despotisch mit Kanälen, Bassins, Fontänen und Kaskaden zu fesseln, Teppiche von Blumenbeeten anzulegen, das Gestein in allegorische Statuengruppen, Hermen und Vasen zu behauen. Den einzelnen natürlichen Gebilden wurden nunmehr - dank des Verständnisses für sie und fachlicher natur-wissenschaftlicher Erkenntnis - ihre Freiheit und natürliches Wachstum belassen. Sie wurden nämlich häufig als selbst vom Schöpfer künstlerisch geschaffen betrachtet. Den Nachdruck auf Natürlichkeit und Einfachheit in der Gartenkonzeption setzten die englischen Gärtnerdilettanten so radikal durch, dass sie aus ihr zeitweilig fast alle architektonischen Elemente verbannten: auf diese Weise büsste sie letzten Endes ihre ästhetische Wirksamkeit ein.

Allein die Sache der Anlage von Schlossgärten war in England publizistisch so aktuell, dass alsbald die Forderung nach neuen ästhetischen Richtlinien und Programmprinzipien aufkam, die zu einer weiteren neuen Stilisierung und insbesondere zu einer Änderung der inhaltlichen Komponente der Gärten führten. Diesmal gingen sie von der Berücksichtigung des neuen Verhaltens, gelockerter Haltungen und gesellschaftlichen Zeitvertreibs aus, wie sie in den Gärten realisiert wurden. Zur Mode wurde Wandeln mit offenen Augen /M. L. Gothein/, d.h. Schlendern,

Umherstreifen, Spazierengehen auf den ausgedehnten Randwegen der Parkanlagen, die sich im Zick Zack hier entlang der mäanderartigen Gewässer und unregelmässigen Teich- und Seeufer schlängelten, da von einer lichten Wiese in einen schattigen Hain führten, von einem Wasserfall zu einer Grotte usw. Von einer schönen Aussicht zu einer anderen, zum Rudern von bewachsenen Ufern zu schattigen Inseln, die oft z.B. von einem "Hain der Barden" bewachsen waren oder einen Druidentempel bargen.

Denn der Betrachter, Besucher, Gast des Hausherrn musste auch im Schlossgarten weiterhin Unterhaltung finden, vor langweiliger Eintönigkeit bewahrt werden. Seine frische Aufmerksamkeit und Neugier mussten ständige Veränderungen, der Wechsel kontrastreicher, verschiedenartiger landschaftlicher Szenerien anregen, im Sinne der Instruktionen des Gartenausstatters und -Projektanten. W. Chambers. So wurde der Garten neben ausgedehnten Arbeiten im Terrain und kostspieliger Anpflanzung von Gehölzen im Interesse der Variabilität erneut auch durch Bauten belebt, die ihm eine neue interessante Bedeutung verliehen.

Sowohl das romantisch-naturalistische, als auch das sentimental historisierende Element des landschaftlichen Gartens wurden vom Beispiel der Landschaftsmalerei inspiriert. Und in dem Land, das bisher keine eigene neuzeitliche Maltradition hatte, wurden sie der heroischen, idyllischen, mythologischen und romantischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts entnommen. Die Inspiration berührte nicht nur Elemente des Terrains, der Wasserflüsse, Vegetation, die Berücksichtigung räumlicher Licht-Kompositionen, sondern insbesondere die Architekturen, die zum Erlebnis des malerischen Charakters der landschaftlichen Szenerie beitragen sollten. Die Wahrnehmungsfähigkeit gegenüber visuellen Eindrücken wurde jedoch mit der Einschätzung der Bedeutungswerte der in den Landschaftspark eingesetzten Architekturen verknüpft. Ihr Repertoire war geradezu überströmend. Zu melancholischen Erlebnissen zählte die Entdeckung düsterer Ruinen, antiker oder mittelalterlicher Formen, denn ein verwitterter Trümmerbau gehört wiederum halb zur Natur. Eine wesentliche Komponente der malerischen Stimmung von Ruinen war selbstverständlich auch ihr Kolorit.

Die Rolle der Assoziation in der Entwicklung sentimentaler Parkanlagen war von grundlegender Bedeutung. Die Gartenarchitekten, angeleitet von Ästhetikern und Dichtern, waren der Überzeugung, dass ästhetische Qualitäten von intellektuellen Assoziationen hervorgerufen werden, also auf dem Niveau von Bildung und Geschmack. Und zu diesem Niveau gehörte allmählich sowohl die antiquare Kenntnis der Antike, Ägyptens und des Orients, als auch literarischer und ethischer Reminiszenzen. Unsere Studie will im weiteren beweisen, dass die ästhetischen Merkmale des Assoziationsprozesses darin beruhen, dass Ideen, die das Vorstellungsvermögen anregen, Emotionen hervorrufen und dieser ganze Prozess, der dem Prinzip der Verbindung von Elementen unterliegt, in die Ausstattung sentimentaler Gärten einen literarisch ästhetischen Aspekt einbrachte; erst der bestimmte für die einzelnen Stilformen und architektonischen Typen die Eigenschaften, die sie verkörpern sollten. Sodass zu den Ruinen schrittweise aufgrund eines im Voraus arrangierten Szenarios Eremitagen als geläufige Staffage hinzukamen, oft in Felsen in der Nähe von Schluchten und Wasserfällen gehauen, also in künstlicher Wildnis, ferner Grotten, kleine Pyramiden, Obelisken, Sphinxen, Pagoden, Minaretts, Tempel der Nacht, gotische Lauben und Schlösschen, Windmühlen und Fasanerien, Denkmäler, Grabsteine und Urnen mit Versen oder Aufschriften auf Bäumen, Bänken usw.

Die neue sentimentale Ausrichtung der Gartenausstattung vereint seit dem drit-
Viertel des 18. Jahrhunderts so viele gemeinsame Motive, die Parkanlagen um-

fassen eine ganze Reihe von Bau- und natürlichen Objekten, an die festgelegte Inhalte und Bedeutungen gebunden sind, sodass man sich zu der Vermutung verwandter, wenn nicht gar gemeinsamer Quellen ihrer Projektanten gezwungen sieht. Gärten "in natürlichem Geschmack" anzulegen, gehörte in den aristokratischen Kreisen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu auserwählten Genüssen. Denn die Gartenkunst, deren Grundsätze zahlreiche Publikationen und Alben graphischer Blätter verbreiteten, wurde allmählich auch von akademischen Ästhetikern unter die übrigen anerkannten Kunstdisziplinen eingereiht. Sammelbände dieses Inhalts gelangten seit dem dritten Viertel des 18. Jahrhunderts auch in die böhmischen Länder.

Die Auslegung der Genesis sentimentaler Gärten in Westeuropa ist eine Voraussetzung für das Verständnis des Sinnes von Gartenkreationen dieses Typs auch in den böhmischen Verhältnissen. Ihre Urheber waren ausschliesslich Angehörige der aristokratischen Elite, die in unseren Ländern den Ton angab. Mit jedem Objekt, das in der Studie erwähnt wird, ist ein in seiner Zeit geachteter Name eines aristokratischen Amateurs im Bereich der Botanik, Dendrologie, Mineralogie verbunden, oder eines Philosophen, Philantropen, Mathematikers, engagierten Repräsentanten des tschechischen staatsrechtlichen Adels. Die meisten von ihnen unterstützten auch die neu aufkommenden wissenschaftlichen und künstlerischen Institutionen der nationalen Wiedererweckung.

Diese grossen Latifundisten waren oft imstande, ungeheure Mittel für weitreichende Parkanlagen auf riesigen Territorien, die ihre Landschlösser umgaben, auszugeben. Sie statteten sie auch mit einem neuen Typ von Aussichtspavillons aus, mit "folies", "fabriques", Gedenkstätten, Kapellen, Pagoden, Pyramiden u.a. Freilich alles in weitaus bescheidenerer Durchführung, die den veränderten wirtschaftlich-gesellschaftlichen Bedingungen am Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts im österreichischen Staatenbund entsprach. Aber auch davon, was realisiert wurde, ist bis heute nur sehr wenig erhalten geblieben, vor allem wegen der Hinfälligkeit und Unbeständigkeit des Materials, das für diese kleinen Gartenbauten benützt wurde. Viel ging gleichfalls durch Schonungslosigkeit verloren, mitunter auch direkt infolge von Vandalismus, denn die natürlichen sentimentalen Parks, die oft unbemerkt in die offene Landschaft übergehen, wirken nicht so imposant wie abgeschlossen komponierte Barockgärten und sie wurden deshalb oft überhaupt nicht als Kunstdenkmale betrachtet. Einen Ersatz für diese Verluste gewährt uns die reichhaltige, zeitgenössische graphische Dokumentation, Schloss- und Gartenveduten, die die Gartenerbauer anlegen liessen. Ein Komplex solcher Graphiken, die Akademiemitglied Zdeněk Wirth jahrelang sorgfältig gesammelt hat, bilden auch die Bild-Dokumentation dieses Referats.

HISTORISCH WERTVOLLE SOMMERRESIDENZEN IN PILSEN - NÖRDLICHE VORSTADT

Jana Potužáková

61-63 Pilsen war schon seit seiner Gründung an der Neige des 13. Jahrhunderts von Weinbergen, Hopfengärten, Wiesen und Gärten umgeben. Im 18. Jahrhundert setzte durch die Änderung der Lebensweise und Weltanschauung des Bürgertums eine Veränderung der einstigen Wirtschaftslokalitäten und Objekte in Erholungseinheiten ein. In der Umgebung von Pilsen entstehen zahlreiche Sommerresidenzen, sog. Lusthäuser, oft mit ausgedehnten Gärten. Ein charakteristischer Teil Pilsens,

wo wir diese Veränderung in ausgeprägter Form feststellen können, ist die Nördliche Vorstadt, insbesondere das Stadtviertel Lochotín.

Unter den erhalten gebliebenen Sommerresidenzen dieses Territoriums zählt das Tuschner-Haus vom Ende des 18. Jahrhunderts zu den ältesten. Früher war es von einem weiten Garten französischen Typs mit Wasserflächen und einem Spiegelsaal umgeben. Nunmehr ist nur das Wohngebäude erhalten. Ein weiterer Typ von Sommerresidenzen ist eine Kombination von Erholungs- und wirtschaftlichen Funktionen. Zu Objekten dieser Art gehört das sog. Lüftner-Haus, ein Komplex, der das ganze 19. Jahrhundert hindurch errichtet wurde.

In den dreissiger Jahren des vergangenen Jahrhunderts begann man in Lochotín, vor allem dank der Fürsorge von Bürgermeister Martin Kopecký, ein Kurhaus mit Kolonade, einem Kurpavillon, einem Park mit Promenadenwegen, Altanen, verschiedenen Schlupfwinkeln usw. zu bauen. Aber der gesamte Komplex ging bald zugrunde, der Park wurde in die Verwaltung und Pflege des bräuberechtigten Bürgertums überführt und im Laufe des 19. Jahrhunderts ständig erweitert und hergerichtet. Vom einstigen Baderuhm Pilsens blieb nur mehr die Stube der Freundschaft übrig, ein nicht allzu grosses Gebäude im Empirestil. In der Nähe des Parks und Bads entstanden schrittweise weitere Sommerresidenzen, nach denen die Nachfrage ständig wuchs. Allmählich wurde hier ein Villenviertel erbaut, das zuerst nur Saison-Aufenthalten diente, später dann ganzjährig bewohnt wurde.

Das Kapitel der Errichtung von Sommerresidenzen in Lochotín wurde etwa vor dem ersten Weltkrieg beendet.

PILSEN - UMWELT UND GRÜNANLAGEN

Miloslav Bělohlávek

Die ersten Nachrichten über die Umwelt von Pilsen vermittelt eine Rede von Hi- 64
larius Litoměřický aus dem Jahr 1467. Er verweist auf die gesunde Lage der Stadt, ausgedehnte Obstgärten, die sie umgeben, sowie auf die fruchtbaren Felder und die Reinheit der hiesigen Flüsse. Gleichzeitig betont er allerdings die Unsauberkeit der Pilsner Strassen und fordert die Bewohner auf, sie zu beseitigen. Seinen landwirtschaftlichen Charakter behielt Pilsen bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. Damals begann die Stadt zu wachsen, aus den Bürgerhäusern wurden Mietskasernen. Im Bestreben dem ungesunden und unhygienischen Milieu zu entgehen, begannen die Bürger deshalb jenseits der Stadtmauern prächtige Villen mit ausgedehnten und gepflegten Gärten zu errichten. Seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts wurden die Graben unter den Wällen zugeschüttet und Alleen mit den damals modernen Kastanienbäumen und beliebten Pappeln gepflanzt. Nach der Schleifung der Stadtwälle öffneten sich die Strassen und mündeten in die Alleen. Die grössten Verdienste um die Verbesserung der Umwelt hatte Bürgermeister Martin Kopecký, der es zuwege brachte, dass 1832 eine Verschönerungs-Aktiengesellschaft gegründet wurde, die erste dieser Art in ganz Böhmen. Sie liess in Lochotín einen Badeort errichten, mit einem schönen Park mit künstlicher Wasserkaskade, einem Kurhaus und Gasthof und über der eisenhaltigen Heilquelle eine Säulenkapelle. 1849 kaufte das Städtische Bräuhaus den Park und die nicht prosperierende Kuranlage, liess die Grünfläche auf 71,2 ha erweitern, hielt sie bis 1945 instand und machte sie der Öffentlichkeit zugänglich. Für die kleinen Parkanlagen in der Stadt /vor allem anstelle der niedergerissenen Stadtmauern/ sorgte die Stadt. 1874 entstand die Einheit für die Gründung von Parkanlagen und die Verschönerung

der Stadt Pilsen, deren Tätigkeit für die Erweiterung der Grünflächen insbesondere am Stadtrand hoch zu schätzen ist. Auch in den Stadtwäldern dachte man an Erholungsgebiete. Beim Bau der städtischen Wasserwerke rechnete man mit der Anlage eines Parks bei den Wasserbehältern, der 1900 ein Ausmass von 12,24 ha erreichte.

In jener Zeit wuchs Pilsen in ungewöhnlicher Weise, die Stadtverwaltung hatte dabei mit einer Reihe von Problemen zu tun: beim Aufbau, den Kommunikationen, dem Gesundheitswesen und der Hygiene, dem Schulwesen usw. Man war sich jedoch der Bedeutung von Parkanlagen für die Gesundheit der Einwohnerschaft bewusst und unterstützte deshalb ihre Entfaltung. An der Wende des 19. und 20. Jahrhunderts entstanden hinter den alten Vorstädten neue Wohnviertel mit Familienhäusern, die von Gärten umgeben wurden und auf öffentlichen Plätzen wurden Parks angelegt. Auf diese Weise wurde Pilsen am Anfang des 20. Jahrhunderts auf drei Seiten von ausgedehnten Parkanlagen umgeben. Nur im Westen liess das Unternehmen Škoda mit seinen Fabrikgebäuden und der Arbeiterkolonie die Errichtung eines ähnlichen Parks nicht zu. Die gesamte Fläche der Pilsner Parkanlagen betrug in jener Zeit 225,9 ha, ein überzeugender Beweis für das Bestreben der Stadtverwaltung die Umwelt für die Einwohner ihrer Stadt besser zu gestalten.

DIE NATUR UND DAS URBANISTISCHE KONZEPT AM ANFANG DES 19. JAHRHUNDERTS IN BÖHMEN

Marie Benešová

65-73 In der Einleitung reagierte dieser Beitrag auf die Ausführungen der Vorredner in Bezug auf die Rolle des Bauherrn und des Baumeisters bei der Konzeption eines Werks. Man kann sie nicht ausser Acht lassen, wenn man die Art und Formen der Siedlungen beurteilt, die an der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts gegründet wurden. Damals war ein solcher Typ einer Siedlung beliebt und vor allem bewährt, der auf einem regelmässigen, schachförmigen Grundriss nach dem Muster von Festungen in Blocks angelegt wurde, wie es in Böhmen in Josefov und Theresienstadt der Fall war. Auf solche Weise wurden auch in ihrer Funktion so unterschiedliche Städte gegründet, wie die erste Prager Vorstadt Karlín /Karolinenthal/ und Franzensbad. Ein ganz anderes Beispiel bietet Marienbad, wo der Baumeister, Urbanist und Gärtner, vom hohen Niveau und der Begeisterung des Bauherrn mitgerissen, eine Stadt schufen, die sich frei in einem natürlichen Hufeisen von Wäldern ausbreitet und damit vollauf das zeitgenössische Ideal der Natur zu schätzen wusste.

Zum Referat von Dr. O. Urban reagiert der Diskussionsbeitrag auf die Verurteilung der Stadtviertel, die im 19. Jahrhundert entstanden. Er analysiert kurz den Grund, warum diese negative Einstellung in unserem Bewusstsein aufgekommen ist. Aufgrund einer eingehenden Untersuchung der gegenwärtigen Geschichte der Architektur und des Urbanismus wurden Argumente gesammelt, die den erwähnten Stadtvierteln und ihrer Architektur eine solche Bewertung zusprechen, wie sie ihnen objektiv historisch und ästhetisch gebührt.

BEMERKUNG ZUR DARSTELLUNG DES BÖHMISCHEN LÖWEN IM 19. JAHRHUNDERT

Miloš Pistorius

74 75 Im 19. Jahrhundert ist der böhmische Löwe oft auch ein dekoratives symbolisches Motiv in der Gebrauchsgraphik und Zeichnung, auf gemalten Fahnen oder

plastisch auf Denkmälern und in der Architektur. Seine freie Darstellung bietet eine breitere Skala bildnerischer Veranschaulichung, in der dann beabsichtigt oder unterbewusst die Beziehung zur tschechischen Staatlichkeit und ihrem Charakter in der zeitgenössischen nationalen und sozialen Verschiedenartigkeit zum Ausdruck kommt. Wir kennen hier zahme Löwen, scheue, erhabene, edle, selbstbewusste und starke.

Zum Referat von Doz. Dr. Janáčková: Die Ähnlichkeit der Darstellung der Sonne und des Himmels im Roman von K. V. Rais und den Werken der damaligen Maler muss nicht aufgrund einer Inspiration durch die Ausstellung gegeben sein, sondern durch die Nähe der Sichtweise des Schriftstellers und der Maler in der gleichen zeitlichen Atmosphäre und Psychologie. Gerade von diesem Gesichtspunkt aus ist diese Ähnlichkeit von Bedeutung.

Zur Bewertung der Architektur im 19. Jahrhundert: Zur kritischen Bemerkung über die Architektur der Häuser im 19. Jahrhundert weist der Diskussionsbeitrag darauf hin, dass die historische und künstlerische Bewertung von ihrem ursprünglichen, unverletzten Zustand ausgehen muss. Man darf sich nicht von Folgen der Veränderungen, einem Mangel an Instandhaltung und Aufräumungsarbeiten beeinflussen lassen. Mit ihrer Anzahl, genaueren trockeneren Durchführung, Anwendung der Technik und Serienarbeit können sie vorerst alltäglicher wirken, es gibt hier jedoch viel Individuelles, Wertvolles und Interessantes in den Details, der Komposition und Disposition. Auch urbanistische Einheiten müssen aufgrund ihres ursprünglichen Zustands beurteilt werden, gemeinsam mit Strassendetails und stilistisch einschlägigen Parkaulagen. Man sollte nicht vergessen, dass auch kleine Veränderungen den ursprünglichen Sinn und das Aussehen verwischen können und sollte dafür sorgen, dass diese Mängel beseitigt werden.

DAS PFLANZENORNAMENT IM KUNSTHANDWERK DER ZWEITEN HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS

Jan Mergl

Der Beitrag ist bestrebt, die Möglichkeiten der Anwendung natürlicher Motive, von pflanzlichen Formen inspirierter Elemente bei der ornamentalen Ausschmückung von Gegenständen des Kunsthandwerks in der Epoche des Historismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Erinnerung zu bringen. Gleichzeitig weist er auf zwei wesentliche Tendenzen hin, die das Entstehen und die Gestaltung des Ornaments beeinflussten und deutet die Problematik an, die sich für die weitere Verarbeitung und Einschätzung dieser Fragen im Bereich des Kunsthandwerks ergibt.

DIE TRAUERWEIDEN-FONTÄNE IN DER ROMANTISCHEN PARKANLAGE VON JOSEPH PAXTON IN CHATSWORTH

Gabriela Šimková

In den dreissiger Jahren liess der Herzog von Devon W. S. Cavendish einen Felsengarten anlegen, in den die Trauerweiden-Fontäne einkomponiert wurde. Der Autor dieser romantischen Anlage war der Obergärtner J. Paxton, unter dessen Anleitung die Fontäne auch nach Entwürfen aus dem 17. Jahrhundert rekonstruiert wurde. Die aus Metall angefertigte Fontäne wurde in die Szenerie der "Kontrollierten Wildnis" eingesetzt, die die Stimmung der malerisch errichteten älteren Parkpassagen aus dem 18. Jahrhundert ablöst. Als erfahrener Dendrologe 77 78

hat Paxton für die Felsenlandschaft einen Teil des Parks mit stattlichen alten Laubbäumen gewählt, mit denen die Komposition der metallenen Weide harmonisiert.

Der künstliche Regen, der von den kupfernen Zweigen der Fontäne fällt, evoziert die Atmosphäre romantischer exzentrischer Einfälle in der Szenerie der "zweiten Natur".

DISKUSSIONSBEITRAG

Jaroslav Kolár

Der Diskussionsbeitrag versucht die Ansicht zu formulieren und zu begründen, dass das Spezifische in der Beziehung zur Natur in der künstlerischen Produktion des 19. Jahrhunderts darin beruht, dass sie dazu beitrug, eine Wertvorstellung von der Natur herauszubilden, die die meisten individuellen, nicht künstlerischen Erwägungen über die Natur in der ganzen nachfolgenden Epoche bis in unsere Tage in verbindlicher Weise bestimmt.

AUF BESTELLUNG GEMALTE NATÜRLICHE SZENERIEN /WACHSMANNS ZYKLUS VON AQUARELLEN IN DEN SAMMLUNGEN DER PRAGER BURG/

Marie Pospíšilová

79-83 In den Sammlungen der Prager Burg befinden sich fünf Aquarelle aus einem 14-teiligen Zyklus, der in den Jahren 1860-1861 von Bedřich Wachsmann /1820-1897/ geschaffen wurde. Max Fürstenberg, der Besitzer der Herrschaft Křivoklát /Pürglitz/ hat diesen Zyklus bei ihm bestellt. Die einzelnen Aquarelle bieten einen Blick auf bedeutsame Orte des Gebiets von Křivoklát - wichtige historische Bauten, architektonische Dominanten der Landschaft - auf Křivoklát, Týřov, Schloss Nižbor u.a., aber auch auf natürliche Sehenswürdigkeiten, interessante natürliche Szenerien, etwa den Wasserfall bei Skryje usw. Sie wurden in dem Bestreben gemalt, die Schönheiten der Natur getreu wiederzugeben. Ihr Ziel war veristische Genauigkeit, keineswegs die Schaffung eines Kunstwerks.

DAS STEPPENMOTIV IN DER TSCHECHISCHEN LITERATUR DES 19. JAHRHUNDERTS

Bohdan Zilynskyj

Im Anschluss an seinen Diskussionsbeitrag bei der Pilsner Konferenz im Jahre 1984 befasst sich der Autor mit der Problematik der Darstellung des Motivs der Steppe in der tschechischen Literatur des 19. Jahrhunderts. Er versucht die wichtigste Quelle von Informationen ausfindig zu machen, die für die tschechischen Dichter und Prosaiker von diesem Gesichtspunkt aus von Bedeutung sein konnte. Die Behandlung des Steppenmotivs, in Böhmen vorwiegend mit der Umwelt der Ukraine verbunden, kann seit den dreissiger Jahren des 19. Jahrhunderts belegt werden. Das Hauptinteresse konzentrierte sich auf die Problematik der historischen Steppe in der Epoche der Kosaken; das war das Verdienst russischer und polnischer literarischer Werke, die sich mit dieser Frage befassten und nach Böhmen gelangten. Verschiedene Ebenen des Verhältnisses zu dieser Thematik in der tschechischen Umwelt können anhand einiger literarischer Werke nachgewiesen werden, die nach der Niederschlagung der Revolution von 1848 entstanden sind. Die Kenntnis des

Steppenmilieus, das manche tschechischen Schriftsteller in den siebziger und achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts kennen lernten, wurde bis zu einem gewissen Grad auch durch die Darstellung dieses landschaftlichen Typs in der tschechischen Literatur beeinflusst. Dennoch überlebten bis ans Ende des 19. Jahrhundert in der Beziehung hiezu romantisierende, von der gegenwärtigen Wirklichkeit losgelöste Vorstellungen.

BEITRAG ZUR GARTENKUNST AN DER WENDE DES 18. UND 19. JAHRHUNDERTS

Jana Bělohlávková

Der Beitrag behandelt die Entwicklungstendenzen in der Gartenkunst zur Zeit des Klassizismus. Er erläutert die angewandte Terminologie Naturlandschaftspark oder englischer Park, klassizistischer, sentimentaler und romantischer Park - unter besonderer Berücksichtigung der Auslegung dieses letzten Typs. In der Epoche des Klassizismus stellt der Park in der Regel ein abgeschlossenes Kunstwerk dar, an dem sich neben dem eigentlichen Gründer und Gärtner auch die Architektur, Plastik, Malerei, Literatur und Philosophie beteiligte. Am sensibelsten widerspiegeln sich die Ansichten über die Gartenkunst, die Theorie und den Geschmack in der zeitgenössischen Literatur /vor allem die deutsche Gruppe Sturm und Drang, das Werk J. J. Rousseaus und andere/. Man kann sagen, dass die Idee des sentimentalen Gartens auf dem Feld der Literatur ihre Erfüllung und Verwirklichung fand. Die Autorin behandelt im weiteren den Begriff des Chinesischen Gartens, als letztem Widerhall des Rokoko und seinen allmählichen Übergang zur Sentimentalität und dann den Inhalt dieser sog. Sentimentalen Gärten. In Böhmen kam keine eigene einheimische Theorie auf, noch eine ausgeprägte Schule französischen oder englischen Typs. Die englische Gartenkunst gelangte vor allem durch die Vermittlung des benachbarten Deutschlands als Import nach Böhmen. Als Hauptmuster dienten die berühmten Parkanlagen in Vörlitz, Muskau und Köstritz. Dennoch entstanden in jener Zeit in Böhmen Parks von europäischem Spitzenniveau. Zu ihnen zählt Červený Hrádek, Vlašim, Krásný Dvůr, Nové Hrady, Veltrusy, Červený Dvůr u.a. Der Zustand der künstlerischen Verarbeitung ist nicht zufriedenstellend. Wir stützen uns auf ältere Arbeiten von Z. Wirth, P. Naumann und Z. Dokoupil. Gegenwärtig widmen sich diesem Thema O. Kuča, J. Petrů, O. Bašcová, A. M. Svoboda. Mehr Aufmerksamkeit wird den Parkanlagen im Bereich der Dendrologie gewidmet. Die Autorin verfolgt die Übernahme fremder Einflüsse in der deutschen Zeitschrift Ideenmagazin /Anfang d.19.Jh./, in der Entwürfe der Gartenarchitektur publiziert wurden. Durch Vermittlung dieser Publikation drangen auch böhmische Parkkreationen in das breite internationale Bewusstsein ein. Die reproduzierten Kupferstiche sind der erwähnten Zeitschrift entnommen.

84-94

KAREL KLOSTERMANN, DIE NATUR DES BÖHMERWALDS UND DIE TOURISTIK

Hana Dobrá

Der Schriftsteller Karel Klostermann hat mit seinen Erzählungen und Romanen über den Böhmerwald dem tschechischen Leser dieses bis dahin in Vergessenheit geratene Gebiet, seine rauhe Schönheit und das schwere Leben seiner Bewohner nahegebracht. Er rief Interesse für diese Gegend hervor, verlockte in ihre tiefen Wälder zahlreiche Besucher, machte sich zugleich auch um die Entfaltung der

tschechischen Touristik verdient. 1918 hat die Pilsner Zweigstelle des Klubs tschechischer Touristen aus Anlass des 70. Geburtstags des Schriftstellers den Pfad, der von Pilsen-Košutky führt, nach ihm benannt. Denn er betrachtete Karel Klostermann als literarischen Vorkämpfer seiner eigenen Bestrebungen.

KATALOG
výstavy uspořádané Národní galerií v Praze a Západočeskou galerií v Plzni

Výstavní síň Masné krámy v Plzni
13. března - 13. dubna 1986

Koncepce a instalace výstavy Markéta Nováková a Gabriela Kesnerová

ČLOVĚK A PŘÍRODA V NOVODOBÉM ČESKÉM UMĚNÍ

Markéta Nováková

Téma letošní výstavy a s ní spjatého vědeckého sympozia, které se již tradičně pořádají v rámci Smetanovských dnů v Plzni, je velmi obsažné a patří k nejzávažnějším problémům novodobé kultury vůbec. Vztah člověka a přírody jak se obráží v novodobém výtvarném umění je mnohostranný a obsahuje několik různých hledisek. Proto se pořadatelé výstavy v zájmu přehlednosti rozhodli poukázat pouze na několik témat a motivů v malbě a kresbě a doplnit je ukázkami z oboru plastiky.

95-102 Výstava je členěna do dvou velkých celků, z nichž první reprezentuje v chronologickém sledu čtyři závažné prvky krajinářského díla 19. a počátku 20. století, a druhý zobrazení člověka ve vztahu k přírodě: Prvním z těchto prvků je strom, který tradičně zaujímá jedno z nejzávažnějších míst ve světě zobrazování. Sledujeme jeho místo v rámci klasické komponované krajiny /Karel Postl, Antonín Mánes/, jeho osamostatnění a tematizování dané jednak důrazem akademické výuky na studium tvaru stromů a listoví-baumšlágu podle předlohových listů, jednak s tím spjatou fascinací tímto jedinečným přírodním útvarem /studie Antonína Mánesa, Josefa Mánesa, Adolfa Kosárka, přeneseně pak v lesních interiérech Julia Mařáka/. Jiné postavení zaujímá strom v typu intimní krajiny, kde dotváří celkovou atmosféru obrazu /Antonín Chittussi/. V otevřené krajině představitelů generace 90. let nabývá tematizovaný motiv osamoceného stromu hodnoty symbolické /František Kaván/, podobně, i když v jiném kontextu, jako již u první generace romantiků. Druhým krajinným prvkem představeným na výstavě je hora, skála. Podobně jako strom zaujímá pevné místo například v tradiční komponované alpské krajině, tak charakteristické pro klasické 19. století, ale zároveň se osamostatňuje pro bohatství různých tvarů, které přitahovalo především malíře okruhu Hausnoferovy krajinářské školy. Také hora nabývá symbolického významu, často je spjata s pojmem vlasti /Antonín Mánes, Josef Mánes, později v novoromantickém pojetí Julia

Mařáka a jeho historických krajin/. Třetím krajinným prvkem je voda. Podobně jako v obou předcházejících okruzích sledujeme vývoj od romantických komponovaných krajin s vodopádem /August Piepenhagen, Josef Navrátil/, přes tematizující se motiv řeky, jezera a moře k velkým vodním plochám rybníků Antonína Chittussiho, v nichž je obsažena kvintesence dobového pojetí podoby domácí krajiny a nastoupena cesta k syntetizujícímu krajinnému zobrazení. Celá škála světelných reflexů se rozehrává v díle malířů 90. let /Antonín Slavíček, Antonín Hudeček/. Čtvrtým prvkem, který na výstavě sledujeme, je atmosféra, neoddělitelně spjatá s tématem světla. Sled obrazů zahajujeme pracemi Františka X. Procházky - díly ještě rokokové luminiscence - a příkladem jeho pozoruhodných preromantických nokturn. Zvláštní pozornost si zasluhují drobné atmosférické studie Antonína Mánesa, Josefa Mánesa a Adolfa Kosárka, v nichž se tento motiv osamostatňuje a poskytuje prostor pro fascinaci útvary mraků, barvami a světlem, stejně jako romantické tematizaci. Malířské postižení atmosféry expozičně vrcholí v monumentálních krajinách Františka Kavána a Antonína Slavíčka, v jejich vizi domácí krajiny s vysokým modrým nebem a bílými oblaky.

Druhý velký celek výstavy reprezentuje zobrazení člověka ve vztahu k přírodě, krajině. Zde je již samo téma dostatečně výmluvné - člověk pozorovatel, poutník, člověk účastnící se přírodních dějů svou prací, člověk jako součást přírody, příroda jako mýtus /Josef Navrátil, Josef Mánes, Adolf Kosárek, Karel Purkyně, Jakub Schikaneder, Max Švabinský, Jan Preisler, František Kupka, Vojtěch Preissig, František Bílek aj./.

Výstava zahrnuje i díla, jejichž prezentace není tak častá; namnoze práce studijního charakteru, což například umožňuje poukázat na zaujetí umělců určitých časových úseků jednotlivými motivy a tématy, na zaujetí, které se jim stalo společným východiskem.

MIKOLÁŠ ALEŠ /1852-1913/
Voda z cyklu Živly 1881
uhel, kartón, 67,7 x 86,4 cm
NG K 13 200

JOSEF BERGLER /1753-1829/
Pískovcové lomy na Kokoříně 1802
kresba perem sepií lavír., 27,3 x 38,6 cm
NG K 2 811

FRANTIŠEK BÍLEK /1872-1941/
Jak paprsek slunce ... /1899/
uhel, bílá křída, papír, 191,5 x 84,5 cm
NG K 13 205

ALOIS BUBÁK 1824-1870/
Skalní útvar s hradní věží /50. léta/
akvarel, papír, 25 x 43 cm
NG K 27 623

BEDŘICH HAVRÁNEK /1821-1899/
Starý strom /1846/
tužka, papír, 37,8 x 55,2 cm
NG K 7 486

ANTONÍN CHITTUSSI /1847-1891/
Na slatině z cyklu Polem a lesem /1887/
křída, papír, 26,7 x 33,1 cm
NG K 12 720

Rašeliniště z cyklu Polem a lesem /1887/
křída, papír, 25,5 x 32,9 cm
NG K 12 716

Les /1885/
uhel, žlutý papír, 28,2 x 20,9 cm
NG K 16 102

Z údolí Doubravky /1886/
uhel, našloutlý papír, 37 x 52,5 cm
NG DK 972

MILOŠ JIRÁNEK /1875-1911/
Zbojnická cesta /po 1906/
akvarel, papír, 23 x 29,3 cm
NG K 18 203

Pohled na Štvanici 1904
komb. technika, šedohnědý papír, 30,6 x 61 cm
NG K 32 662

FRANTIŠEK KOBLIHA /1877-1962/
Ilustrace ke sbírce K. Hlaváčka
Pozdě k ránu 1909
kresba uhlem, papír, 32,2 x 24,1 cm
NG K 43 514

Titulní list ke sbírce K. Hlaváčka
Pozdě k ránu 1909
kresba uhlem, papír, 32,2 x 24,1 cm
NG K 43 515

BENEŠ KNÜPFER /1844-1910/
Na pastvě
akvarel a kvaš, papír, 23 x 38,6 cm
NG K 18 711

FRANTIŠEK KUPKA /1871-1957/
Náčrt k Radostem života /1902/
tužka kolor. akvarelem, 34,8 x 29,7 cm
NG K 4 994

Koupající se ženy /1905/
uhel, akvarel, papír, 22,9 x 28,5 cm
NG K 11 133

ANTONÍN MÁNES /1784-1843/
Skalnatá krajina s poutníky /1840-1841/
akvarel, papír, 24,5 x 35,6 cm
NG K 2 062

Krajina v bouři /1834/
lavír. kresba štětcem, papír, 24,8 x 38,9 cm
NG K 2 101

Výhled do krajiny mezi stromy /1823/
akvarel, tužková osnova, 31,3 x 47 cm
NG K 14 802

JOSEF MÁNES /1820-1871/
Studie bukového kmene /1867-1870/
kresba tužkou, akvarel, kvaš,
šedomodrý papír, 44,2 x 30 cm
NG K 1735

Pohled na Ostrý a Javor /pol. 60. let/
tužka, kolor. akvarelem, 30,5 x 39,6 cm
NG K 2 283

Domek Jakuba Helešice v Břeclavi /1854/
akvarel na tužkové podkresbě,
nažloutlý papír, 27,8 x 38,6 cm
NG K 11 614

Labe pod Mělníkem /1863/
akvarel na tužkové osnově
nažloutlý papír, 36,7 x 44,5 cm
NG K 14 365

Chalupy ve Fichtenbachu /1867/
kolor. kresba perem, papír, 12,5 x 19 cm
NG K 29 270

Stromy u cesty ve Fichtenbachu 1867
kresba perem kolor. tužková osnova,
papír, 26,2 x 8,8 cm
NG K 29 271

V lese u Fichtenbachu 1867
kolor. kresba perem, 25,3 x 6,2 cm
NG K 29 272

Pískovcové skály se stromy na Hruboskalsku /1867-1868/
tužka, pero, tuš, akvarel, tmavě okrový papír, 59,2 x 42,2 cm
NG K 55 307

JULIUS MAŘÁK /1832-1899/
Horské štíty /60. léta/
kresba tuší, lavír. kartón, 42,5 x 29,9 cm
NG K 12 006

V lese /po 1880/
uhel, papír, 41 x 29,7 cm
NG K 15 558

Vyšehrad /1882-1883/
kresba perem, tužkou rastrovaný kartón, 24,8 x 41,2 cm
NG K 18 375

Zbloudilé děti v lese /1876/
uhel, světle hnědý papír, 57,5 x 43,6 cm
NG K 19 259

KAREL MYSLBEK /1874-1915/
Studie k obrazu Krajina se stromy /1913-1914/
tužka, nažloutlý papír, 28,1 x 39,9 cm
NG K 15 870

JOSEF NAVRÁTIL /1798-1865/
Horská krajina /počátek 50. let/
kvaš, papír, 29,2 x 39,4 cm
NG K 1 531

Alpská krajina se člunem a rybáři /kol. 1850/
kvaš, papír, 32,5 x 41 cm
NG K 34 526

Skalnatá krajina s jezerem /50. léta/
kvaš, papír, 21 x 27 cm
NG K 51 588

JAROSLAV PANUŠKA /1872-1958/
Hadí král 1904
uhel, akvarel, běloba, kartón, 49,5 x 35,5 cm
NG K 55 816

KAREL POSTL /1769-1819/
Skalnatá krajina s vodopádem /po 1800/
lavír. kresba perem a štětcem, sepií, běloba, papír, 59,7 x 49,6 cm
NG K 46 841

JAN PREISLER /1878-1918/
Náčrt ke Koupání /1908/
pastel, hnědá lepenka, 20 x 26,8 cm
NG K 9 500

Ilustrace k básni J. Zeyera
Píseň o hoři dobrého juna Romana Vasiliče /1899/
uhel, kartón, 23,2 x 37,7 cm
NG K 34 632

Dívka v březovém lese /1899/
pastel, modrý papír, 48,2 x 31,5 cm
NG DK 973

VOJTĚCH PREISSIG /1873-1944/
Děvče sedící na stráni /1900/
akvarel, lepenka, 46,9 x 29,4 cm
NG K 5 622

KAREL PURKYNĚ /1834-1868/
Krajina /60. léta/
kresba štětcem sepií, kartón, 15 x 22,1 cm
NG K 36 274

JAKUB SCHIKANEDER /1855-1924/
Alej /1880-1890/
uhel, běloba, hnědý papír 13 x 21,5 cm
NG K 44 355

V rozjímání /1890-1900/
pastel, kartón, 40,3 x 62,5 cm
NG K 56 022

HANUŠ SCHWAIGER /1854-1912/
Holandská krajina /80. léta/
uhel, kolor., 15,2 x 25,2 cm
NG K 5 214

ANTONÍN SLAVÍČEK /1870-1910/
Skály /kol. 1909/
tužka, papír, 30,2 x 45 cm
NG K 12 966

MAX ŠVABINSKÝ /1873-1962/
Dopoledne na Labi 1921
tužka, žlutý papír, 21,3 x 27,6 cm
NG K 15 044

Pod stromy na Kozlově /1897/
pero, nahnědlý papír, 38,5 x 46,6 cm
NG K 29 301

Dvojice na stráni /1900/
pero, tuš, akvarel, kartón, 33 x 20 cm
NG DK 5 332

Dvojice na stráni k básni K. H. Máchy Máj 1900
pastel a barevné křídy, šedozelený kartón, 76,5 x 57 cm
NG K 43 499

Edice Studie a materiály 5
Národní galerie v Praze
Řídí Jiří Kotalík

člověk a příroda

V NOVODOBÉ ČESKÉ KULTUŘE

Sborník sympozia v Plzni 13.—15. března 1986

Přebal, vazba a grafická úprava Felix Šejna (D)
Reďakce Milena Freimanová
Resumé přeložila Lenka Reinerová
Vydala Národní galerie v Praze roku 1989
Vytiskly Tiskařské závody, n. p., provoz 52, Praha 1

Vydání první, počet stran 392, počet obrázků 102
AA 20,25 — VA 21,12
Náklad 1000 výtisků, TS 09
59-080-87 MK ČSR
ISBN 80-7035-000-8
Cena Kčs 47,—