

Jan Skolka

ASKETICKÉ ASPEKTY ZRODU MODERNÍ KRAJINOMALBY

Jean Jacques (Rousseau, pozn. J. S.) právem říká, že půvaby svobody se líčí nejlépe za mřížemi a rozkošná krajina nejlíp popisuje, bydlíme-li v dusném městě a vidíme-li nebe jen víkylem a mezi komíny.

17. října 1853 Eugène Delacroix
(Eugène Delacroix, Deník, s. 311, český překlad 1956)

V časovém rozpětí několika staletí se odehrál ve výtvarném umění pozoruhodný vývoj. Od počátku čtrnáctého do konce století devatenáctého postupně vykrystalovaly specifické výtvarné obory, jež se staly spolunositeli myšlenkového a světonázorového vývoje evropské společnosti.

Giottovo Vyhánění ďáblů z Arezza je náboženskou scénou, která se odehrává před hradbami středoitalského města a pochází z cyklu fresek v klášterním kostele v Assisi. Líčí legendární událost na ideovém rozmezí pozemského a transcendentálního světa. Je i portrétem sv. Františka a jeho rádrového bratra, zachycuje je při extatickém zařívávání sil zla, které v podobě ďáblů opouští město. Nově vymezuje chápání prostoru jako jevu reálného a zároveň i ireálného.

Italská renesance, především její raná část – trecento i quattrocento –, přinášela převratný pohled na novou interpretaci skutečnosti. Vznikající vědecké disciplíny se staly nástrojem, integrovaným tehdy zčásti do umění, a to především výtvarného, které podávalo dosud převážně emocionálně laděný pohled na svět a jedince zejména v náboženské vizi. Převratným objevem centrální perspektivy, o nějž se zasloužili renesanční umělci Francesco Brunelleschi a Paolo Ucello, se stalo optické nazírání jednoznačně osobním pohledem: výrazem individualizovaného moderního antropocentrismu. Ten byl dále rozvíjen geniálním Leonardem da Vincim v malířství uplatněním vzdušné perspektivy a sfumata, ve vědě pak výzkumy v oblasti anatomie, mechaniky a konstrukce strojů.

Vzniklý optický antropocentrismus znamenal v malířské i sochařské praxi zákonité sjednocení již dávno předtím existujících oborů výtvarné tvorby: 1. malby figurální, 2. malby předmětné (zátiší) a 3. malby přírody nebo životního prostředí.

Portrétní umění renesance pregnantně ukazuje tuto skutečnost. Následný vývoj výtvarného umění se již neodklonil od nastoupené cesty a přenesl tyto nové umělecké zobrazovací teze dále do období baroka, klasicismu až do 19. století.

Ve slohových proměnách dochází k postupné diferenciaci zmíněných základních tří oborů malby, která pak dosahuje jednoho ze svých vrcholů na půdě Nizozemí a zejména pak Holandska v 17. století. Zde se již plně realizují odlišnosti a obsahové možnosti zmíněných tří základních oborů malby. V oblasti věd zde pak toto úsilí doprovází rozvoj geografie, topografie a kartografie.

Figurální malířství se zabývá především individualitou jedince a jeho společenskou vazebností ve smyslu současném, historickém, náboženském i mytologickém. V této sféře se nevyhnutelně dotýká otázek etiky a sexu včetně jeho dobové tabuizace. Postoje umělců jsou i zčásti determinovány ideovými a nábožensko-filozofickými postuláty doby. Zejména obor zátiší je v holandském malířství doveden k vrcholnému pojetí vyjádřením kontemplativního nazírání na svět. V jistém smyslu je negací řady otázek, které nastoluje žánr historický a náboženský v oblasti sexuality. Zvláště pak v krajinomalbě, která se zde široce rozvíjí jako zcela svébytný obor, lze zmíněný zřetel kontinuálně sledovat. Jde zde již o zřetelný aspekt asketismu, a to i v intencích holandského protestantismu s rysy kalvinismu. Ten vymezuje výtvarnému umění odlišné ideové hranice, než například blízký katolicismus Flander.

Francouzský barokní klasicismus se rovněž odpoutává od ryze figurální malby a v dílech krajinářů, jejichž pojetí syžetu není žánrové jako u Holanďanů, ale mytologizující, se prezentuje oficiální proud estetiky francouzského dvora za vlády Ludvíka XIV. Ta byla konstruována v souladu se starořeckými kritérii uplatňovanými v oborech dramatického umění. Svou stěžejní tezí jednoty místa a děje se tato kritéria prosadila i v krajinomalbě. Z tohoto důvodu pracovala řada francouzských malířů v Itálii – v místech historicky i mytologicky spjatých s antikou. Některé krajiny mají v mytologické transpozici i erotický podtext, jako je tomu v Lorrainově díle *Únos Evropy*. Vzniklo i dělení prostoru do tzv. plánů, odlišně barevně laděných.

Na půdě Itálie se však Francouzi setkávali i s Holanďany, kteří také do Itálie cestovali. Jejich přístup k umělecké tvorbě nebyl poután akademickou estetickou normou, ale převážně sklonem k volnému, individualizovanému pojetí syžetu a jeho bohaté rozrůzněnosti v tehdy nově objevovaném evropském tématu: současné a historické krajině. Obě jsou vědomě poznamenány odklonem od společenského dění, jeho vnitřních konfliktů, včetně jejich mnohdy neoddiskutovatelného erotického náboje. Jsou rezignací na komentování řady aspektů sexu a jeho role v soudech jednotlivců i společnosti. Do rejstříku témat malířů Holandska se také nedostávaly stěžejní náměty obrazů katolických zemí jako obraz Madony, ale zájmu se těšila témata starozákonní a novozákonní, převážně v aktualizovaném pojetí žánrů. Toto nazírání proniklo i do oboru krajinomalby, jež se

postupně stala novým výrazovým polem pro sdělování individuálních vnitřních témat již nikoli motivovaných společensky.

Postupně se z krajinného, žánrově koncipovaného obrazu, jehož příkladem je dílo Jana van Goyena, stává u Jacoba van Ruisdaela čistým projevem přetlumočení pozorování dramaticky laděných vodopádů, močálů a starých stromů, jakoby předstupňů romantického cítění 19. století. Podobně jako v oboru figurální malby, tak i v tématech zátiší byli staří Holanďané velkými mistry analytického vidění skutečnosti – synchronně pak i v krajinomalbě. Jan Vermeer ve vedutě *Pohled na Delft* se v duchu renesančního názoru vázal na jedno pozorovací místo – a to přímo v plenéru – bez přípravných skic. Severní moře skýtalo holandským umělcům řadu námětů: pobřežní krajinu, přístaviště i koráby s plachtovím, a zde vzniká i nový typ obrazového formátu: marina jako výraz plné svébytnosti krajinomalby, která umožnila únik od mezilidských vztahů, spjatých často se sexualitou, do nitra přírody jako směsi živlů – vody, země a vzduchu.

Oba základní proudy barokní krajinomalby, francouzský a holandský, byly pak doplněny v 18. století benátskou malířskou školou, která vynikla zejména v deskriptivním podání městských celků a jejich společenského života v exteriéru, jak je tomu například v četných vedutách Antonia Bellotta zvaného Canaletto. V kontrastu k francouzskému názoru na parkovou úpravu okolí zámků vzniká v Anglii odlišné parkové uspořádání – anglický park, který se stává i tématem anglických akvarelistů podobně jako volná krajina. Na prahu 19. století vede k zachycení světla v jeho proměnném pohybu, jak dokládají díla Turnerova a Constablova.

Instituce uměleckých výtvarných škol – akademií – má původ v období manýrismu v Itálii. Po následném posunu uměleckých center na sever Evropy, zejména na francouzský dvůr, je zde zdůrazňován heroický odkaz antiky s jeho morální ideou. Nutně pak zde dochází k institucionalizování a klasifikování jednotlivých výtvarných disciplín do závazné hierarchie oborů. Toto usilování ovlivňuje i vývoj ve střední i východní Evropě. V roce 1799 je založena v Praze dekretem císaře Františka I. umělecká škola. Studuje se zde kresba, figurální malba, architektura, anatomie, dějiny umění a krajinářství. Krajinářskou školu vedl od roku 1806 více než jedno desetiletí Karel Postl. Byla profilována v tradici francouzského klasicismu, sám Postl tvořil v duchu Lorrainově – viz např. obraz *Čtyři roční doby*. Rozvíjel i tradici veduty v námětech českých měst, hradů a zámků. Doplňuje je o figurální stafáž, v níž prvek mileneckého vztahu zřetelně chybí. Antonín Mánes po několikaleté pauze krajinářskou školu v Praze obnovil. Rezignoval na klasicistní tradici a nastoupil cestu rozvíjejícího se romantismu, jehož impulsy k nám přicházely z Francie, Anglie i Německa. S akcentem historicko-alegorickým studuje českou krajinu, maluje např. hrad Okoř, zříceniny Kláštera u Nepomuku, tamtéž i Zelenou horu jako remi-

niscenci na legendární pouť sv. Vojtěcha touto cestou z Říma do Čech. Drážďanská romantická krajinářská škola ovlivnila Antonína Mánesa zejména dílem Caspara Davida Friedricha.

Josef Navrátil, vrstevník Antonína Mánesa, byl odlišným typem umělce. Ovládal virtuózně malířskou techniku a uplatňoval ji v kompozicích s náboženským i mytologickým obsahem, ale i v brilantních zátiších a krajinářských scénériích. Zachycuje motivy horské přírody, které kombinuje s figurální stafáží s narativním vyzněním, někdy ironizujícím, jak je tomu například v jeho obraze Hon na lišku.

Vrcholným představitelem romantického názoru na přírodu byl Adolf Kosárek. Spolu se svým přítelem Aloisem Bubákem studoval na Akademii v Praze u Maxe Haushofera a s jeho školou podnikal studijní cesty do Bavor k Chiemskému jezeru a na Šumavu k Plešnému jezeru. Charakterizuje krajinu v její struktuře geologické i vegetační. Posléze se vydává i na tradiční pouť slavjanofilů k Baltu a maluje tam Bouři na křídových útesech Rujany s hřbitovem. V Selské svatbě se Kosárek vyrovnává nově s pojetím stafáže v krajině tak, že ji považuje za protiváhu nálady pusté přírody. Kosárkův surnaturalismus (řeceno slovy Ch. Baudelaira o díle E. Delacroixe) propůjčuje krajinomalbě i asociativní zvukový efekt v rachotu kol projíždějících povozů a spřežení včetně jejich ozvěn ve skalách. Kosárkova Lesní krajina s kaplí a poustevníkem je dokonalým ztvárněním asketického života uprostřed smrčín a skal.

U Bedřicha Havránka se setkáváme s precizním studiem detailů přírody – mechů, rostlin, stromů i keřů, které skládá v jejich až neskutečné mozaice detailů bez perspektivního odlišení prostorového vnímání v jeho vizuální ostrosti. Takto se vzdaluje od sepětí se společenským děním, jeho obrazy přírody jako by byly věcnými přírodovědnými studii pozitivistického vyznění.

Novoromantik Julius Mařák prošel krajinářskou školou v Praze, ale i v Mnichově u Leopolda Rottmanna. Byl autorem proslulých třináctilistových Rakouských lesních charakterů (doprovodu k básním J. Scheffela), ale více byl znám jako autor výzdoby lóže Národního divadla a schodiště Národního muzea monumentálními obrazy památných míst českých dějin. Figurální motiv se objevuje v jeho raném díle, a to nikoliv jako stafáž, ale jako jistý symbol vzdálený erotickému citění.

Završující osobností vývoje krajinomalby v Čechách se stal Antonín Chittussi. Zásadní vliv na jeho dílo měla barbizonská krajinářská škola ve Francii, která založila zcela novou tradici malby ve volné přírodě pod širým nebem – v plenéru. Autor sám načas pobýval ve vesnici Barbizon a studoval tam obdobné přírodní scénérie jako Th. Rousseau, J. Dupré, Ch. F. Daubigny i C. Corot. Tito umělci chápali přírodní motivy v jejich přirozeném osvětlení a v autentické geologické skladbě často s divoce ros-

toucí vegetací. A. Chittussi střídal pobyty v Čechách a ve Francii, doma maloval rodnou Českomoravskou vrchovinu, jihočeské rybníky ve fázích denního světla i nostalgicky laděné západy slunce. Krajinomalba je v jeho pojetí paralelou vnitřních pocitů a nálad umělce, který uniká z rostoucího ruchu velkoměst i jejich mondénních zábav – kabaretů, varieté a operet.

František Kaván se stal pokračovatelem Chittussiho směrem ke kontemplativnímu vnímání přírody. Studoval v Mařákově krajinářské škole, v níž často zazníval i sborový zpěv mladých adeptů umění. Duchovní klima těchto novoromantiků se promítá v Kavánových obrazech jako osobitá přírodní lyrická poezie. Jeho obrazy ocenil i významný symbolistní básník Karel Hlaváček. Obraz Klekání vyjadřuje plně jeho romantický symbolismus, jak jej sám nazval. Jedním z vrcholných děl českého plenérismu – protipólu vídeňské, eroticky a dekorativně laděné secese – se stal Kavánův obraz Na vzduch u domova, pohled na louky a nezralé obilí v jejich laskavé zeleni pod modrým nebem.

Alois Kalvoda již náleží do mladší generační vrstvy žáků Mařákovy školy. Vedle Antonína Hudečka a Antonína Slavíčka reprezentuje umění začátku 20. století i s nepřímým vlivem secesního dekorativismu na krajinomalbu. Tuto tendenci dokládá např. obraz Senoseč na Slovácku, obraz vzdálený jakékoliv erotické myšlence.

Závěrečnou fází krajinomalby jako specifického oboru reprezentuje především v Čechách dílo Antonína Slavíčka a Václava Radimského. Oba byli ovlivněni francouzským impresionismem, Radimský přímo studoval u Clauda Moneta. Avšak i severoněmečtí malíři–krajináři z Worpswede, kteří vystavovali v Praze z iniciativy Jana Preislera, ovlivnili oba naše umělce, zejména řadou motivů tamních rašelinišť. Impresionismus vzniklý na půdě Francie je zcela výjimečným impulsem, který v roce 1874 a pak o dva roky později na výstavách otevřel novou kapitolu výtvarného umění, a to nejen v krajinomalbě, kde se zrodil, ale v obecně širokém kontextu umění vůbec. A. Slavíček ve svých obrazech z Vysočiny (Kameničky), ale i z okolí Prahy vnášel do krajinomalby svěží poezii bezprostředního pozorování proměn světla a barvy v technickém přednesu děleného malířského rukopisu.

Jan Skolka
Západočeská galerie
Plzeň