

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 vyprávějí 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 zvláště explozivní 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 zvláště 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 spíše 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 spíše 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 nabízel 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 pobyttem 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 ne-
skryvaly 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, nemalebne 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 ostataím 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 známe, získalo název podle Fontainebleauského lesa nedaleko Paříže a podle vesnice Barbizon při tomto lese, zahrnuje 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 23 týmž rokem: 1879. Zdá se, že takto byla u nás vystavena vůbec poprvé "francouzsky" malovaná plenérová skica. Úkolem skici

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 "malou 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 pořizená
24 na základě starších studií s motivem Z Českomoravské vysočí-
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 namísto 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 tlumočником. Kosárek nebyl pouhým kopistou, pouhým tlumočником 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 zádušivém, vášně 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 pojmání/ 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 savorovat. 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 vzrývá v tom zdejší pro umění volném vzduchu. Jest mi nesnesitelná myšlenka, že bych měl malovat vůbec jako někdo - necht' to kdokoli. Já nemyslím na to jak to dělám, nýbrž jaký to má účinek a hledím se úplně odloučit ode všeho tradičního, 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 "reprodukcii 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 konečně 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, dramtizace 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 - sledovala 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 porůznu 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 roku 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 nemluví 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 Chittussiho Svatovítký 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 znesvětit"^{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 krajino-
malby - chystalo půdu syntetickému chápání motivu a jeho vta-
žení 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 ucho-
pení vztahu jedince a celku.

Malíři, kteří nakonec uskutečnili českou podobu moderní
krajino-
malby, se přitom stále opírali o prožívané topoi bar-
bizonské školy. Snad to chtěl vyjádřit Miloš Jiránek, když
napsal, že "u mladých umělců převládaly morální zásady Chit-
tussiho, 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 - měreno celkovou
pozicí generace 90. let - může jevit jako značně ještě dekla-
rativní 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 nevku-
su - bez srdce pro přírodu - pravý
barbar".^{41/}

Chittussiho sebepochopení se utvářelo v krizi českého umě-
ní 70. let a malíř v něm vlastně určitým způsobem vyložil ge-
nerační - tyršovské a schopenhauerovské - ideologické před-
stavy, týkající se životní frustrace a hledání říše dokonalé-
ho 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 předsta-
vitele moderního vidění krajiny naznačují rozpory obsažené
nejen v osobnosti, ale také v českém "přírodním" lyrismu.
Sdělení rané milostné korespondence nejsou ovšem nějakým pří-
mým, 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 zvrátů, jako předtím ve tvorbě Mařákově nebo pak Slavičkově. Českou výtvarnou reflexi od Tyrše až po Jiráka 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 nejzřejměji 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 Chittussiho posmrtného alba /mimo chodem 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 Slavičkově, jehož "poměr k přírodě byl přímo vášnivý" - Miloš Jiránek, Antonín Slaviček; /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 pozeruhodně na pozdní dílo vřadícího 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 extenzivně 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 ohrazení 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 pléneru, snah o zachycení proměnlivých stránek motivu a v neposlední řadě díky 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, třebaš při něžné malounké lyrické myšlence. Tak při Coquandově obrazu je to prostý motiv vesnic-
ký ... formát je obrovský jaký se smí ... volit pouze při grandiozní pří-
rodě /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 Fontaine-
bleauského lesa. Třímetrové plátno Večer v Barbizonu bylo ihned na výsta-
vě 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. Chittussiho, Rozhledy v umění vý-
tvárném, 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 publi-
kum, 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/, svl. s. 40, a Ruch 8, 1886, s. 30 /přet. Vý-
bor z kritických projevů a drobných spisů, Praha 1959, s. 245/. Autor
také na téže 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 /rov. např. Osvěta 1885, s. 269 a Politik z 20.12.1890, s. 2/.
- 26/ Viz svl. Tyrš, cit. dílo /pozn. 2/.
- 27/ Např. Mádl v tomto smyslu psal už výslovně v prvním retrospektivním pře-
hledu české krajinomalby 19. století o obrazu krajiny, založeném na "cel-
kovém úhrnném dojmu" a "okamžité impresi nitra" jako o čemsi příliš po-
všechném a proti tomu zdůrazňoval bohatství a technickou pokročilost
krajinářství v nové generaci /Zlatá Praha 1899, s. 103 i jinde/.
- 28/ Takto svl. Vladimír Hellmuth-Brauner, Antonína Chittussiho léta učednic-
ká. Ze styků A. Chittussiho s Augustou a Zdenkou Braunerových, Obl. mu-
zeum v Rostokách 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 krajinář-
ství, 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 stanovis-
ko k "impresionismu" nevycházelo jen z toho, že byl považován za kraj-
nost, ale i z kolísání mezi zažitým tradičním a novým - spíše intelek-
tuálně 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 Prahel, K publikacím o Akademii a Thomasu Couturovi, *Umění* 1983, s. 83-91/. - Chittussiho stanovisko v 80. letech, kdy impresionismus procházel všestrannou kritikou a jeho díla 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 jejíž 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 prozíravě a pravdivě, jako byhom 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 zvláště 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", užití 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. Mádla, *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 Pissarro. Srov. R. Wedewer, *Landschaftsmalerei zwischen Traum und Wirklichkeit*, Köln 1980, zvl. s. 128 n.
- 38/ Mádla /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, FNP, fond Z. Braunerové.