

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Fakulta pedagogická
Katedra výtvarné výchovy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Knihovna JU - PF



3115172723

Autor : Václava Štěpánová
Vedoucí diplomové práce: ak. mal. Roman Kubička
Datum odevzdání : 30. dubna 2006

South Bohemian University in České Budějovice
Faculty of Pedagogy
Chair of Art

INTIMNÍ KRAJINA

Krajinářský žánr 19. století v české malířské tvorbě

PROČESKÁ UNIVERZITA
Fakulta pedagogická
Katedra výtvarného umění
Katedra výtvarného umění
Katedra výtvarného umění
Katedra výtvarného umění

Procesná univerzita

Procesná univerzita

South Bohemia University in České Budějovice

Fakulty of Pedagogy

Chair of Art

DISARTION WORK

Autor: Václava Štěpánová

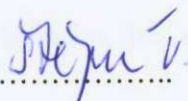
Leasing disartion work: ak. mal. Roman Kubička

INTIMATE LANDSCAPE

Landscape painting in nineteenth century in Czech painting form

Čestné prohlášení:

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Intimní krajina – Krajinářský žánr devatenáctého století v české malířské tvorbě* vypracovala samostatně, jen s využitím uvedených pramenů v příložené bibliografii.

V Českých Budějovicích dne 26.4.06, podpis

Poděkování:

Poděkování za poskytnutí odborné pomoci v průběhu vzniku diplomové práce náleží především ak mal. Romanu Kubičkovi a všem blízkým, jež mi poskytli materiál a prostředky pro dokončení této práce.

Anotace:

Diplomová práce s názvem *Intimní krajina*, obsahuje v praktické části soubor olejomalb středního formátu. Rozšířené o malby formátu většího zpracované kombinovanou technikou, vzniklé přirozeným vývojem během výtvarné práce. Přiložena je dokumentace praktické části diplomové práce. Stejnojmenná doprovodná práce s podtitulem *Krajinářský žánr 19. století v české malířské tvorbě*, zpracovává subjektivním pohledem vývoj malířského žánru krajinomalby v průběhu 19. století v prostředí měšťanské společenské kultury, se všemi důležitými aspekty i zahraničními vlivy působící na její utváření.

Anotace:

Graduation work named *intimate landscape* contains in practical part synthesis oilpainting of model form. It is enlarged with paintings of digger form, which were worked up by combined technic, which originated by natural development in the course of painting. Documentation of practical part of graduation work is enclosed. Accompanied same named with subtitle *Landscape of nineteenth century in Czech creative painting* drala with subjective view of development in nineteenth century in environment of townspeople social culture with all important aspects and foreign influences.

OBSAH :

1. Předmluva
1. 1. Krajinomalba v českých zemích
1. 1. 1. Krajinářská škola Antonína Mánesa
1. 1. 2. Haushoferova krajinářská škola
1. 1. 3. Mezidobí mezi školami
1. 1. 4. Mařákova krajinářská škola
2. Osobnosti české krajinomalby devatenáctého století - Předmluva
2. 1. Bedřich Havránek
2. 2. Adolf Kosárek
2. 3. Alois Bubák
2. 4. Julius Mařák
2. 5. Antonín Chittussi
2. 6. Antonín Slavíček
3. Závěr
4. Obrazová příloha I.
5. Seznam literatury
6. Intimní krajina – praktická část
6. 1. Obrazová příloha II.

„ Skutečným smyslem zobrazení krajiny je používat věci jako závoje,
kterým prosvítá nejvyšší pravděpodobnost „

(F. W. J. Schelling)

1. PŘEDMLUVA

Diplomová práce s názvem *Intimní krajina*, obsahuje v praktické části soubor olejomalb středního formátu. Jsou rozšířené o malby formátu většího zpracované kombinovanou technikou, vzniklé přirozeným vývojem během výtvarné práce. Výtvarná díla jsou přirozeně koncipována do podoby cyklu, zachycující emocionální zážitek vyplývající z kontaktu s důvěrně známou krajinou, zaměřující se především na působení světla ve vybraném výseku krajiny v průběhu denní doby. Soubor maleb je doplněn o přípravné skici a studie přírodních reálií. Přiložena je dokumentace praktické části diplomové práce.

Stejnomená doprovodná teoretická práce s podtitulem *Krajinářský žánr 19. století v české malířské tvorbě* zpracovává vývoj malířského žánru krajinomalby v průběhu 19. století v prostředí měšťanské společenské kultury, se všemi důležitými aspekty i zahraničními vlivy působící na její utváření. Pojednává o vývoji společensko umělecké situace, kde je kladen důraz na jednotlivé umělecké osobnosti, jež svou uměleckou tvorbou přispívají k rozkvětu a později i k rehabilitaci tohoto specifického oboru, ale především fenoménu „*intimní*“ v tomto žánru. Teoretická práce obsahuje přehled chronologicky seřazených uměleckých osobností (i reprodukcí jejich děl), přispívající k přehledu vývoje krajinomalby v českých zemích uvedeného období. Popřípadě je doplněn o umělce, jejichž umělecký odkaz se podle subjektivního názoru tohoto fenoménu třeba i vzdáleně dotýká.

1. 1. KRAJINOMALBA V ČESKÝCH ZEMÍCH

Přelom osmnáctého a devatenáctého století v českém malířství nesehrává významnější roli vzhledem ke zbytku ostatní Evropy. Klasicismus, tendence navazující na helénistické umění antiky a na renesanční principy, přetrvávající u nás přibližně až do třicátých let devatenáctého století, postupně rozvinutý v neoklasicismus, rozšířený po celé Evropě, který se díky Napoleonskému centralismu pod pojmem empire, stává oficiálním programem a slohem, zasahující všechny umělecké obory. Přesto si v tomto dogmaticky spoutaném uměleckém prostředí krajinomalba nachází své místo, stává se všeobecně přitažlivým oborem, je přijímána společností a hojně vyhledávána umělci. Jen v krajinomalbě zůstává barokní zabarvení, i proto, že Čechy nemají bohatou antickou tradici z mnoha vzory. Celoevropský návrat k přírodě na přelomu století

Pokud jde o krajinářství v českých zemích, chápané jako samostatný výtvarný obor, předělem ve vývoji tohoto žánru je založení Akademie v Praze. Důležité je období a umělecká situace u nás, jež předcházela založení Akademie. České malířství se totiž ocitá v hluboké krizi. Ostatně jako celá Evropa, která prochází složitými politickými procesy. Příčiny krize nalézáme ve vývoji historických událostí a jejich důsledků, které mají vliv na společnost, jedná se o pozvolný rozklad feudální společnosti a vyčerpanost barokní a rokokové výtvarné kultury u nás. V Čechách umění baroka a rokoka ještě dlouho doznívá, i když v Evropě vládne klasicismus. Vídeňský centralismus, josefínské reformy a následné rušení klášterů i kostelů, ve velkém rozsahu odebraly českému umění hlavní odběratele a zadavatele zakázek. Stát neměl o rozvoj českého umění zájem, dokonce rozprodává poslední zbytky starého umění císařských sbírek do ciziny a nařizuje zrušení tří pražských malířských bratrstev, jejichž tradice sahá až do středověku. To znamená jistý zánik uměleckého zázemí dílenské výchovy dalších umělců v Čechách. Kroky proti rozpadu uměleckého kultury v Čechách v té době podniká nově zřízená soukromá Společnost vlasteneckých přátel umění, založená na popud hraběte Františka Šternberka z Manderscheidu.

Před založením Akademie, jež je připravována už od r. 1797, je zřízena v Praze Obrazárna, která napomáhá ve školení uměleckého dorostu na Akademii. Akademie je založena r. 1799 a slavnostně uvedená v činnost o rok později.

Místo ředitele Akademie zaujímá komorní malíř pasovského biskupa, klasicista Josef Bergler, školený ve Vídni a Itálii. Vyučovací metody jsou vedeny v čistě akademickém duchu, důraz je kladen na řemeslné zvládnutí kresby, podle sádrových odlitků a kopírování starých mistrů, což je takřka jediný výchovný prostředek výchovy začínajících umělců.

Příznivější situace byla nastolena v krajinářském oboru. Krajinářská škola, jež je na Akademii otevřena nedlouho po jejím založení, v r. 1806, je méně spoutaná všude přetrvávajícím klasicismem, v krajinomalbě tím méně, že v Čechách nenalzáme antickou tradici. Jejím prvním profesorem se stává Karel Postl, rodák z Bechyně, školený ve Vídni. Jeho osobnost i dílo poukazují na věčný zájem o skutečnost s úsilím o naplnění slohu se sklony k romantismu, které přinášejí citelné uvolnění formy a obohaceného barevného výrazu. Postl je důležitou osobou v české krajinomalbě, maluje typ ideální krajiny ještě v klasicistickém duchu, s přesnou vnitřní výstavbou, ale přesto jasně směřuje k romantismu. Těží ze skutečné krajiny, české krajiny a z jejích prvků skládá své dynamické kompozice, převážně pak již romantického rázu, s ozvěnou díla Clauda Lorraina. Postl jako pedagog směřuje žáky, kteří projdou jeho krajinářskou školou, na cestu romantismu. Smrtí Karla Postla r. 1818 krajinářská škola zaniká.

1. 1. 1. KRAJINÁŘSKÁ ŠKOLA ANTONÍNA MÁNESA

K znovu otevření této školy dochází po bezmála osmnácti letech v čele s nejlepším z Postlových žáků, Antonínem Mánesem. Do vedení krajinářské školy byl povolán pro své zkušenosti, které získal jako soukromý učitel malby a kreslení u šlechtických rodin, ale především pro své kvality umělecké. Spolu s ním přichází ke slovu sentimentální preromantismus, jež je reakcí na základní principy osvícenství, klasicismu a příliš chladného akademismu. Ve svém díle navazuje ještě na Poslovo pojetí typu ideální klasicistické krajiny, ale později se obrací k vidění krajiny kompaktního realismu v duchu náladových holandských mistrů. S velkým zájmem později studuje českou krajinu. Své žáky (Bedřich Havránek; August Piepenhagen; Josef Navrátil; Josef, Quido a Amálie Mánesov^y) vodí s sebou do plenéru na studium přírody z přímé blízkosti. Lessigova teorie, že krajina komponovaná podle básně čistě v romantickém duchu, je významnějším uměleckým dílem než krajina malovaná podle přírody, byla u nás definitivně opuštěna právě v Mánesově škole. Mánes dokonce žádá Společnost vlasteneckých přátel umění o uznání ceny za kresbu podle přírodních reálií, kterou dokládá studii svých žáků a to především Havránkovými. Konkrétně u Mánesa už můžeme objevit jakýsi vzdušný plenérismus, který upoutává volností rukopisu, spontánností, jasností barev a dokonalým vystižením vybraného krajinného výseku. Svým žákům, kteří jsou smýšlení už romantického (nalézáme u nich romantickou duši s pocitem osamění a splynutí s přírodou, sklon k sentimentalitě, obsahovou náladovost, melancholičnost, volnost, bezprostřednost, životní pohodu a měkkost malířského projevu povětšinou v poloze tzv. snového romantismu) předává vnitřní vztah k českému kraji, snaží se o pozvolné prohlubování opravdového, reálného poznávání tohoto specifického světa.

Osobnost a především obsáhlé dílo Antonína Mánesa má zásadní význam pro českou krajinomalbu. Tento význam je především zakladatelský a česká krajina jím získává výhodnou pozici pro následný rozvoj novodobého malířství.

1. 1. 2. HAUSHOFEROVA KRAJINÁŘSKÁ ŠKOLA

Po onemocnění Antonína Mánesa a jeho smrti v roce 1843, se stává prozatímním vedoucím krajinářského ateliéru tehdejší ředitel Christian Ruben, který stál v čele Akademie od r. 1841. Malbu vystudoval u Cornelia v Mnichově, odkud právě povolal r. 1845 na místo vedoucího krajinářského ateliéru svého švagra Maxe Haushofera.

Max Haushofer byl vystudovaný právník, který se z nadaného autodidakta počátkem třicátých let vypracoval v uznávaného umělce přicházejícího z Rottmanova okruhu a malující ještě v duchu Caspara Davida Fridricha. Vkládá do svého díla více citu, než-li umění a uvádí za svého hlavního učitele přírodu. Po Fridrichově vzoru není cílem krajinářů jen doslovný popis a přepis přírody, ale zachycení a vystižení vnitřního dění. Fridrich vyřkl nový zákon doby, ovlivňující celé generace malířů : „*Malíř nemá malovat pouze to, co vidí kolem sebe, nýbrž také to, co odkrývá sám sobě. A nevidí-li v sobě nic, udělal by lépe, kdyby přestal malovat, co vidí před sebou.*“

Do Prahy přináší Haushofer zásady mnichovské krajinomalby, které uplatňuje u svých žáků. Mnichov té doby je jistým překladištěm vlivů příšlých odjinud a například švýcarský krajinářský okruh se značně podílel na ustálení názoru na krajinu té doby. Anglické krajinářství v čele s Johnem Constablem a jejích následovníků, nalézá odezvu ve Francii. Naproti tomu okruh tzv. barbizonské školy zůstává ve střední Evropě ve čtyřicátých letech, tedy v období tzv. druhého rokoka, ještě bez odezvy. Haushofer po vzoru Mnichova, vyzdvihuje především nadšení, bezprostřední intuici, která je nejdůležitějším činitelem umělcovo práce a to vše v duchu rozvinutého romantismu.

Je velký rozdíl v principech umělců klasicismu a začínajících umělců tvořící pod zákonitostmi romantismu. Umělci klasicismu se obraceli k odkazům minulosti a romantikové se snažili unikat do odlišných imaginárních světů, vyzdvihovali cit, proti stávajícímu racionalismu předešlého klasicismu, hodnoty středověku a národní historie jsou zdůrazňovány, důraz je kladen především na osobitost, individualita a ideu.

Být v té době romantikem znamenalo, nadchnout se pro historii, minulost a především přírodu a její emocionalitu. Opět se uplatňují vášně, prožívání, poddávání se emocím a nejdůležitějším prostředkem při výstavbě obrazu se stává barva a pohyb, hojně využívané právě v krajinomalbě. Romantismus byl totiž naprosto novým jevem, který inspirovala vůle jít zcela protichůdnou cestou než směřoval do té doby klasicismus nebo rokoko. Jednou z nejvýmluvnějších formulací romantické přírodní filosofie pochází od Schellinga: „Člověk je schopen dozvídat se z božského ve viditelné přírodě pouze to, co má ve svém vlastním nitru. Neboť duše člověka je věrné vyobrazení duše světla, člověk v sobě nosí mikrokosmos, zrcadlo makrokosmu.“

Haushofer, jako pedagog i umělec je velmi oblíben i když se s českým prostředím nikdy dostatečně nesžil a i přes všeobecné uznání české veřejnosti nikdy nezapomněl na rodné Bavorsko, což se projevuje i v jeho díle. Haushoferovi studenti se ve svých počátcích své tvorby podobají svému učiteli, někteří zůstávají v ateliéru déle než museli, jako Bedřich Havránek, Alois Bubák či Adolf Kosárek. Všechny své žáky učí Haushofer postupu sobě vlastním, přistupuje od detailního kresebného záznamu vnějšího obrysu a hlavních rysů krajiny k její barevné kompozici, která je prosvětlená a bohatá. Postupuje od studií zachycujících i nejjemnější detaily, realizovaných v plenéru až k finální podobě, uskutečněné již jen v ateliéru. S postupným přenášením krajinomalby do plenéru však malíři přestávají vyhledávat jen romanticky zabarvené, působivé i bizarní motivy lesních zákoutí nebo křišťálově průzračná, hluboká jezera pod vysokými horskými štíty po vzoru svého učitele a později se zaměřují na dramatickou Šumavu, regionální výseky české krajiny, krajinu kolem sebe a na každodenní život s ní spojený. Cílem Haushoferovy školy už není krajina komponovaná, tedy ideální klasicistická, byť uměle sestavená z reálných motivů, ale skutečný, věrně zachycený výsek krajiny.

Přírodu považující Haushofer za svou učitelku, sám omezuje na rodné Bavorsko s jižními pohořími, na jezera Chiemsee s oběma ostrovy, jež zpodobňuje v nekonečných obměnách do konce života. Maluje ve známé barevné Fridrichově stupnici, postupující od hnědavých tónů přes zelenou až po odstíny fialové, kterou používají také všichni jeho žáci. Všichni napodobují jeho styl malby, zvolenou barevnou škálu, usilují o vystižení přesného tvaru, o věrné zachycení světelného dojmu ale i výběr témat, která jsou především romantické krásy hornorakouských jezer alpského podhůří a později pak i českého kraje. U nás ho zaujímá Šumava s romanticky laděným Plešným jezerem. Pozvolné ohlížení se směrem k české krajině od poloviny padesátých let se podstatně mění myšlenková i tvůrčí problematika. Do konce století tak dochází k vzájemné synkrezi dvou zcela odlišných tendencí a objevují se u každého umělce v různé intenzitě. Už v šedesátých letech jsou již Haushoferovi žáci odkloněni od romanticky laděných jezer a hor alpské přírody a obezřetně i s chutí ponoření do „opravdové“ přírody začínají malovat prosté a skutečné výseky reálné přírody. Haushoferovu škálu barev žáci opouštějí, varují se používání tmavé barevné škály, která podporovala dramatické ladění obrazů a více se zajímají o působení světla a jeho účinku.

Dramatické bouře střídají poklidné zimní krajiny s jiskřivým sněhem, horká letní poledne zase melancholický podzimní večer nebo východ zářivého měsíce na hlubokou oblohu. Pokud provedeme průřez díly všech studentů, můžeme vidět že všichni si prošli zřejmě nutnou průpravou romantismu a ale jasně všichni směřovali k realistickým tendencím.

Haushoferův ateliér měl v průběhu svého působení vynikající výsledky a jeho studenti pilně vystavují. Ateliérem, který vede dvaadvacet let, prošla dlouhá řada výrazných individualit, které představují vrchol české krajinomalby. Mezi nej přednější osobnosti jeho ateliéru patří bezpochyby Adolf Kosárek, Alois Bubák, Bedřich Havránek, Julius Mařák, Hugo Ullik, Vilém Riedl, Alois Kirnig, Leopold Stephan a další. Těmto všem dával svou pedagogickou činností výborné základy pro další individuální uměleckou činnost, svědčí o tom vyrovnaná úroveň všech žáků, které naučil zvládání kompozice, vyzdvihnout zajímavost scenérie, především pomocí barvy vyjádřit proměnný denní doby, počasí, ale také hlavně skutečnost. Počáteční vyrovnanost je zřejmá u všech žáků, tím více, když jejich dílo je v pozdějších letech tolik různé. Ti nejtalentovanější své studium prohlubují v zahraničí, především v Německu, jako Mařák, Kirnig a Ullik studující v Mnichově u Eduarda Schleicha, Mařák ještě u Leopolda Rottmanna ve Vídni, k Johannu Wilhelmu Schirmerovi do Düsseldorfu přichází Stephan a k Andreasu Achenbachovi Riedl. Nejdůležitějším aspektem Haushoferovo pedagogické činnosti ovlivňující naše umělce je, že své žáky přivedl na cestu poznávání přírodních scenérií, jejich obdivu a důkladnému studiu a i přes svou cizí národnost je naučil vidět krásy českého venkova. Idea české krajiny se tedy konečně sestává na pozadí společenské i politické situace a pozvolné emancipace češství v našich zemích ideovým programem českých krajinářů.

Po jeho smrti roku 1866 však vlna krajinářského zájmu rychle upadá. Ateliér krajinomalby na Akademii se dalším studentům uzavírá na plných jednadvacet let. Až roku 1887 se jeho žák, nejmladší z generace jeho svěřenců, talentovaný Julius Mařák, pouští do nelehkého úkolu, navázat na krajinářskou tradici u nás. Pokouší se úspěšně rehabilitovat krajinomalbu jako malířský druh a zasadit se o její specializaci. Ten posléze vychovává, stejně jako Max Haushofer, další silnou generaci moderních krajinářů, v čele s Antonínem Slavičkem.

1. 1. 3. MEZIDOBÍ MEZI ŠKOLAMI

V mezidobí mezi Hausheforovou a Mařákovou krajinářskou školou spoluurčuje vývoj české krajinomalby skutečně pevné sepětí s německým prostředím, tak i silící orientace směrem k francouzskému umění. A především i požadavek skutečně českého krajinářství - program chápaný především v námětové rovině. Počátek kontaktu s francouzskou malbou včetně krajinářství zaznamenáváme až v roce 1870, kdy se konala pražská výstava a pak roku 1873, kdy jsou na výroční výstavě v Praze vystavena díla barbizonců Julese Duprého, Narcisse Vergila Diaze de la Peña, Constanta Troyona. Ohlasy starší tvorby barbizonské školy a jejích následovníků vnesly do českého krajinářství odlišné momenty, ale v celkovém souhrnu byly velmi lehce a snadno přijatelné. Představovaly posun, jak už bylo zmíněno, v dosavadní kombinaci romantických a realistických prvky dohromady.

Význam české výtvarné scény pozdního devatenáctého století spočíval tady v nezbytném a pevném dosažení evropské úrovně „konvenčního“ umění a v prohloubeném dialogu českého výtvarného umění se strukturovanou národní společností. V tvorbě výtvarníků generace sedmdesátých let se radikalizuje vztah mezinárodního a národního i vztah mezi uměním a dobovou společností. V sedmdesátých letech se na domácí scéně formuje pod vlivem příkladů a vzorů z českého okruhu ale i zahraničního.

Kolem šedesátých a počátkem let sedmdesátých začíná klesat úroveň domácích uměleckých institucí. Důvodem byl nerovnoměrný hospodářský vývoj, spory v české politice i kultuře, ale i napětí národních společností spolu s rostoucími ambicemi na jejich kulturní a uměleckou reprezentaci. Kolem roku 1870 procházela otřesy Společnost vlasteneckých přátel umění a jí řízená Obrazárna i Akademie. O něco později se v důsledku vleklých politických sporů téměř rozpadla Umělecká beseda, a zejména její výtvarný obor.

Memorandum Společnosti z roku 1870 bylo pronikavým rozbořem situace panující v patronaci českého umění, jakožto krize, z níž se postupným východiskem stal hlavně rostoucí podíl země i státu na správě pražských institucí výtvarného umění. Zbudováním Domu umělců - Rudolfiny, tohoto „estetického chrámu“, sídla Obrazárny společnosti vlasteneckých přátel umění i výstav a také Uměleckoprůmyslového muzea, významné reformy pražské Akademie a zřízení další vysoké umělecké školy v Praze, k nimž se konečně patnáct let po vydání zmíněného memoranda došlo – to vše bylo výsledkem rozmanitých snah o vyvedení českého umění z krize.

Pomalé změny v patronaci umění i v orientaci umělecké tvorby, prožívané během formativních let nové generace výtvarníků jako stagnace a krize, byly spjaty s proměnami chápání národní identity i vztahu uměleckého tvoření k národní identitě. Od počátku sedmdesátých let s porážkou Francie, se sjednocením Německa i s uskutečněním Světové výstavy ve Vídni vystupovala do popředí otázka uměleckých „národních škol“ a jejich mezinárodního soutěžení. Končila éra lokálních škol umění, spjatých s tradičními akademii a s jednotlivými středisky patronace umění, další rozvoj byl možný jen s výměnou a střídáním podnětů. „Národní školy“ se uplatňovaly současně s rostoucí tendencí ke kosmopolitizaci a internacionalizaci tvorby. Všichni významní umělci generace sedmdesátých let (s důležitou výjimkou Alše) studovali mimo Prahu. Pro utváření české tvorby však stále nejdůležitějším místem zůstává Praha a tradiční význam několika dalších uměleckých středisek (Mnichov, Vídeň, Paříž, Řím,), propojených s osudy jednotlivých umělců, kterým se zahraniční umělecká centra ve většině případů stávají domovem na několik let. Důležitou změnou proti minulosti bylo, že nejinspirativnější z těchto umělců se nakonec vrací zpět do Čech. V polovině osmdesátých let se hlavním místem školení domácích začínajících umělců stává Praha, na jejíž vysokých uměleckých školách působí jako pedagogové umělci generace let sedmdesátých. A poprvé se jimi stávají především Češi.

Tento vývoj tak v ovzduší národní emancipace zásadně mění dosavadní chápání „národních škol“ ve zdejším prostředí a dochází k významnému posunu a změně v pochopení a vyzdvížení národních umělců a celkově umění ryze českého.

1. 1. 4. MAŘÁKOVA KRAJINÁŘSKÁ ŠKOLA

Mařákova speciálka je ještě vedena v duchu romantismu, tuto specificky zaměřenou estetiku, provázející umělce po celé devatenácté století, není jednoduché časově vymezit. Spočívá především v uměleckém pocitu a proto měl shodně s národní mentalitou, v různých zemích odlišnou intenzitu, oblibu i trvání. V českém umění neříká své poslední slovo ani s nástupem realismu a zejména v krajinomalbě se až do konce století romantické prvky s prvky realistickými nepřestaly prolínat. V druhé polovině devatenáctého století prochází romantismus svou pozdní fází, jak je zmíněno později, jejím zástupcem je právě Julius Mařák. Od sedmdesátých let se začíná mluvit o tzv. novoromantismu, ale zůstává otázkou, zda šlo o pokračování původního romantického názoru, nebo byl opětně vzkříšen a obnoven. Novoromantismus si zakládal opět na vzrušení, zanícení, opojení, využití vzájemných prolnutí, fantazii a představivosti, upřednostňoval nadále senzibilitu, nostalgii, idealizaci a především intimní prožívání.

Pokusy vystihnout celkovou tvůrčí situaci romantismu, znovu oživeného ze šedesátých a sedmdesátých let, jako působení a proměnu původních impulsů romantismu vedly právě k užívání termínu pozdní a nový romantismus. Postoje této generace přirozeně kolísaly mezi jejich novým sebepochopením jako mluvčích národa a zároveň i tvůrčích individualit. Vnitřní rozpory souvisely i s uplatňováním literárního a výtvarného naturalismu jako výrazného protikladu k romantickým tendencím. Tendence k naturalismu se i v českém prostředí dostaly od poloviny osmdesátých let do popředí, aniž tato nová estetika byla u většiny z generačních příslušníků s to natrvalo zahladit romantické směřování. Naopak, krize naturalismu koncem století umožnila, aby mnozí čeští malíři generace sedmdesátých let svá východiska nově zhodnotili. Novoromantismus tedy odděluje zejména nástup a krizi vyspělého realismu či naturalismu. Tyto názorové proudy nelze v díle jednotlivých umělců vždy ostře diferencovat a to ani v oblasti krajinomalby, vystaveném zvlášť rozličným vlivům.

Pro svou zdánlivou srozumitelnost nejširším vrstvám zůstávala krajinomalba na prvním místě pomyslného žebříčku žádaných malířských druhů. Krajina ovládá výstavní prostory a stává se tak vyžadovaným výkupním artiklem uměleckých zadavatelů. Stává se tedy nositelem změn, směřující nejen k demokratizaci vkusu, ale i ke změně celkového chápání výtvarné práce. Praha vedle Mnichova a Vídně postupně zaujímá v oblasti krajinomalby osobité postavení, svědčí o tom vystavování německých i dalších zahraničních umělců u nás a především Mařákovu obnovení krajinářského ateliéru na Akademii. Následkem důsledné podnětnosti krajinomalby v Praze od druhé poloviny sedmdesátých let vlivem francouzských umělců a první polovině osmdesátých let byla její konsekventní rehabilitace jako oboru, který se opět otevírá na pražské Akademii. Zjednodušení pravidel výstavby krajinného obrazu, rostoucí amatérské hnutí i stoupající poptávka po zobrazování krajiny byla přitom jen některými z rysů, které k této rehabilitaci napomohly. Ke změnám postavení krajinářství v Čechách totiž zároveň přispěla i jeho oficializace, opírající se alegorické složky zobrazování krajiny a využívající její symbolické funkce.

Krajinářská speciálka na Akademii byla po dvacetileté přestávce znovu obnovena roku 1887 v rámci reorganizace řízení školy a výukových metod. Na místo jejího profesora a zároveň rektora Akademie byl z Vídně povolán Julius Mařák, vynikající žák Maxe Haushofera. Tato volba, jak se později ukazuje, je volbou šťastnou, neboť Mařákova krajinářská škola se stává už ve své době pojmem a je ve výtvarných kruzích velmi uznávána. I přesto, že je Mařákova škola pojmem ve své době, nevytvořila stylově a názorově jednotný proud, ale dokázala utvořit a formovat malířské individuality důležité pro utváření malby ve dvacátém století. Jeho zásady tvorby a umělecké mistrovství předává svým posluchačům jako oblíbený a vynikající pedagog. Na rozdíl od ateliéru Maxe Haushofera nebyl Mařákův tím typem školy, v níž by žáci dál rozvíjeli malířský názor po vzoru svého učitele. U Mařákova ateliéru tomu bylo naopak, žáci se vydávali jinými směry než jejich vyučující, třeba i za cenu možného názorového střetu a vzájemného nepochopení. Jeho hlavní předností zůstává, že na pozadí uměleckých diskuzí a inspirativním ovzduší kolektivu, docházelo u žáků k rozvoji individuálních dispozic.

Přirozenou činností ateliéru byli výjezdy do plenéru, nejdůležitější součástí výuky se tak stává přímé studium přírody se všemi jejími proměnami. Tyto plenérové zájezdy byly obecně proslulé, zásluhou Mařákových kontaktů pravidelně realizovaných ve vybraných oblastech Čech a Moravy. Práce přímo v přírodě napomáhala lyrickému dorozumění mezi světem a umělcem který prožívá. Malíř v srdci přírody se již neomezoval jen na její bezduché pozorování, ale plně ji prožíval se všemi jejími příběhy a proto promlouvala složitěji a plněji než kdy dříve. Malba v přírodě před bezprostředně viděným motivem v konkrétních atmosférických podmínkách je ale nesvedla k naturalistickému popisu, naopak se snažili do obrazu vtělit i určitou osobní účast a citový vztah. I když se žáci většinou otevřeně přikláněli více k Chittussimu (což byl bytostný realista a především Mařákův vrstevník i bývalý spolužák) než ke svému výbornému učiteli, romantizující složka byla i v jejich díle stále patrná. Neprojevovale se jako přímý odkaz v motivu romanticky komponované krajiny, ale udržovala se důrazem na citový zážitek a prožitek.

Stejně jako za Maxe Haushofera, byly studentské práce pravidelně presentovány široké veřejnosti na studentských výstavách, které byly i prodejné. Je zajímavé, že nejlepší díla žáků z Mařákova ateliéru pocházejí právě z dob studií nebo z období bezprostředně následujícím, tedy z devadesátých let. To dokládá jak nesmírně silnou a podnětnou individualitou byla umělecká osobnost Julia Mařáka pro vývoj díla svých žáků.

Počáteční léta jsou dobou nalézání a formování, malíři začínají od jednotlivostí, detailními ateliérovými studiemi, v krajině pak pokračují od jednotlivých detailů k dílčím pohledům a výsekům z krajiny. Mařák vyznával tvůrčí individualitu, snad proto žáci, kterým ponechával volnost uměleckého projevu, mohli směle otevřít novou vývojovou etapu českého malířství. Přestávali usilovat o velkou koncepci, o přesný a věrný přepis konkrétního, ale jejich pozornost směřovala na otázky řešení denního světla a citového prožitku světla. Krajináři Mařákova ateliéru jsou v zajetí barvy a bezprostředního štětcového záznamu, vystihující konkrétní náladu krajinného výseku. Hustá barva u všech hojně používaná, se přimykala k tvaru a světlo se k ní připojovalo, aby zdůraznilo jakousi vnitřní poezii. Jejich intimní záběry po vzoru svého učitele a široké rozhledy ukazují přírodu viděnou novým pohledem v různých atmosférických jevech, v proměnách času a světla, nejraději za přímého slunečního svitu, jarního tání nebo v podzimní chladné mlze. Tvorba jeho žáků vrcholí a krystalizuje vesměs na přelomu století. Mezi první žáky nově otevřené speciálky patřili Václav Březina a Antonín Slavíček, k nim se přidává Bohuslav Dvořák, Ferdinand Engemüller, Josef Holub, František Kaván, Jan Minařík později Jan Honsa, Otakar Lebeda, Alois Kalvoda a mnoho dalších, pobývajících v ateliéru různou dobu. Do čela školy se záhy dostávají dvě silné osobnosti (Slavíček, Kaván), vlastníci schopnost vytvořit krajinu, která souzní s osobním prožíváním a odpovídá i obecným požadavkům po pokrokovém citovém přístupu. Během dvanáctiletého Mařákova působení na Akademii se v jeho ateliéru vystřídaly více než čtyři desítky adeptů krajinářského oboru.

Hodnocena byla především píle a pokrok ve vlastním odborném studiu jednotlivých studentů. V ateliéru převládá tzv. náladová krajinomalba, která má též svůj protipól, který vznikl souběžně s ní. Vedle zarmoucených, ponurých a stinných obrazů, které mají působit na city a vnitřní melancholické prožívání, vznikaly i prosvětlené obrazy, obracející se na reálný přepis využívající měkkosti světla v budování hmoty.

Na přelomu století, před Mařákovou smrtí, jeho žáci směřují od iluzivnosti k vlastní podstatě jako pomalované plochy. Tento trend úzce souvisel s pokusy o vytvoření nového univerzálního slohu s nastupujícím stoletím, jehož spojujícím článkem byl jasný odklon od přesné popisnosti a svobodnější používání všech výrazových prostředků, kterými byli právě plošnost, lineárnost, a od reality s odpoutávající barevnost.

Novoromantické pojetí krajinomalby, který u nás reprezentuje právě Julius Mařák, přichází na přelomu století o svou aktuálnost a schopnost dalšího zásadního rozvoje, jeho možnosti jsou doslova vyčerpány. S Mařákovou smrtí v říjnu 1899 končí i toto dlouhé období jejího trvání. Jeho žáci otvírají na přelomu devatenáctého a dvacátého století zcela novou epochu českého moderního umění.

2. OSOBNOSTI ČESKÉ KRAJINOMALBY DEVATENÁCTÉHO STOLETÍ

Do okruhu tzv. *snového* či *intimního* krajinářství náležela především generace tzv. starších krajinářů, tvořící přibližně do poloviny devatenáctého století. Jedná se o skupinu umělců kolem Františka Xavera Procházky, ovlivněných ještě doznívajícím rokokem.

V tomto přehledu jsou zařazeni i umělci tvořící v druhé polovině století, jež jsou ovlivněni i nově příchozím realismem, který ale nebrání k citovému sepětí s hluboce procítěným námětem. Výběr těchto umělců je zcela subjektivní, zmínění jsou převážně proto, že v jejich díle nacházím i osobní vyznání, přibližující se k intimního fenoménu.

2. 1. BEDŘICH HAVRÁNEK (1821 – 1899)

Už od útlého mládí má Bedřich Havránek štěstí, nemusel k umění pronikat tajně jako většina jeho vrstevníků, ale byl svými umělecky zaměřenými rodiči veden k rozvoji svého uměleckého talentu. Jako patnáctiletý se v roce zapisuje 1836 na pražskou akademii, do nově otevřené krajinářské speciálky. Jak už bylo zmíněno, Mánesovi žáci chodili spolu s učitelem do volné přírody k jejímu přímému studiu. Právě putování po českém kraji a detailní a pravdivé zachycení přírodních reálií a všedních motivů zapůsobil Antonín Mánes na Havránka trvale, odkud mu zůstala jistá lyričnost ve vztahu k českému kraji, která nemizí ani po romantickém proškolení u Maxe Haushofera.

Bedřich Havránek se na veřejnosti poprvé prezentuje na výroční umělecké výstavě Společnosti vlasteneckých přátel umění v roce 1842 pracemi odhalující vynikající kreslířskou dovednost a Mánesův silný vliv, jehož ideál Havránek následoval ze všech žáků nejvěrněji. Po Mánesově onemocnění se krajinářského ateliéru ujímá Christian Ruben, ředitel akademie a právě v této době si veřejnost poprvé všimá Havránkova talentu. Vedení krajinářské speciálky se ujímá v roce 1845, po smrti Antonína Mánesa, Rubenovo švagr Max Haushofer. Jeho příchodem do Prahy začíná nová etapa české krajinomalby v čele s začínajícím Bedřichem Havránkem. Haushofer na něj zapůsobí především svými jímavými alpskými tématy kolem jezera Chiemsee a po vzoru učitele jej maluje v mnoha obměnách, mnohdy podle vlastních Haushoferových děl. Malířův rukopis je v této době jistý, volba barev je čistá, používá povětšinou teplou barevnou škálu a provedení je pečlivé. U Havránka je od počátku patrný až abnormální zájem o přesné vystižení detailu, který přerůstá až kresebný záznam, kde barva za použití jemného štětečku, slouží jako prostředek kolorování. Havránek vychází zpravidla ze záznamu pořízeného ve volné přírodě a v ateliéru pak provedl finální práci. Každý jeho obraz byl veřejností přijat s nadšením, i když odborná veřejnost Havránka kritizovala za suchou popisnost, zbytečné ulpívání na detailu a podrobnostech a nedostatek smyslu pro detail.

Dalším oblíbeným alpským tématem ve čtyřicátých letech bylo jezero Königsee a jeho nejbližší okolí, kam velmi často jezdil na studijní pobyty. Nadále vystavuje na výročních výstavách převážně raná alpská témata, ale můžeme u něj nalézt též tematiku českého kraje, především v okolí Labe oplývající tíživou melancholií. Žáci Haushoferova ateliéru objevují i dramatikou krásu šumavské přírody, převážně tolik zobrazované Plešné jezero, v Havránkově případě malováno např. večer před bouří, s pohledem proti horskému hřebenu, druhá verze s rozjasněnou oblohou. Stále naplněno je jeho dílo Haushoferovo romantikou, ale už se objevuje pozdější Havránkův obrat ke konkrétnímu zpododnění věcného vidění romantického záběru. Například se začíná zajímat o lesní interiéry a zákoutí povětšinou doplněné o zříceniny, či jiný romantizující prvek. Jako ostatní, tak ani Havránek se nemůže vyhnout zahraničním vlivům, které přicházejí zvenčí, díky pražským výročním salónum, kterých se účastní i malíři z širokého evropského okruhu. Krajina si navíc získává čím dál více větší oblibu u široké veřejnosti a pomalu zaujímá vedoucí postavení v uměleckém světě.

Hlavním a jasně určujícím faktorem malířova života a jeho tvorby byl už sám fakt, že se od počátku zaměřuje na krajinomalbu, i když historická malba slavila všeobecné úspěchy. Ví se, že svá díla signoval pouze německy, česky vůbec neuměl a že vše, co známe z jeho života, svědčí o jeho zemském, než národnostním vlastenectví. Jeho silný vztah je patrný ve výběru témat i její chápání a interpretaci. Odmítá vzory inspirované literaturou a přesto ho ve své době díky jeho přepisu krajin přirovnávají k literárnímu líčení přírody Adalberta Stiftera a postřehli tak i poetický rys Havránkovy malby. Postřehli něžnou citlivost a péči, která vytrvává až do posledních prací, kdy olej zaměňuje za akvarel, dokonalý prostředek pro rozvinutí realistických tendencí v jeho díle. Vyhýbá se všem akademickým vzorům, nebuduje programově a dává přednost bezprostřednímu a intimnímu kontaktu s reálně známou krajinou. S vytrvalostí sobě vlastní kráčí cestou, nastoupenou již v mládí, která ho zavedla s využitím své popisnosti, až na pomezí realismu, ještě dříve než se pořádně přihlásil o slovo.

Bedřich Havránek má v české krajinomalbě trvalé a nezastupitelné místo, i když byl na dlouho zapomenut, stává se v průběhu své tvorby jedním z prvních realistů mezi ostatními romantiky.

2. 2. ADOLF KOSÁREK (1830 - 1859)

Je klasickým představitelem českého krajinářství kolem poloviny devatenáctého století. Patřil mezi nejtalentovanější žáky Haushoferova ateliéru, byl jeho vůdčí osobností a jako jeden z prvních v kolektivu kolem Haushofera směřuje svou pozornost k pravdivému spodobnění českého kraje.

Byl také, jako jeho kolegové z ateliéru, odchován nejprve v romantickém duchu. Nalézáme v jeho díle ony romantické pocity, které zažíval každý osamocený romantik. Jako všichni z Hausherova ateliéru, tak i Kosárek v začátcích své tvorby svou pozornost obrací k romantickým Alpám a jezerům, malovaných v jeho případě podle Haushoferova předloh, protože cesty do zahraničí si mohli dovolit pouze studenti z dobře finančně zajištěných rodin. Nedochoval se ani žádný záznam, kde bychom měli záznam o Kosárkově cestě k jezeru Chiemsee. Na výsledných pracích podle předloh je patrné, že jsou malovány jaksi nedokonale, jakoby reálná skutečnost nebyla odpozorovaná podle živé přírody. Poprvé nacházíme v jeho díle prvek, který se bude v jeho díle objevovat na i nadále. Podobně jako u Haushofera jsou to šedé balvany, které jsou umístěny v předním plánu.

Jako romantik se zajímá o dramatické momenty v přírodě, kde mezi nejoblíbenější témata patřilo zachycení bouře, kterou zpodobňoval ve všech fázích. Nejbližší okamžik byl pro něho těsně před rozpoutáním dramatické podívané. Kosárek bouři znázorňoval ve všech jejích fázích, bravurně dokázal zachytit pohyb stromů ve větru, nebo hru světla na dramatické obloze. Bouře jako výrazný a působivý přírodní úkaz je všemi romantiky milovaná. Spisovatelé i malíři s oblibou líčí lesní či skalní divokou a osamocenou přírodu za vichřice a bouřky, často umocněnou osamoceným poutníkem, nebo lovci. Postava poutníka je také u Kosárka motiv zcela zásadní, opakující se v jeho díle neustále. Je to myšlenka zcela romantického rázu, přispívající k paralele s osamělým umělcem, toulajícím se po krajině s rousseauovskou touhou po intimní symbióze s přírodou.

Prvního úspěchu se mu dostává po výroční výstavě Krasoumné jednoty v roce 1853, kde vystavil hned tři obrazy a obratem sklídl úspěch, neobvyklý pro žáka Akademie. Ve svých obrazech se zaměřuje na zachycení oblohy v různých atmosférických podmínkách. Sotva tříadvacetiletý umělec dokazuje, jak obratným způsobem dokáže vystihnout melancholickou náladu večerních soumraků v osamění lesní přírody volající po touze z citového prožitku v osamocené přírodě, daleko od civilizace.

Cestování patřilo romantismu, podstatou bylo neklidné bloumání po kraji, touha a nekonečné hledání. I když je umělecký život finančně podporován svým patronem, kardinálem Schwanzenbergem, ocitá se na pokraji bídy. Ale ani tíživá sociální situace Kosárkovi nezabrání uskutečnění studijní cesty do zahraničí. V roce 1856 se vydává na studijní cestu na Rujánu, ze které je nadšen, ale vrací se předčasně, protože se mu v cizině velmi stýská po domově a jeho rodné Vysočině. Obrazů vzniklých pod dojmem cesty ale není mnoho. Reálně Kosárek zachycuje typické prvky severní přímořské části Německa, plochý kus země s větrným mlýnem. Objevuje krásy otevřeného kraje s vysokým nebem a plání do dálky plynule rozprostřenou. Cesta k baltickému moři Komárkovi přesto učarovala a prožíval vše co viděl kolem sebe daleko ve větší intenzitě než v Čechách. Přesto pracím vzniklých v cizím prostředí nepřikládá zásadní důležitost, jelikož za dějiště své malířské práce považuje domov. Někdy v roce 1857 navštěvuje Alpy a podle zjevné chuti pracovat a pozitivnímu optimismu, můžeme usuzovat, že u Kosárka ještě naplno nepropukla tuberkulóza, která se mu tak brzo stává osudnou. V této době mnoho cestoval a pilně pracoval na romanticky podbarvených tématech vysokohorské přírody, které na Kosárka silně citově zapůsobila. Skici které během cesty pořizuje září dokonalým koloristickým provedením, nemající v evropské krajinomalbě té doby obdoby. Stejně jako z Rujany, tak i z Alp se Kosárek vrací dříve, aby se s novou chutí a elánem věnoval jen české krajině. K motivům s okázalou Alpskou krajinou se nevrací a ani věci vzniklé v cizině nepředstavuje veřejnosti.

Po celé devatenácté století se čeští umělci domáhali uznání od všeobecné společnosti. Josef Mánes, Alois Bubák, Karel Purkyně nebo právě Adolf Kosárek, si svým malováním neměli možnost vydělat na slušné živobytí a ucházející životní úroveň. Umírali mladí, nemocní a v bídě, vysílení neustálým zápasem o finanční zajištění svých rodin. Pracovní vysílení, s kterým se Kosárek snažil čelit neutěšeným majetkovým poměrům, a nápor starostí o budoucnost zeslabily je organismus. Kosárek se měl ženit s dcerou své bytné, s níž čekal dítě.

Ale už na počátku roku 1858 se projevila tehdy nevyléčitelná plicní choroba, a tak ze zdravotních, ale i pracovních důvodů strávil léto v Krkonoších. V důsledné pracovní činnosti, ale především materiálním nedostatkem se nemoc jen zhoršovala. Zůstává bez trvalých prostředků a nemůže si dovolit dobrou lékařskou péči. Do samého závěru jeho života řadíme malířův uvolněný rukopis, plenérové otevření prostoru a stavbu kompozice, pro valérové kladení barevných skvrn a vyjádření světla a vzduchu.

Všechny tyto okolnosti ovlivňovali Kosárkovo zbývající čas jeho krátkého života. Se zhoršujícím se stavem se prohlubovali pocity melancholie a touha po obyčejném lidském štěstí. V některých jeho krajinách malovaných v době těžké nemoci můžeme pozorovat náznaky odcházejícího života : zhortělý odumřelý strom, nepřístupná horská a lesní krajina, holé skály, ruiny, nekonečný obzor, kaple, stmívání . Přes všechno strádání v malíři zůstala nesmírná síla a vůle k životu a práci. Uzavřel se od okolního světa a do úmoru pracoval. O Kosárkovi platí výrok Karla Sabiny patřící Máchovi: „ *Jej vábí šumot stromů lesních, hluk bouře, zahalený na nebesích prach všemíru, hvězdy za tiché noci, v oblacích plující luna nebo pohled na zapadající slunce více, než veškeré kratochvíle pospolitého života.* “

Je neuvěřitelné, že v tomto tíživém období Kosárkova života, vzniká největší počet obrazů, zobrazujících českou krajinu, většinou velkých rozměrů. Jeho cesty mířily do hlubokých údolí, k vrcholům hor, do temnoty hlubokých lesů, k hladinám jasných jezer a zříceninám. Zachycuje docela všední a obyčejné příběhy z přírody a jejích obyvatel, zasazených do sugestivně a s citem podané nálady roční či denní doby. Pracuje až do poslední chvíle. Adolf Kosárek odešel až příliš brzy, uprostřed života, plánů, představ, iluzí , ideálů i cílů.

Malířské dílo Kosárkovo, jež mu bylo životní náplní, posláním, ale i útočištěm a kompenzací za všechno co se mu za život nedostávalo, zůstalo nedokončeno. Svými obrazy poeticky opěvoval domovskou krajinu a života jejích obyvatel. Příroda se stala jeho důvěrnou přítelkyní, z které zaznamenával méně než sám cítil a vnímal. Přesto vznikala díla, zachycující hluboký výtvarný prožitek, umocněné vnitřní básnivostí a vystupňovanou citlivostí.

2. 3. ALOIS BUBÁK (1824-1870)

Tvorba Aloise Bubáka spadá k padesátým létům a první polovině šedesátých let devatenáctého století. Významově je řazen hned za Adolfa Kosárka a patří též mezi přední umělce vyšlé z Haushoferova krajinářského ateliéru. Bubákova tvorba v ničem nenavazuje na starší české krajinářství, ale lze z jeho práce usoudit, že vliv již zemřelého Antonína Mánesa je stále značný a v díle nové generace je patrný.

Veřejnosti se představuje na výstavě Společnosti vlasteneckých přátel umění roku 1850, už jako žák Akademie, kde prezentuje dva obrazy z tematikou Labe a Krkonoš. Akademie stále pod vlivem mnichovských názorů na malbu, působí na Bubákovu malbu, především barevnost, ještě romantickým náhledem na skutečnost. Pod vlivem romantismu stejně jako ostatní jeho kolegové vydává na studijní cestu do dramatických Alp, ale vnějškově zcela oproštěn od romantického pohledu. Cesta do Alp se v jeho tvorbě jeví jako zásadní mezník, považoval totiž za důležité, vykonání studijní práce přímo před přírodním motivem. Jako všichni Haushoferovi žáci, tak i Bubák je okouzlen melancholickou Šumavou a Plešným jezerem, které maluje v různých obměnách. Nalézáme všechny romantické náměty, používané v té době. Zachycuje bouře i poklidné hladké hladiny jezer s realistickými prvky okolního kraje v bohatém koloristickém provedení vytvořené v reálné přírodě.

Aloise Bubáka později zajímá především česká krajina a především v době, kdy se pojetí české krajiny stává ideovým programem českého krajinářství. Kolem padesátých let devatenáctého století cestuje po jižních a západních Čechách a pilně studuje rozmanité české reálie.

Po druhé polovině šedesátých let se Bubák blíží ke konci své malířské dráhy, rozpory patrné v kvalitě posledních malířových prací jsou tak nápadné, že se za nimi dá tušit jistá umělecká tragédie. Podobně jako většina tehdejších umělců i Alois Bubák ke konci svého života bojuje o holou existenci. Jako jeho kolega Adolf Kosárek, tak i Bubák onemocněl po vysilujícím pracovním nasazení těžkou tuberkulózou, na kterou později umírá.

2. 4. JULIUS MAŘÁK (1832 – 1899)

Pomineme-li několik ranějších a ještě neobratných pokusů, začíná malířova tvorba přibližně od konce padesátých let. Mařákův vývoj nebyl přímočarý, používá stále stejné náměty, mnohdy se k nim po letech vrací, aby je neustále s oblibou obměňoval. Stále podobné záběry na výseky okrajů lesních cest, průhledy bukových, dubových, smrkových interiérů v podvečerním stmívání a ranním slunci jsou v jeho díle neustále přítomny.

Jeho názor na krajinu je ryze romantický pod vlivem svých zahraničních učitelů. Byl jím především Max Haushofer vedoucí krajinářského ateliéru na Akademii, Eduard Schleich, Leopold Rottmann v Mnichově a Franz Steinfeld ve Vídni. Scénu romantického záběru popisuje do nejjemnějších jednotlivostí a shrnuje v ní celý Haushoferův program krajinářské školy v hojném nakupení neobvyklých a bizarních přírodních útvarů, na pozadí plné kontrastů i v náladě melancholického osamění. Také bouře, toto velmi oblíbené téma všech romantiků. U Mařáka se také přirozeně objevuje, především v době, kdy umírá jeho přítel Adolf Kosárek, mistr v zachycení romantických bouří.

Od počátku šedesátých let, za vídeňského pobytu, se u Mařáka objevuje zcela nový prvek a to zájem o zachycení konkrétního krajinného motivu v přirozeném denním světle. Tento vývoj byl v souladu s vlivem přicházejícího od barbizonských krajinářů z Francie, ovlivňující v šedesátých letech celou evropskou malířskou scénu. Melancholický romantismus má však v Mařákově tvorbě hlavní slovo. Emotivní ladění, sentiment působící na diváka z obrazů lesních interiérů s hlubokým lesem, křišťálovými tůněmi a horskými bystřinami s plachou osamocenou zvěří, jsou Mařákovými nejoblíbenějšími motivy. Až v průběhu druhé poloviny osmdesátých let, Mařák opustil literárně zabarvený romantismus a obrátil se více k náladovému, intimnímu pojetí krajiny.

V sedmdesátých a osmdesátých letech přicházejí na řadu lesní interiéry v hojně míře, podpořené zahraničními pobyty v tyrolských Alpách. Výsledkem jsou sentimentální romanticky zabarvené lesní náměty v jednotném zelenomodrém valéru. V tomto období se v celé Evropě hlásí ke slovu novoromantismus, jež ovlivňuje i Mařáka. Používá však stále úspornou šerosvitnou barevnost, tentokrát ve spojení s hnědošedými tóny. V době kdy Mařák maloval řadu krajinářských kompozic pro Národní divadlo, byl na vrcholu svých tvůrčích sil a uznávaným malířem lyrických lesních scénérií podávaných kultivovanou barevností. Po celá osmdesátá léta úspěchem a malířskou invencí obměňoval další a další pohledy na lesní cesty, kraje lesa a březové háje v ranním slunci i podvečerním stmívání, většinou zas podle kresebných studií, které si pořizoval na místě před motivem. Precizní detailní kresba byla stále v popředí malířova zájmu a k témuž cíli směřovala i jeho hladká malba, odstupňovaná v plánech podle skladebných předpisů o atmosférické perspektivě. Mistrovským způsobem dokázal barevnou hru slunečních paprsků i sametových stínů a polostínů mezi zeleným listím v korunách stromů. Toho na zem spadlého a uvadlého, rozlišit šťavnatou zeleň lesního porostu a lučních travin i modrozelenou hloubku vodní tůně. V malém počtu lesních kompozic uplatnil Mařák také idylické pojetí slunečného dne s lidskou stafáží. Zabývá se detailně známým krajem, nenadneseného a intimního, naplněného radostí každého dne. Přesto melancholie podzimní a osamělé krajiny je mu trvale nejbližší.

Pokud přirovnáme Mařáka K Chittussimu, měl jistě Mařák zákonitě více společného s malíři své generace, jejichž orientace směřovala k vídeňskému a mnichovskému okruhu umělců a tím méně směrem k francouzskému realismu. Blízko měl například k Adolfu Kosárkovi, který se podobně jako Mařák odvrací od objektivního líčení a zaměřuje se na subjektivní dojem z přírody, kde se snaží o konkretizaci citového a duchovního spříznění umělce a výseku známé krajiny. Ještě bližší se mu však stává, co se uměleckého nazírání týká, Bedřich Havránek. Práce obou umělců jsou založeny především na popisné detailní kresbě a zachycení náladovosti vybraného místa. Námětově se dají oba zařadit do roviny sentimentálního poetického úniku před realitou současného všedního dne.

Rozsáhlá tvorba Mařákova představuje dobově charakteristickou syntézu úchvatného romantického citění a realistického vidění. Jedinečný kreslíř se smyslem pro reálné vidění velkých celků osvědčil svým citem pro barvu a světlo i jedinečné malířské kvality. Své umělecké mistrovství i zásady tvorby dokázal jako vynikající pedagog předat svým posluchačům. Jedinečnou dělnou atmosféru vzácného porozumění, tolerance a partnerského vztahu připomínají publikované vzpomínky některých absolventů školy. Julius Mařák i jeho kolegové z Akademie na konci devatenáctého století uznávanými učiteli a uměleckými patrony generace. Další vývoj naznačuje i jejich význam pro nastupující generaci devadesátých let, která se stala představitelem tvůrčích výbojů i nadějných perspektiv v zápase o podobu moderní české kultury. Krajinářská škola Julia Mařáka zůstává v tomto smyslu nedílnou součástí této tradice.

V době své pozdní tvorby dostává důležitou zakázku. Dvě rozměrné malby s motivem pralesa, které stály Mařáka mnoho sil. Malíř se vydal přímo do srdce divoké přírody a dva roky strávil letní a podzimní měsíce na Šumavě. Práce mu ale neubývá a vzhledem k vleklé nemoci a náročnému prostředí, způsobili, že práce postupovala pomaleji. Čistota romantické Šumavy na Mařáka zapůsobila natolik, že kromě skic pro objednávku, zde namaloval pozoruhodné plenérové záznamy s charakteristickým uvolněným rukopisem (plenérovou malbu se v jeho díle objevuje až v devadesátých letech, jelikož olej používal zpravidla jen v ateliéru). Zakázka je dokončena a po odevzdání sklízí šumavský prales skvělý úspěch.

Posledních dvanáct let Mařákova života strávených v Praze se nesou v duchu jeho výtečné pedagogické činnosti, která ho paradoxně odváděla od práce vlastní. Od devadesátých let používá střední a menší formáty a často velmi uvolněnou technikou širokými štětci. Nad romantismem osamělých temných lesů převažuje idylické pojetí slunečního dne, často s lidskou stafází. V roce 1893 byl Mařák opakovaně sužován svým vleklým onemocněním, od mládí totiž trpěl dnou a plicními katary a nadto ho fyzicky zmáhala práce na Akademii. Na odpočinek jezdí do Jižních Čech, který mu prospěje, ale finančně vyčerpá.

Julius Mařák vedl v zásadě samotářský, uzavřený život obrácený ke své práci, rodině a později ke svým žákům, kterým věnoval maximální péči. Do poslední chvíle pracoval a zanechal po sobě obsáhlé a inspirativní dílo. Patřil k těm umělcům, kteří vycházejí z pevných a neměnných, časem dokonale prověřených hodnot, aby je tvůrčím způsobem rozvíjeli, zatímco druzí se snaží objevovat a experimentovat. Už na počátku bylo řečeno, že Mařákův vývoj nebyl zcela jednoznačný, přímočarý a jasně čitelný a že se neodvíjel zřetelně jedním směrem. Malíř se snažil zaznamenat přírodu tak jak ji viděl a jak jí rozuměl za pomoci výtvarných prostředků, opakovaně zkoušel různé možnosti přesvědčivého malířského vyjádření jediného námětu – lesního interiéru za různé denní doby a ročního období. Pro ztvárnění představy použil všechny způsoby provedení, od kresby ve které byl nepřekonatelný, po olej, ve kterém používal jak zpracování uvolněným rukopisem, hladkou detailní malbou až po využití pastózní malby. Paralelně mířil k různým způsobům malířského projevu založeného na spojení realistického vidění a melancholického romantického názoru, dával přednost bezprostřednímu styku s reálnou krajinou a vlastnímu vnímání přírodních zkušeností. Jeho lesní záběry jsou individuálně motivovány a hluboce procítěním námětem, přitom také dokonalým kompozičním cvičením. Docíloval tak velmi osobitého kouzla a osobního vyznání. Zároveň v dokonalém popisu vystihoval všechny znaky jednotné, tj. monistické obrazové struktury, která je charakteristická pro moderní umění devatenáctého století.

Tvorba Julia Mařáka je pro nás trvalým vkladem českého výtvarného umění. Malíř sice nereagoval na neznepokojivé otázky století, obrací svůj zájem k zachycení světelných a barevných okamžiků, později k vystižení melancholických duševních nálad či střetnutí reality a snu, jeho virtuozi naopak mizí ve chvíli kdy se pokoušel v posledních pracích držet krok s nastupující generací. I když sám zůstává uchovatelem tradičních hodnot, které v mládí přijal za své, považoval je za správné a formálně je dokonale zvládnul, vyznával, jak už bylo zmíněno, tvůrčí individualitu.

2. 5. ANTONÍN CHITTUSSI (1847 – 1891)

Tvorba tohoto malíře nesleduje cestu svého pokolení ani v námětech, ani obsahu, tím méně pak odpovídá jeho malba, která čerpá zcela z odlišných námětových zdrojů. V českém krajinářství poslední třetiny devatenáctého století zaujímá Antonín Chittussi jedno z nejvýznamnějších míst. Tento budoucí krajinář, začínal jako žánrista a malíř historických obrazů. Udělat si závěr o Chittussiho tvorbě však není jednoduché. V tom může pomoci srovnání s důležitou osobností naší krajinomalby, patřící do generace Adolfa Kosárka a tím je krajinář Julius Mařák. Ten znamenal názorový opak k Chittussiho tvorbě.

Chittussi reaguje na měnící se umělecké názory svým novým pojetím malby. Složitě dosavadní rozpory, mezi stávajícím a novým, dosud nevyzrálým názorem zanechaly v jeho díle leckterý nesouladný prvek, někdy přecházející až v jakousi suchost. Chittussi neměl dostatek času, aby se vyrovnal se všemi problémy přicházejícího realismu.

Malíř odjíždí na studijní pobyt do Mnichova po nevyhovujících studentských letech strávených v Praze na Akademii. Po velkém zklamání Mnichov opouští, nezatížen mnichovskými vlivy a směřuje do Vídně, která je na tom ještě hůře se svou uměleckou kvalitou. Přesto znamenají tyto pobyty pro malíře značné rozvinutí kulturního rozhledu. Po návratu do Prahy je pro své názory z Akademie vyloučen a tím je jasné, kam bude Chittussi v budoucnu směřovat.

Patnáct let po Riedlovi přichází i Antonín Chittussi do Barbizonu a přebírá barbizonský názor na krajinu, kterému se plně věnuje. Po vzoru Théodora Rousseaua a Charlese Daubignyho studoval okraje fontainebleauského lesa a průhledy jeho lesním porostem, maloval bažiny a melancholická vřesoviště s pokřivenými stromy, ale především se snažil vystihnout světelnou atmosféru konkrétní denní chvíle. Pracoval v plenéru pod širým nebem a na rozdíl od Mařáka nepromítal do zobrazovaného krajinného záběru svoji náladu, ale naopak zachycoval proměnlivost světla v přírodě, a tak na diváka působil náladou samotné krajiny. Pařížský pobyt Chittussi přerušoval několikrát návraty do Čech, aby se s malířskou zkušeností získanou ve Francii soustředil i na českou krajinu, jmenovitě na své rodiště a především na jižní Čechy.

Z české krajiny, v době svých návratů z Francie, ho zajímají jihočeské rybníky, jejich okolí, Českomoravská vysočina i koryta řek. Často obměňuje jejich kompoziční schémata a zvětšuje podíl oblohy nad otevřenou krajinou.

Právě barevným viděním, zájmem o celkový ráz krajiny, vystižením atmosféry konkrétní denní chvíle a organickým propojením francouzského výkladu přírody s domácím pojetím Chittussi silně působil na generaci českých krajinářů devadesátých let, tedy na Mařákovi žáky. Mařák a Chittussi vytvořili dva zcela rozdílné protipóly v nahlížení na krajinu, v jejím malířském podání a především jejím procítění. Jestliže Mařák svůj lesní svět založil na propracovanosti, promyšlenosti detailů a skladbě těchto jednotlivostí, Chittussi naproti tomu postihuje celek, bez výrazné zaměřenosti na detail.

Malířské dílo Antonína Chittussiho je plné rozporů i nejasností, ale od doby svého vzniku je svým novátorským pojetím nezastupitelným článkem v krajinomalbě devatenáctého století.

2. 6. ANTONÍN SLAVÍČEK (1870 – 1910)

Malířem nálad, jak je mnohdy nazýván a zároveň jeden z předních žáků Mařákova ateliéru, byl malíř přelomu století, Antonín Slavíček. Stal se jedním z generace let devadesátých, kteří tvoří jakousi spojnici mezi tvorbou přelomu století a v pravém slova smyslu moderního umění dvacátého století. Jeho tvorba stojí na samém počátku českého novodobého malířství, jehož důležitým článkem zůstala.

Začátky malíře byli rozporuplné, jeho dílo se vyznačuje vlivy svých kolegů z Mařákova ateliéru. Velký námět generace, krajina, je tady často v nedílné souvislosti s lidskou postavou. Ve vnitřní souvislosti s člověkem je krajina u Slavíčka vždy, jak můžeme zaznamenat i pozdější tvorbě. Obrazy vznikají především z viděné reality, přepisované nejprve bez velké schopnosti zkomponovat látku do obrazového celku. První krajiny Mařákových žáků jsou malovány v době, která se nese v jednotném duchu novoromantismu. Zásadním umělcem, který však ovlivnil Slavíčkovu tvorbu byl Antonín Chittussi. Tento obdivovaný příklad mladých, působí na Slavíčka a jeho kolegy od devadesátých let devatenáctého století. Vnější romantika mizí a ustupuje, dřívější obrazovost, daná kompozičními zvyklostmi či dokonce schémata, je obratem zaměněna za nové zásady, jež jsou daleko volnější, přirozenější, které svojí bezprostředností dávají malíři, který jej vyhledal, pocit daleko užšího sepětí s přírodou. To se opakuje u Slavíčka v mnoha variantách a přivede ho k důvěrně známým viděným detailům, které přinesly důvěrnost a intimní sblížení s krajinou.

Rok 1895 je považován za rozhodující mezník ve Slavíčkově díle. Odtud lze sledovat v rámci jednotlivých let soubory obrazů a prudký vzestupný vývoj. Srovnání s jeho kolegy s ateliéru ukazuje, že Slavíčková tvorba se naprosto vymyká a pokračuje v odlišném duchu. Přes vlivy zvenčí, občasné podlehnutí módním sklonům si udržuje v dalších letech jasný vývojový směr, který je pod silným vlivem lidských smyslů. S jeho oblíbeným námětem slunce v korunách stromů, kde se snaží zachytit hru světla a vzduchu, v jemně odstínované zeleni, pomalu dochází k plynulému malířskému rukopisu. Někdy se ale nevyvaroval jisté popisnosti, která ale byla v té době společným generačním rysem.

K jeho realismu devadesátých let se připojuje velmi přirozeně neobyčejně jasný lyrismus. Témata zvolená nejsou jen krajinářským záznamem české přírody, ale především jde o zachycení dobového

Později se u Slavíčka objevuje způsob malby s podzimní nostalgickou tematikou, kdy se štětec s barvou jen zlehka dotýkal plátna. Malíř je zaujat různými náměty nejen lesních interiérů, ke kterým se neustále vrací, ale i otevřenější české krajiny. Obměňují se v různém provedení, které vede k malířovu vývoji. Slavíčková barevná škála, jemnost lomených barev, tón jednotnosti, barevné plynulé přechody, to vše se stupňuje k dokonalosti a mistrovství.

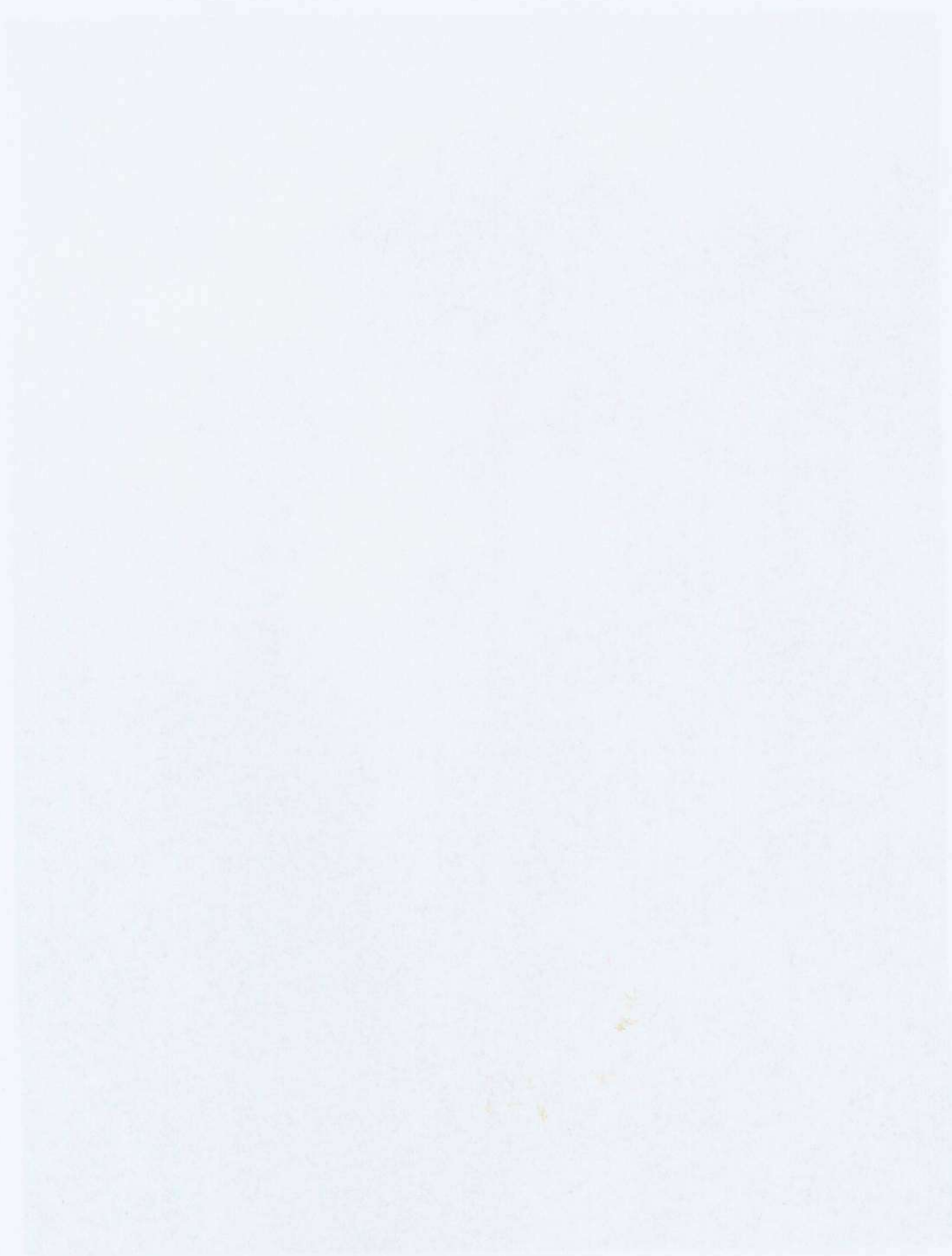
Náhle dochází k ještě radikálnější změně, jak v používání barev, tak především v technice malby. Hlavním výstavbovým prvkem je barevná skvrna v prudkém světle, nestejná, stále se zvětšující, přecházející do dlouhých tahů štětcem. Zalití obrazu prudkým slunečním světlem, námět viděný poněkud z nadhledu, užití čistých barev, to vše je téměř jasné nasměrování západním vlivům sedmdesátých let. To vše nalézáme v roce 1898 u jednoho plátna – Červnový den. Impresionismus se ale před rokem 1900 může zdát v Čechách příliš radikální, ne však technicky, spíše po obsahové stránce. Českému umělci nestačí jen optický přepis viděného, nejdůležitější je pro něj stále ještě obsahová stránka. Při sledování francouzského umění si čeští malíři pokaždé hledali také jiné, více obsahově či symbolicky zaměřené možnosti výrazu, Proto také náladová krajinomalba se svým citovým přístupem a hledáním hlubších významů krajiny měla větší dopad než čistý impresionismus z Francie. Impresionismus přesto nezůstává v českém umění bez odezvy, je však přetvářen do podoby, jež je bližší českému umění, do podoby, která už znala reakci na tento umělecký směr. Antonín Slavíček se k impresionismu přibližuje zhruba ve dvou fázích svého uměleckého vývoje, pokaždé vlastním přičiněním nebo alespoň osobitým zpracováním cizích podnětů. Poprvé přibližně v druhé polovině devadesátých let, kdy se jeho malba zaměřuje na efekty vznikající kontrastem světla a stínů. Malba barevných skvrn v tomto případě není založena na optice, chybí zde ona impresionistická okamžitost, ale je stále nositelem nálady. Druhé setkání s impresionismem se odehrálo už v novém století, roku 1907 při návštěvě Paříže. Začíná opět vzrůstat důležitost výrazové stránky byla a byla relativně potlačena důležitost námětu. Přesto není citový obsah zcela potlačen, je patrná citová angažovanost a intimní známost námětu.

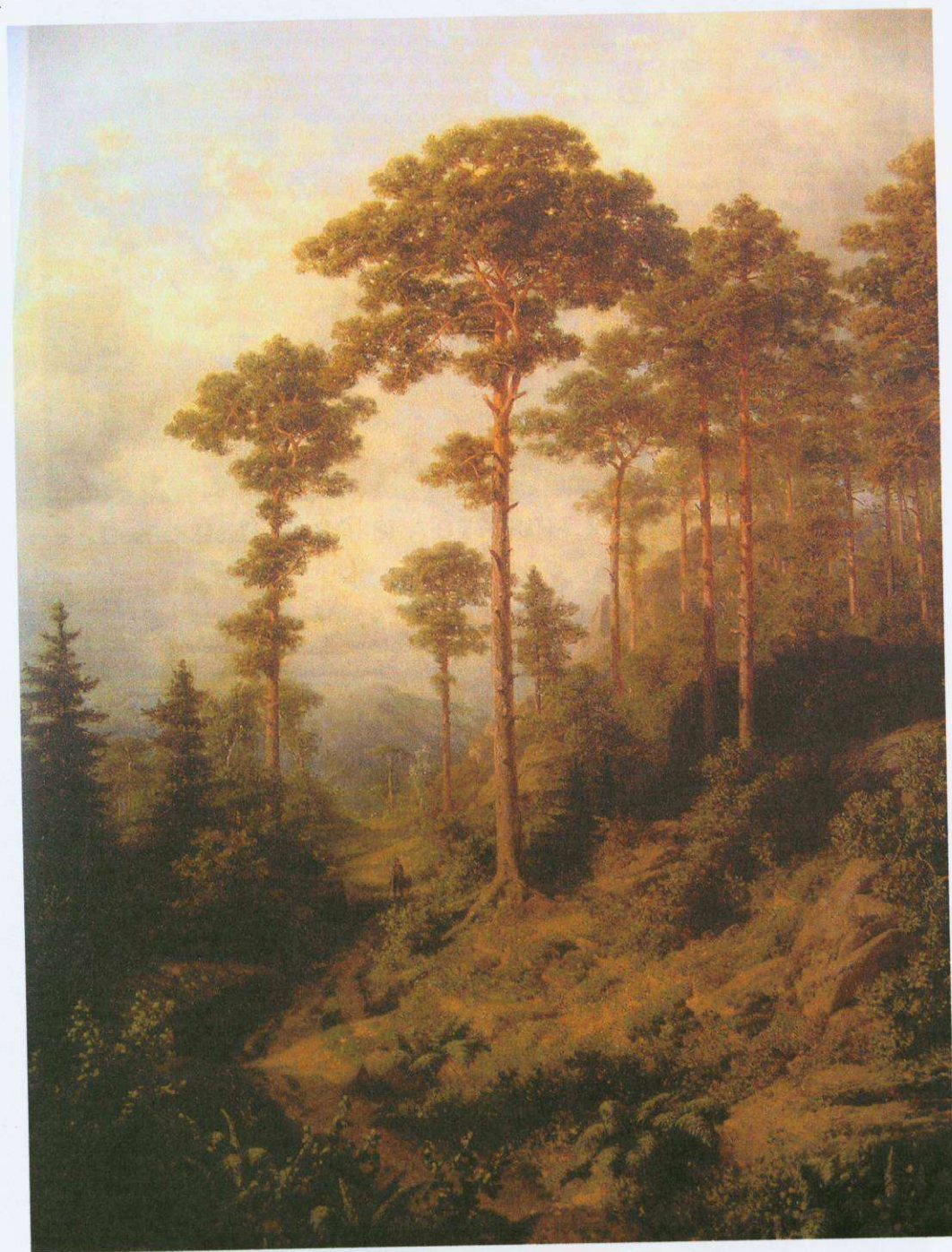
Dílo Slavička ve dvacátém století je již oproštěno od romantiky a pozornost je zaměřena na ty krajinné výseky, ke kterým má Slaviček silnou citovou vazbu. Jistě výběr témat byl ovlivněn náhlým těžkým onemocněním, jež Slavičkovi vzalo tak potřebnou sílu k práci i životu.

3. ZÁVĚR:

Krajina jako samostatné výtvarný námět nebyla vždy příliš využívána, po dlouhá století sloužila umělcům jen jako vhodná kulisa dokreslující důležitý výjev odehrávající se před zraky diváků. Tomuto výtvarnému námětu nebylo dopřáno tolik pozornosti a prostoru, kolik by si jistě zasloužil, ač se jedná o velice přínosnou a zajímavou látku k výtvarnému zpracování. Až novodobá historie jí začala poskytovat větší prostor. Obrat v tomto oboru nastal právě s příchodem devatenáctého století, kdy došlo k úplnému osamostatnění a uznání tohoto svébytného a specifického malířského druhu, které prošlo všemi ideovými vlivy působících v té době na společnost a především všechny okruhy umění. Pozorovatel si může utvořit zjednodušený obrázek o vývoji společenské situace i nahlédnutím do života a uměleckého odkazu jednotlivých uměleckých osobností pohybující se v uměleckém světě oné doby. Umění všeobecně a především krajinomalba v tomto konkrétním případě pro svou rozšířenost, zůstává pro budoucí generace jakýmsi otiskem a kulturně historickým svědectvím o poměrech, náladě a lidské společnosti devatenáctého století, jež zásadním způsobem ovlivnilo umělce a jejich dílo století dvacátého.

4. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA I.

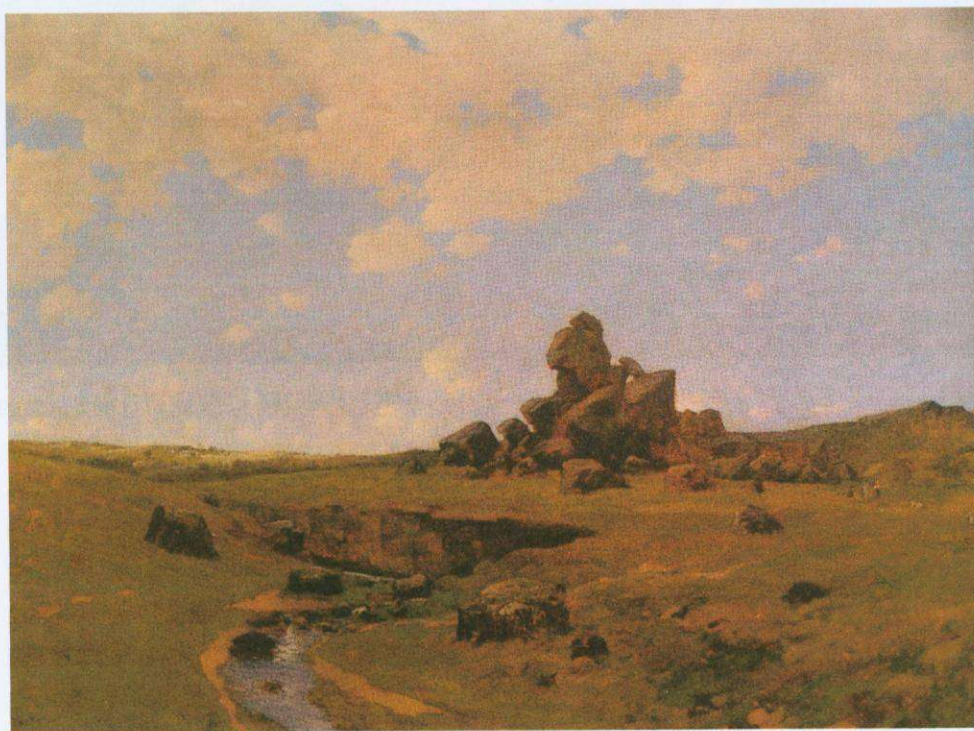




Alois Bubák, LESNÍ KRAJINA S BOROVICÍ A CHODCEM,
kolem 1865, olej/pl., 125x100



Bedřich Havránek, HORSKÁ BYSTŘINA, kolem 1850, olej/pl., 76,5x96



Bedřich Havránek, U RÁJCE NA MORAVĚ, kolem 1850, olej/lep., 82x105



Jolif Kosárek, HŘBITOV U MOŘE, 1856



Josef Navrátil, HON NA LIŠKU (II. verze), kolem 1850, olej/pl., 45x55



Adolf Kosárek, LETNÍ KRAJINA, kolem 1860, olej/pl., 115x70



Antonín Chittussi, ZÁPAD, kolem 1880, olej/pl., 73x92



Antonín Chittussi, RAŠELINIŠTĚ U ČLUNKU, 1886, olej/pl., 32,5x46



Antonín Chittussi, Z ČESKOMORAVSKÉ VYSOČINY, 1882, olej/pl., 110,5x180,5



Julius Mařák, KRAJINA PŘED BOUŘÍ, 1859



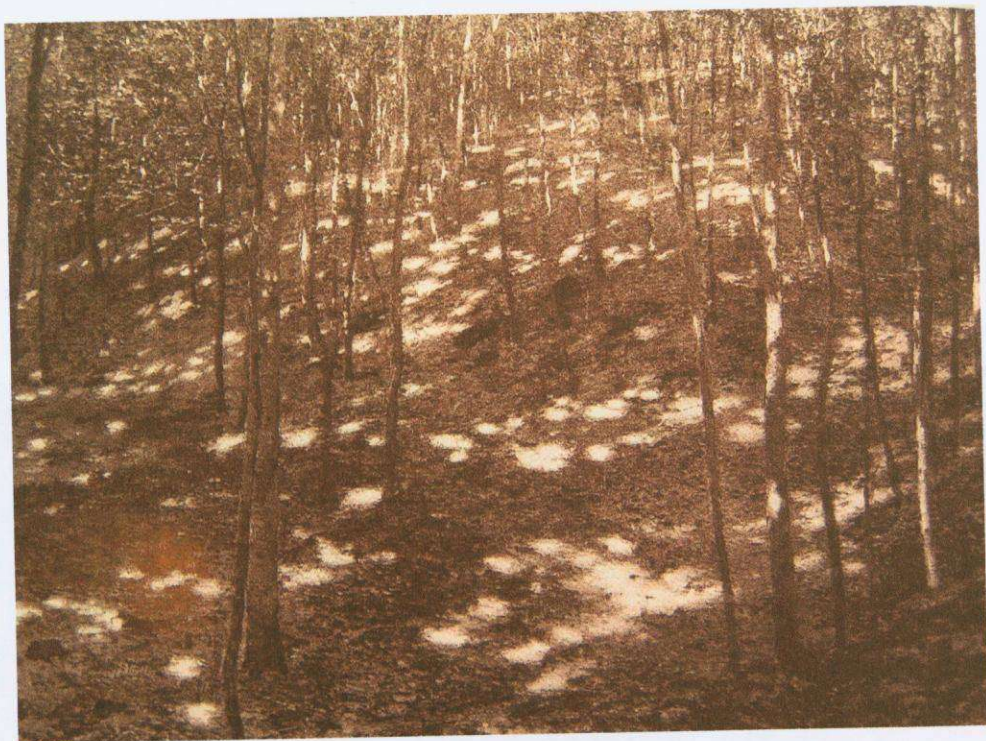
Julius Mařák, ŠUMAVSKÝ PRALES ZA BOUŘE, 1891-1892



Julius Mařák, VNITŘEK LESA, II.pol. 80 let, olej/papír na pl., 46x62,8



Julius Mařák, KRAJINA S BAŽINOU (BAŽINA V LESE), I.pol. 80 let



Antonín Slavíček, SLUNCE V LESE, 1889, olej/pl., 90x115



Antonín Slavíček, POD STROMY III., 1895, olej/pl., 104,5x138,5



Antonín Slavíček, ZAHRADNÍ ZEDĚ, 1902, temp./lep., 88,5x100

Zvolit si téma ke zpracování k praktické části diplomové práci, bylo pro mě jednoznačné. Vždy pro mě byla krajina dokonalým námětem sama o sobě, poskytující nepřeberné množství výrazových poloh, kterých se mohu „chytit“ a podle svého uvážení je výtvarně zpracovat. Jak krajina otevřená, tak především výsek z konkrétní intimně známé krajiny, jsou svou proměnlivostí během dne, změnami během ročních období a působení rozličných atmosférických jevů dokonalým materiálem k zpracování. Výsek krajiny podle mého názoru obsahuje jakési skryté tajemství, mikrosvět, žijící vlastním životem (což u volné krajiny nenajdeme) a pokud trávíme určitou dobu v blízkém spojení s konkrétním přírodním prostředím, pozorujeme a vnímáme všemi smysly, tušené objevíme. I přes jednotlivosti a míru detailů zaujímající pozornost se nakonec v konečném důsledku obracím k sekundárnímu zjednodušení, vyjádření celistvé formy a jednoty. Volba tématu byla tím jednodušší, že s krajinou jsem v kontaktu tak častém, že hledání témat ke zpracování a zachycení emocionálních dojmů z tak blízkého pobytu vycházející, bylo samozřejmostí. Nacházela jsem zalíbení ve zkoumání blízkého kraje a přestože jsem byla přesvědčená, že znám jeho tvář téměř dokonale, překvapil mě mnohdy zcela novými výrazovými polohami.

Praktická diplomová práce je komplet olejomalb středního formátu zachycující emocionální náladu a prchavé momenty světelného působení v jediném momentu, vycházející z kontaktu s důvěrně známou krajinou.

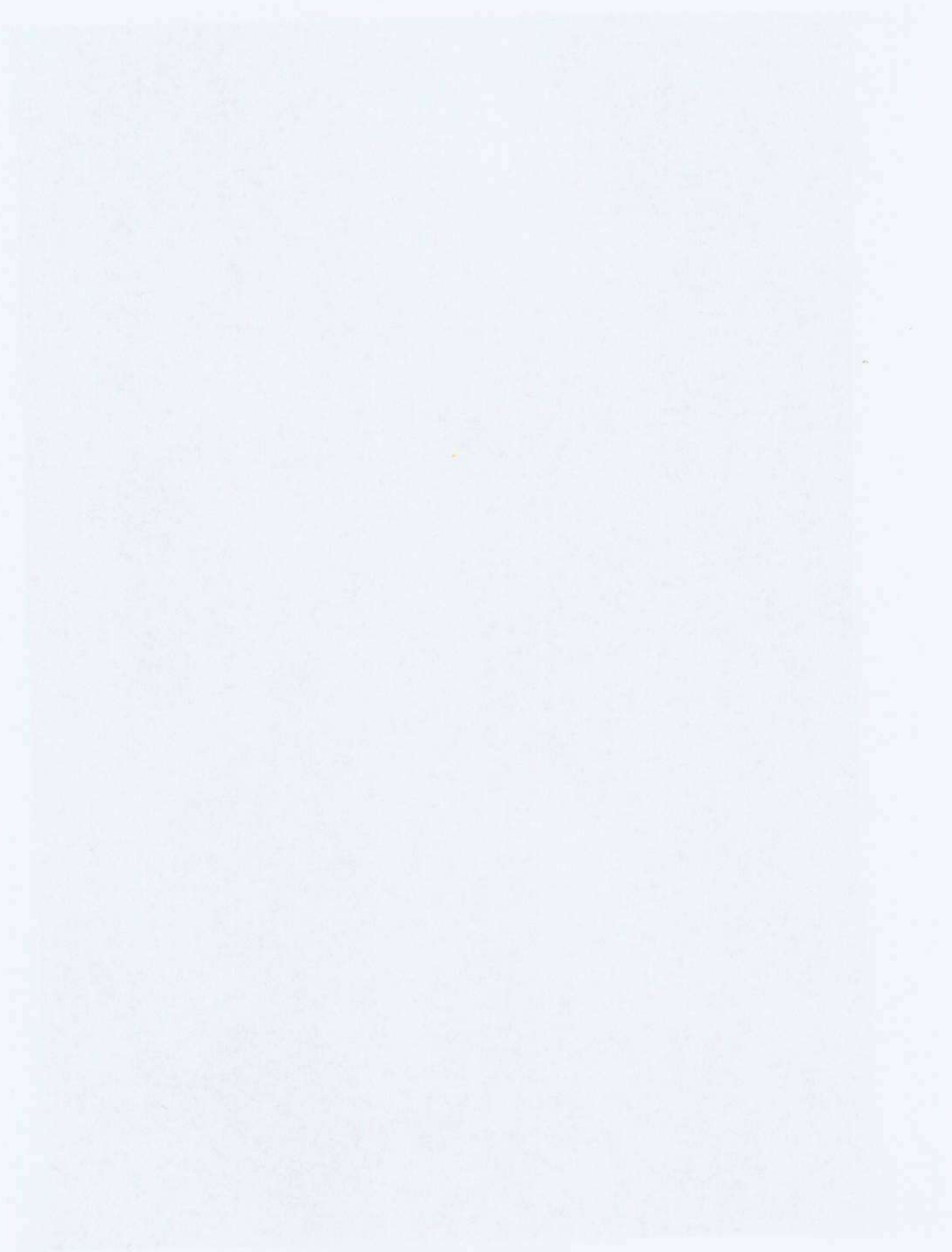
Těmto malbám předchází malířská studie lesního interiéru, malovaná olejem na větší formát, která pro mne osobně měla sloužit jako jakási průprava před samotnou prací na kompletu středních pláten. Důkladné sledování a studium jednotlivých detailů, tvořící celek byl prací důslednou, sledující ještě další cíl. Vyzkoušet si pracovní přípravu se všemi možnostmi a malířskou výstavbu obrazu „po sterém způsobu“. Během práce jsem si ověřila a osvojila některé principy výstavby krajinného obrazu „starých mistrů“, užitím šerosvitu pro docílení hlubokého prostorového dojmu, promalování detailů na hnědavého podkladu a nakonec finální malba s využitím reálných barev, používáním lazur a pastózních nánosů. Studie se však po dokončení stala nedílnou součástí diplomové práce.

Na plátna středního formátu jsem opět využila techniku malby olejovými barvami, která mi dovoluje využít všechny její výrazové možnosti, pro optimálního dosažení mého výtvarného záměru. Jsou zachyceny „intimní“ části lesních interiérů s bohatým světelným působením, začínající od poklidného lesního výseku, přes průhledy jakýchsi cest až po dramatická lesní zákoutí umocněné expresivnější malbou, než u počátečních prací. Barevná škála je v tlumených odstínech, ve stejné barevné škále, spojující obrazy v jednotný celek a podporující dojem cyklu. Malby na první pohled mohou působit nedokončeně, ale prosvítající černá podmalba a bílý podklad mají pouze dokreslovat a podtrhovat světlo, které je zaznamenané. Světlo je nejdůležitějším tvořivým elementem při výstavbě všech těchto obrazů i když není jednoduché zachytit prchavost jednoho konkrétního okamžiku.

Toto prosvítání podmalby a podkladu mě inspirovalo k další práci, doplňující cyklus o další výrazovou polohu, která byla přirozeným vyústěním maleb středního formátu. Vznikl soubor velkoformátových abstraktních maleb vycházející z organických forem v přírodě a inspirovaný jednotlivými výseky z obrazů středního formátu (viz.fotografie). Aby jsem poukázala na rozdílnou rovinu těchto maleb, využila jsem podklady různých barev, pro zjištění, jakými způsoby se barvy vzájemně ovlivňují, když nejsou jen v monotónním barevném spektru. Technika malby je kombinovaná a malby naznačují, jakým směrem by ještě mohl člověk pokračovat a práci rozvést.

Dospěla jsem k závěru, že i ze zdánlivě jednoduchého tématu se může vyvinout téma složité s mnoha polohami, zasahující do jiných uměleckých technik. Představa během tvořivého procesu se mění a dochází k vývoji a změně původní ideí. To vše samozřejmě není na škodu, jen to poukazuje na pestrost a výrazovou různorodost tohoto tématu, které je bohaté a inspirativní po všech stránkách a které se dá rozvíjet v nekonečném tvůrčím procesu.

6.1. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA II.





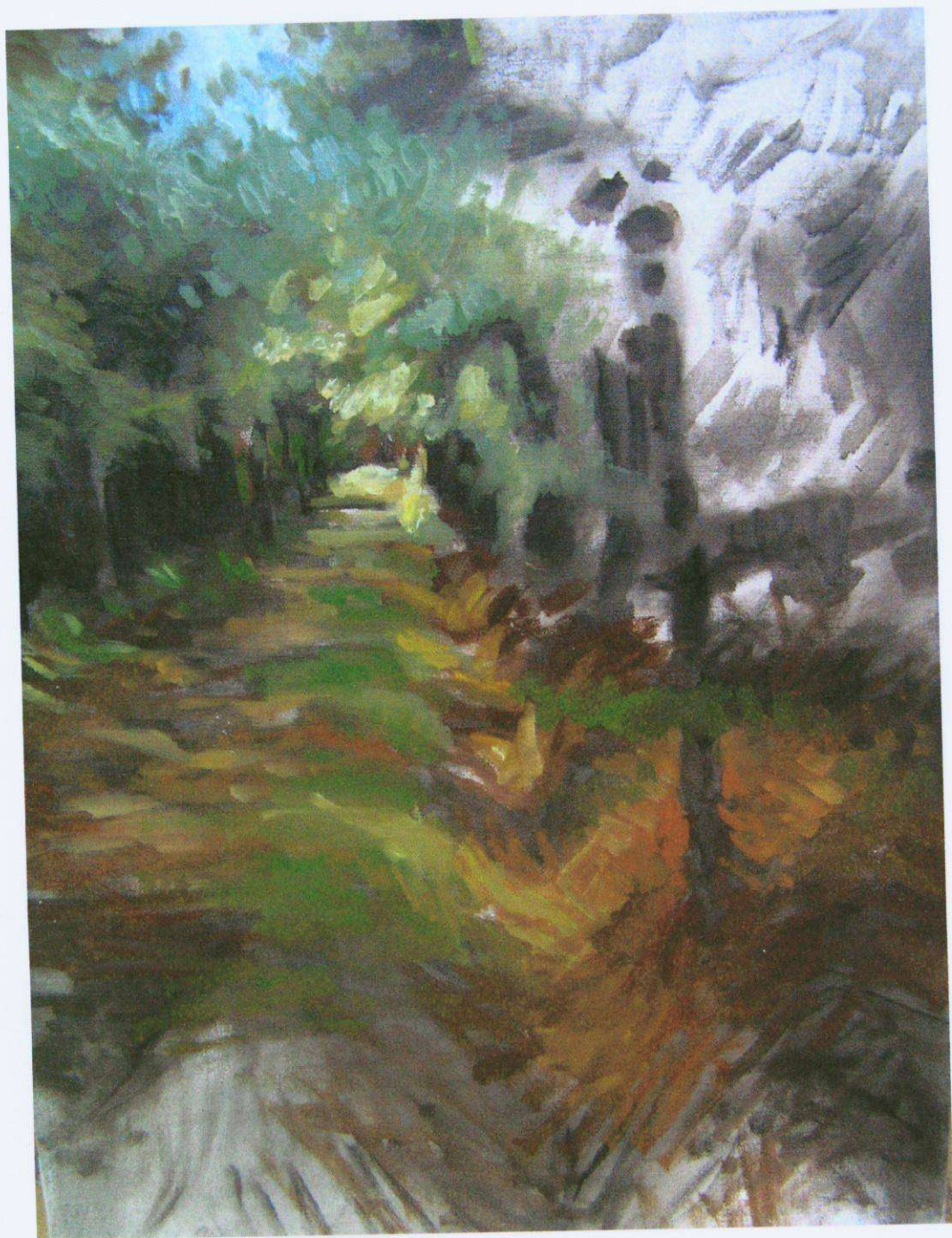
MALÍŘSKÁ STUDIE, 2005, olej / pl. , 100 x 60 cm.



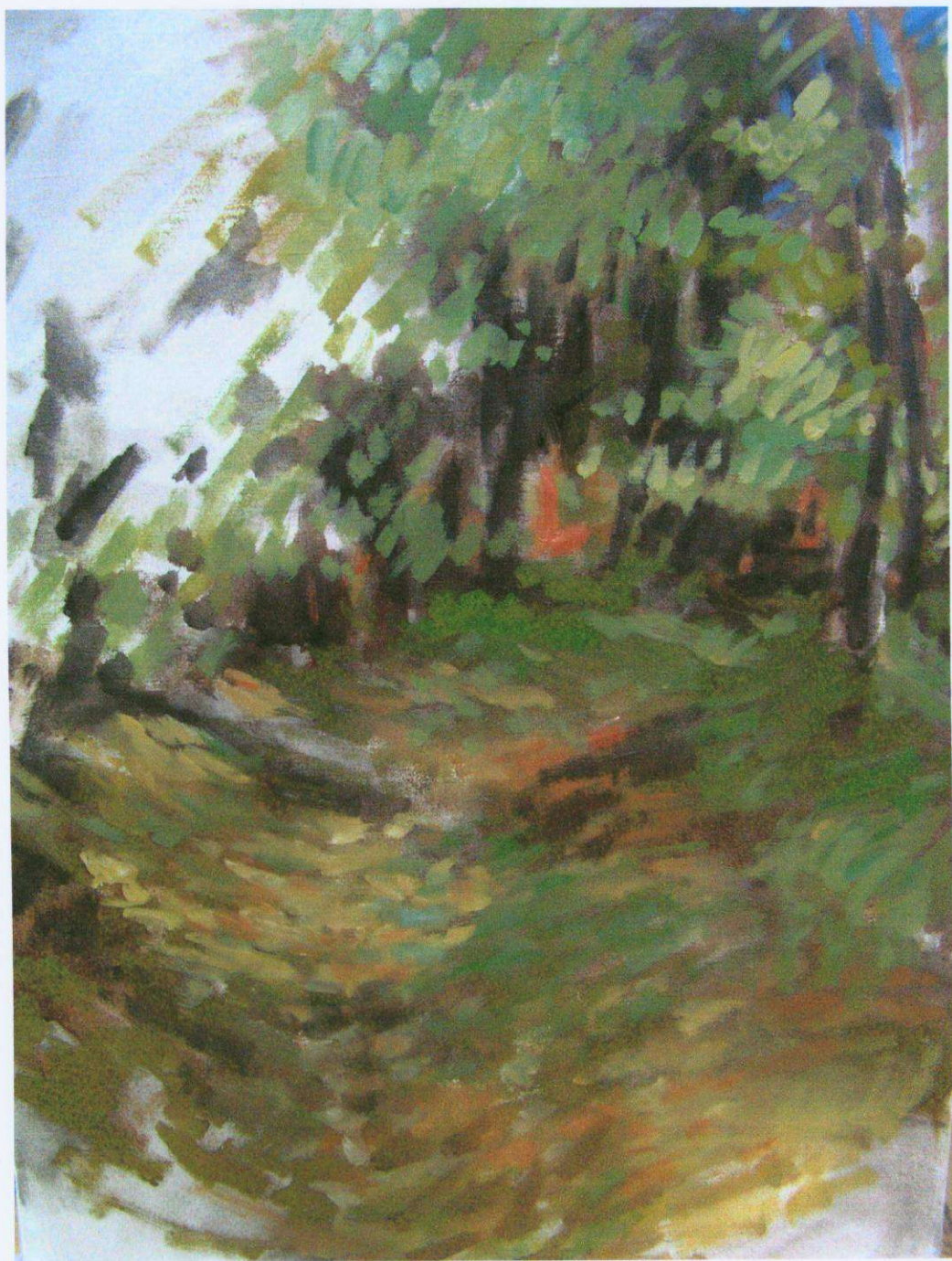
MALBA I., 2005, olej / pl. , 70 x 50 cm.



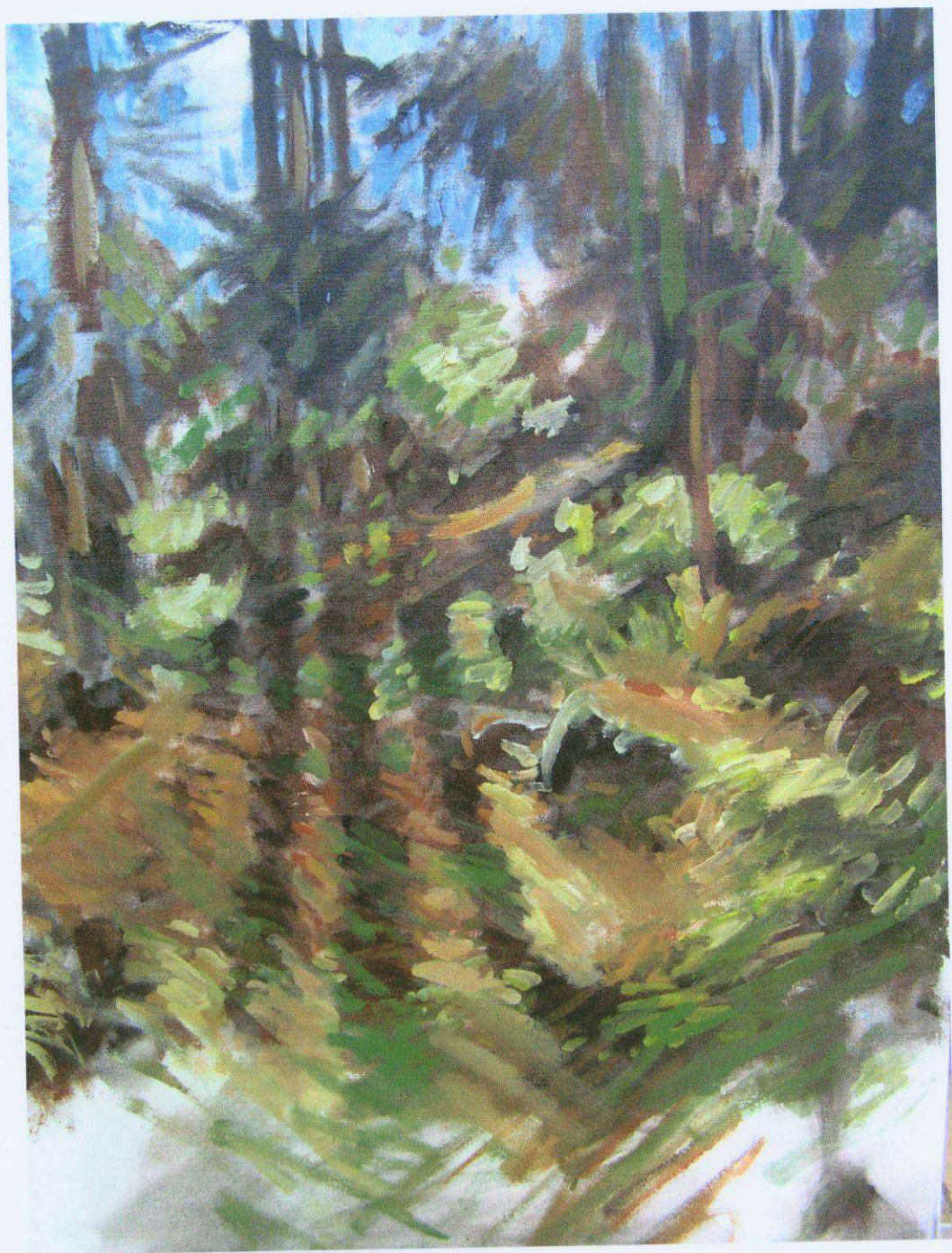
MALBA II., 2005, olej / pl. , 70 x 50 cm.



MALBA III., 2005, olej / pl. , 70 x 50 cm.



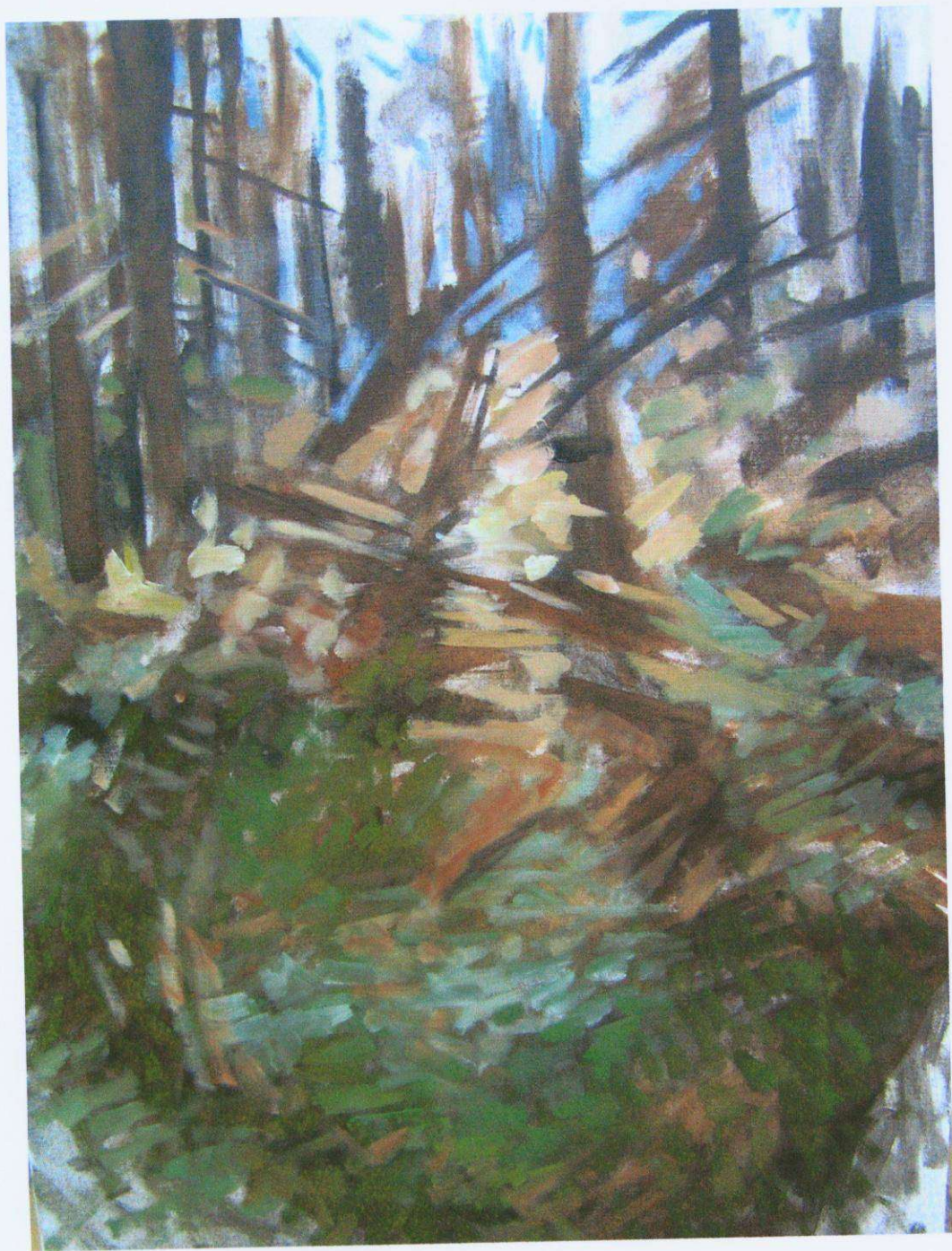
MALBA IV., 2005, olej / pl. , 70 x 50 cm.



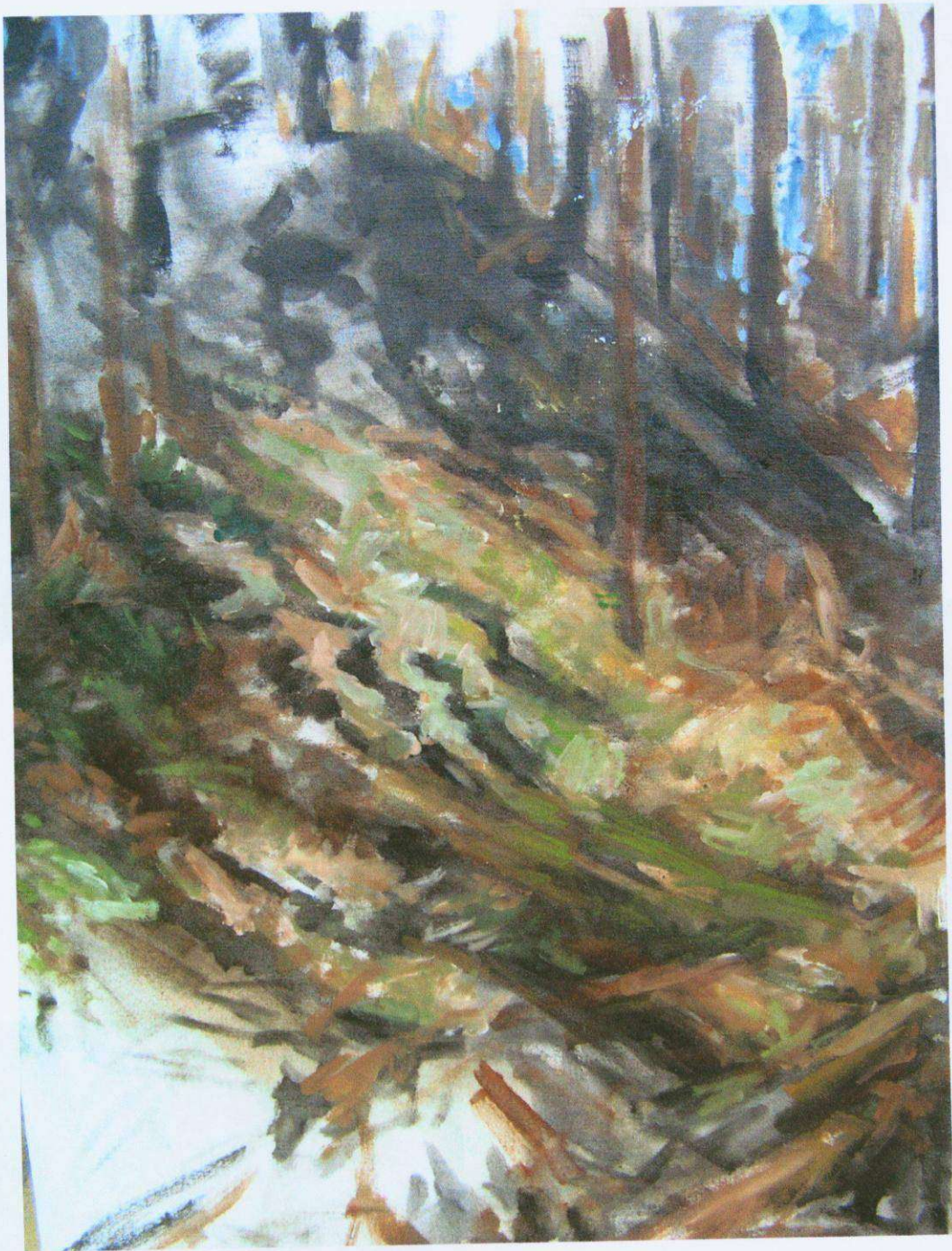
MALBA V., 2005, olej / pl. , 70 x 50 cm.



MALBA VI., 2005, olej / pl. , 70 x 50 cm.



MALBA VII., 2005, olej / pl. , 70 x 50 cm.



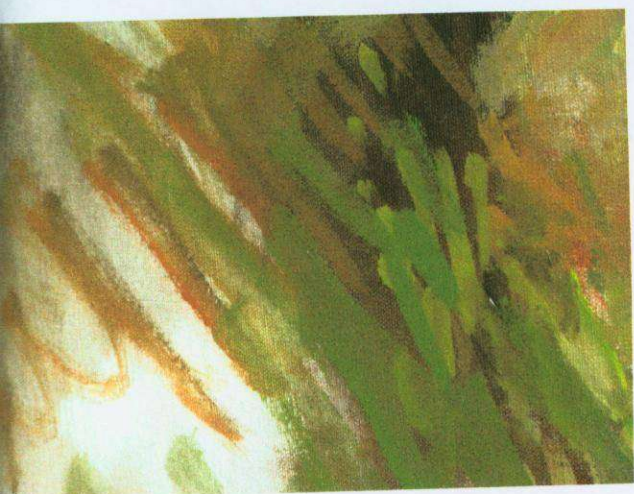
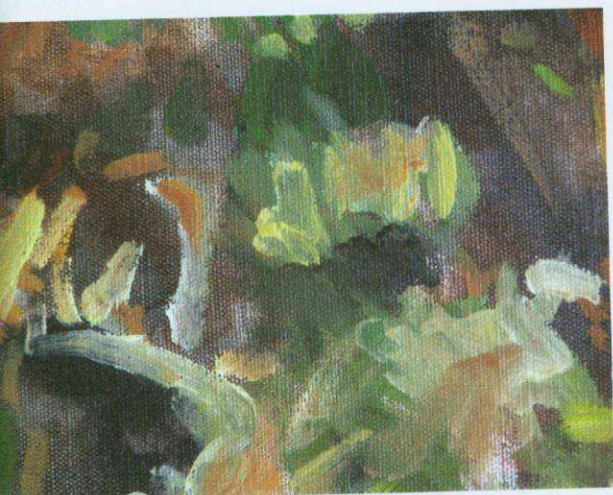
MALBA VIII., 2005, olej / pl. , 70 x 50 cm.



Detaily



Detaily



will cut.

Detaily



MALBA IX., 2005, olej / pl., 100 x 100 cm.



MALBA X., 2005, olej / pl., 100 x 100 cm.



MALBA XI., 2005, olej / pl., 100 x 100 cm.