

**Univerzita Karlova v Praze**

Filozofická fakulta  
Ústav pro dějiny umění

Obecná teorie a dějiny umění a kultury  
Dějiny výtvarného umění

Alexander Matoušek

**Vnitřek lesa a lesní charaktery  
(Krajinomalba Julia Edvarda Mařáka)**

vedoucí práce – Doc. PhDr. Roman Prahel, Csc.  
2006

*D/5 653*

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny práva a právo

Ústav pro dějiny práva a právo

Ústav pro dějiny práva a právo

*V-426/2006*



\*2551145182\*

**Filozofická fakulta  
Univerzity Karlovy v Praze**

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracoval samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'M. K. ...', written in a cursive style.

## Obsah:

Úvod	4
Hájemství soukromí	6
Krajina a duše v Amielových denících	18
Umění a nálada	32
Světelná jímka	43
Průhled do nebe	54
<i>Chef-d'œuvre inconnu</i>	60
Cesty a postupy	77
Literatura	97

Julius Mařák patří k předním osobnostem české krajinomalby. Je připomínán, občas oceňován, k plnějšímu pochopení jeho díla máme přesto daleko. Hlubšímu porozumění brání rozkolísaná hlediska pro posuzování kvality uměleckých děl i mechanicky přebíraná vývojová klišé. V samém základě těchto obtíží leží ale podivná nechuť zabývat se tím, co dílo sděluje. Namísto úsilí představit dílo na půdorysu jeho vlastních vnitřních pohnutek a směřování, se stále hojně setkáváme jen s povšechnými úvahami o cestě romantismu k realismu, či o možných vztazích k hnutí barbizonskému případně impresionistickému. Aby mohly mít takovéto úvahy váhu, musely by být daleko důkladnější a přesnější. Nezbytným předpokladem je ale vždy důvěrné poznání toho, co míníme porovnávat.

Mařákovo dílo mohlo být ve své době chápáno a přijímáno snadněji než je tomu dnes. Případy, kdy kvalitní dílo umí lépe pochopit až doba pozdější, jsou spíše výjimkou než pravidlem. Jakkoli byla doba vnitřně rozporná a nepřehledná, současníci mohli daleko snáze sdílet východiska, ze kterých Mařákova práce vyrůstala. Chápali snadněji ono bezvýhradné zaujetí pro přírodní krásu i přesvědčení o její očištné moci. Sdostatek o tom svědčí těch několik zasvěcených hlasů, které tehdy o Mařákově práci referovaly. Nepochopení a intriky na které si umělec po návratu do Čech stěžoval, nebyly vyvolány uměleckými nebo ideovými spory. Jejich zdrojem bylo jako obvykle domácí politické a zájmové pletichaření.

Tím smutnější je, že stopu jejich vlivu můžeme při hodnocení Mařákova díla sledovat až do dnešní doby.

Předložená práce sleduje umělcovu tvorbu v souvislosti s několika charakteristickými tématy dobového duchovního klimatu. Jedním z nich je symbolické zhodnocení interiéru jakožto prostoru intimity a snění. Jiným nové prohloubení vztahu k přírodě, jež ve zkratce lze nazvat obratem k duši krajiny. Dalším je téma nálady, tehdy stejně lákavé a přitažlivé pro teoretické uvažování jako pro uměleckou praxi. Dvě kapitoly se věnují kompozici a sémantice obrazového prostoru. Předposlední kapitola rozebírá představy o mistrovském díle a kapitola závěrečná cesty k jeho dosažení. V ní se pokoušíme nastínit charakteristické tendence a důrazy Mařákovy umělecké práce i jeho pedagogické činnosti.

Sedm kapitol neosvětlí dostatečně ani dobové souvislosti ani umělcovu osobnost. Doufejme ale, že alespoň něco napoví.

## HÁJEMSTVÍ SOUKROMÍ

Téma lesního interiéru se v krajinomalbě vynořilo pozvolna a v různých souvislostech, nikdy se neustavilo jako specifický žánr, přesto mělo svou zlatou dobu, čas nejpříznivější a nejplodnější, své umělce a svá velká díla.

Vnitřek lesa je přirozeným dějištěm loveckých scén, není proto divu, že nejdelší tradicí, v které bylo téma vnitřku lesa nejsouvisleji rozvíjeno je tradice loveckého žánru. Nabízelo by se tedy snad začít nejprve u scén loveckých. My se však touto cestou nevydáme. Nikoli že bychom význam této tradice podceňovali, nýbrž protože nás zajímá teprve až ten dějinný obrat, který dovolil malíři otevřít lesní zákoutí jako opravdový interiér, jako v sebe uzavřené intimní místo přírodního života.

Téma lesního interiéru dozrává v druhé polovině devatenáctého století, v době plné zralosti měšťanské epochy, plodně provází její pozdní léta a odchází spolu s ní, v ničivé smršti první světové války. Schopnost spatřit vnitřek lesa jako interiér, který rezonuje s divákovým nitrem a svými jemnými akordy dotváří

chvíle osobního ztišení, může vyrůst teprve na pozadí hlubokých změn, které zformovaly základy měštanského světa. Bezprostředním předpokladem je nově proměněný vztah člověka k přírodě, ale rovněž i nové zhodnocení měštanského interiéru jakožto místa soukromí.

Nový vztah k přírodě v sobě od počátku nese pečeť dvojznačnosti. Nová citlivost pro přírodní krásno, nové zdůvěrnění ve vztahu k přírodě je rubem prvních kroků systematické a plánovité exploatace přírodního bohatství, kroků, v nichž kalkulující rozum odkrývá přírodu stále důsledněji jen jako více či méně využitelný „zdroj“ vlastní síly a moci. Je příznačné, že nejuvolněnější, „nejsvobodnější“, divoké přírodě nejbližší typ parkových a zahradních úprav se rodí na Britských ostrovech, tedy v krajině nejvýrazněji poznamenané ranou industrializací.

Ještě významnější dynamiky nabývá pojem přírody, a to již od samých prvopočátků měšťanské epochy, v kontextu vášnivých diskusí o člověku. Stává se mocným pomyslem, pomocí kterého se novověký člověk utkává se stále znepokojivějšími svědectvími o historicitě vlastní kultury, vlastního světa. Pojem přírody je rozpoznán a vyzdvižen jako nejvhodnější nástroj pro prosazování nároků na společenské změny. Jakkoli je kontext řeči o člověku odlišný od kontextu úvah o přírodě mimolidské, v obou případech je příroda posléze uchopena jako *fundament* a *zdroj*. Na jedné straně možný zdroj moci a hospodářské síly, na druhé straně zdroj legitimacy. Pojem přírody zaujal v rozpravě o člověku centrální a zároveň hraniční místo, které jsouc současně východiskem pro dobovou sebereflexi bylo též místem, v němž a skrze něž se artikulovaly naděje, touhy a očekávání.

Sebereflexe nastupujícího měšťanství byla od počátku, alespoň v jedné ze svých nejvýraznějších odnoží, reflexí rozpolcené bytosti, která cítíc se omezena a znásilňována touží po plnosti a celosti vlastní existence. Příkladem nejvýmluvnějším jsou obě proslulé Rousseauovy rozpravy zaslané dijonské Akademii<sup>1</sup> mocně překypující pathosem radikální kritiky i nově se probouzejících nadějí. Diagnóza vlastní rozpolcenosti provází reflexi měšťanského věku i po

---

<sup>1</sup> 1749 to byl *Discours si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les moeurs* (Rozprava o tom, zda obnova věd a umění přispěla k očistě mravů), 1754 pak *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (Rozprava o původu a příčinách nerovnosti mezi lidmi).



následujícího století. Světodějná událost Francouzské revoluce na tom nic nezměnila. Průběh a podoba revoluce byla pro četné myslitele jen potvrzením onoho vnitřního rozvratu, který moderního člověka zasáhl. Friedrich Schiller se ve svých *Listech o estetické výchově* z let 1793 – 94 snaží ukázat, tváří v tvář událostem ve Francii, proč je pro současného člověka nemožné náhlým společenským zvratem uskutečnit stát svobody. *Současnému člověku chybí celistvost, náleží podle svého podílu na moci do té či oné společenské třídy a je vždy specializován svou rolí a svým zaměstnáním. Na rozdíl od starověkého Řeka nemůže moderní člověk jakožto jedinec reprezentovat celost lidství, nýbrž jen jeho část. Důraz na specializaci, jenž je sám o sobě účinným nástrojem pro rozvoj kultury, mrzačí jedince, neboť vyžaduje částečnost. Částečnost s sebou nutně nese neživost a ta nachází svůj adekvátní výraz v mechaničnosti, typickém to projevu novověké kultury. I když lze připustit, že jednostrannost a specializace umožnily rozmach kultury, tím, že deformují jedince obětující harmonický rozvoj jeho existence vnějším účelům, brání uskutečňování svobody, která člověku jakožto bytosti mravní náleží. Stavíce se proti svobodě napomáhají nepřímo ale zákonitě tomu, aby společnost mohla být ovládnuta (zejména tehdy, ocitne-li se v kritické situaci) pudovou zběsilostí a jejím „kultivovaným“ pendantem, bezcitným racionálním sobectvím.*

Cestu z roztržičnosti a úpadku Schiller nespátřuje v jednoduchém návratu k přírodnímu stavu, nýbrž v opravdové kultivaci lidské přirozenosti, resp. v její postupné harmonizaci. Výchovou docilovaná harmonizace by měla vyvádět existenci z její podřízenosti vnějším účelům a otevírat ji svobodě. Stejnou měrou ale potřebuje harmonizaci i jedinec, který je sice s to nahlédnout nepodmíněný, svobodný základ své existence, ovšem dokáže jej spatřit pouze jako protiklad své vlastní smyslové přirozenosti. Zatímco izolovaně rozvinutý rozum zakládá svobodu teprve tam, kde jsou všechny smyslové pohnutky popřeny, cesta kterou naznačuje F. Schiller míří rozvinout smyslové pohnutky v souladu s nekonečností svobody. Oblast, v níž může dojít ke smíření morální a smyslové roviny existence, je oblast estetického zdání, říše smyslového krásna. Právě tato oblast je podle Schillera branou svobody, v níž se smyslová existence vyvazuje ze svého podřízení přírodní účelovosti, vzdávajíc se plně svobodné hře zdání, jež v sobě sdružuje trpnost i činnost a dokáže otevřít konečnost nekonečnu. Schillerovo

vysoké hodnocení estetické kontempace, podobně jako jeho názor o zásadní roli umění pro restituci plnohodnotného lidství, nezůstalo bez odezvy a myšlenkových paralel. V různých modifikacích a s různými důrazy se s podobnými názory můžeme setkat po celé následující století. Zejména romantické gesto v nejširším smyslu vyrůstá z obdobného půdorysu. Vzpomeňme jen na zdroje romantikova konfliktu se společností, na jeho kritiku mířící proti prostřednosti, šosáctví, proti počtářské duši spořádaného měšťana, proti omezenosti a omezením, které vnucuje životu moderní stát. Vzpomeňme rovněž na jeho exaltovanou službu umění a konečně na kult samoty v níž rozbolavělá romantická duše tiší svou žízeň po nekonečnu. Vyhrocuje-li se rozpor mezi lidskou touhou po plnosti a celistvosti na jedné straně a společností, jejíž *raison d' être* se formuje stále více z vůle integrovat a využít, na straně druhé pak nelze neočekávat zásadní roztržku, vzdor a rezignaci. Kult samoty jakožto zákonitý důsledek neřešitelného konfliktu mezi jedincem a společností výmluvně odkrývá specifickou tvářnost romantického pojetí samoty.

Romantická samota je více než co jiného *osamocení*. Osamocení do kterého člověka vhání vědomí o nesouměřitelnosti mezi touhou a žízni vlastního srdce a mezi životním niveau, které jedinci stanovila nastupující, moderně homogenizovaná společnost. Romantické osamocení ovšem nemusí být nutně odloučeností. Měšťanská epocha, a romantismus zejména, nám zanechaly nezapomenutelná vyličení osamocení uprostřed společnosti, ba uprostřed davu (mnohdy podivuhodně předjímající drásavé obrazy, kterými nás sytí umění dneška). Na druhé straně byl útek do pustiny a divoké přírody nepochybně lákavým ideálem svrchovaně naplňujícím představu o "vznešeném rámci", v kterém by se snad mohla rozbouřená duše setkat se sebou samou luštic v zrcadle přírody nápovědi vlastního osudu. Takto kupříkladu hovoří o svých potulkách Chateaubriandův René: „*La solitude absolue, le spectacle de la nature, me plongèrent bientôt dans un état presque impossible à décrire. Sans parents, sans amis, pour ainsi dire seul sur la terre, n' ayant point encore aimé, j'étais accablé d' une surabondance de vie.(...) Il me manquait quelque chose pour remplir l'abîme de mon existence: je descendais dans la vallée, je m'élevais sur la montagne, appelant de toute la force de mes désirs l'idéal objet d'une flamme future; je l'embrassais dans les vents; je croyais l'entendre dans les gémissements*

*du fleuve: tout était ce fantôme imaginaire, et les astres dans les cieux, et le principe même de vie dans l'univers.*“<sup>2</sup>

I když bychom mohli velmi snadno ukázat řadu obdobných představ vízících se k obrazům samoty v lůně přírody, procházejících kontinuálně celým 19. stoletím, neznamená to nikterak, že by útek do přírody na počátku století byl tímtéž jako na jeho konci. Můžeme dokonce říci, že i samota sama proměnila svou tvářnost. Změna vyvstane nejzřetelněji, omezíme-li se pouze na linii romantickou, která nás zde ostatně zajímá nejvíc. I v druhé polovině 19. století zůstala samota jedním z erbovních pojmů romantické vlny. Ve významových silokřivkách tohoto pojmu se nadále obrážely podstatné rysy dobového duchovního rozpoložení i sebeuvědomění. Novoromantismus však poněkud překryl dosud určující významový náboj tohoto výrazu. Kladla-li ranně a vcholně romantická doba v obrazech samoty svůj akcent na osamocení, novoromantismus vyzdvihl do popředí jinou rovinu významu. Samota byla pro něj v první řadě *kontemplativním osaměním*. Pohroužení do samoty bylo nahlíženo jako nutná podmínka pro tvorbu. Zdálo se zřejmým, že právě v osaměním se člověku otevírají brány ke svobodě. Slábnutí důrazu na osamocení v rámci romantického pojetí samoty ale vůbec neznamená, že by snad osamocení počalo mizet i jako téma dobové sebereflexe a umění. Právě naopak, osamocení začalo ztrácet svou výsadní pozici v proklamativně romantických představách tehdy, když se stalo trvalým znamením epochy. V té době i jako umělecké téma prolomilo hranice uměleckých vyznání a stalo se tématem obecným a trvalým. Zároveň ovšem přestalo být výrazem konfliktu mezi společností a jedincem, stalo se pouze ponurým průvodcem odcizující se společnosti. Osamocení vyvstalo jako fatální jev náležející ke společnosti, jež se proměňovala více a více ve společnost masovou, – samozřejmě

---

<sup>2</sup> François René de Chateaubriand: *René* (1802,1805) in: *Oeuvres romanesques et voyages*, Tome 1; Paris, Bibl. de la Pléiade, Gallimard 1969; pp. 128–129; (česky: F. R. de Chateaubriand: *Atala, René*; Praha, Odeon 1973; pp. 135–136; „*Naprostá samota, neustálý pobyt v přírodě uvedly mě záhy do stavu, který lze sotva vystihnout slovy. Bez rodičů, bez přátel, takřka sám na světě a ještě nikdy nezamilován, zalykal jsem se přemírou života... Chybělo mi cosi, čím bych vyplnil propast svého bytí. Sestupoval jsem do údolí, stoupal na horu volaje ze vsí síly svých přání po ideálním předmětu budoucího horování; objímal jsem jej ve větru, domníval se, že jej uslyším v hukotu řeky. Všude a ve všem byl ten smyšlený přízrak a byly jím i hvězdy na nebi a sama podstata života ve vesmíru.*“ překl. Oskar Reindl)

zejména ve svých hlavních městech, která byla zasažena dosud nevídanou koncentrací obyvatelstva přicházejícího za prací.

Novoromantické úvahy o samotě se často pojí s úvahami o umělecké imaginaci. Je to pochopitelné, neboť právě svoboda zrodí se z kontemplativního osamění je oním tajemným prostředím, v němž se může tvůrčí imaginace plně rozvinout.

Zasvěceným vykladačem umělecké imaginace byl nepochybně Charles Baudelaire. Ve své apologii samoty, uveřejněné v rámci souboru *Malých básní v próze*, vyhrazuje Baudelaire dobrodiní samoty pouze duším ušlechtilým a vytříbeným, neboť jen ty jsou s to plodně využít setkání se sebou samými. Samota znamená střetnutí se sebou samým v každém případě, protože sobě samému nelze uniknout ani ve výtvorech vlastní imaginace. Imaginace je však na druhé straně o mnoho více než jen zrcadlení sebe sama. Je, jak nás poučuje Baudelaire na jiných stránkách svého díla, „*královnou pravdy*“ spřízněnou s nekonečnem.<sup>3</sup> Imaginace se zmocňuje žitého světa jako své potravy, proměňuje jej a vytváří svět nový. To ona dává člověku nástroje s jejichž pomocí se svět vpravdě otevírá a znovuožívá v proměně. „*C'est l'imagination qui a enseigné à l'homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum. Elle a créé, au commencement du monde, l'analogie et le métaphore.*“<sup>4</sup> Skrze barvu, linii, zvuk a vůni, to jest skrze živly hovořící metaforickým mnohohlasem přicházejí věci i svět stejně tajemné jako zdůvěrnělé. Svět, který přichází k člověku branou imaginace, není světem mrtvým. Věci, které přivádí s sebou, se na člověka obrací, promlouvají k němu, či alespoň na něj důvěrně upírají svůj zrak. „*(Ils) l'observent avec des regards familiers*“<sup>5</sup>, řečeno slavným Baudelairovým veršem. Tvořivá, usebraná duše tak v tišině své samoty nalézá nejen sebe sama, ale rovněž svět, který aniž by něco ztratil ze své nezměrnosti, je opět jejím světem.

Pravým místem imaginativní samoty se stalo soukromí. Soukromí je místem, v kterém jedinec uniká tlaku společnosti, kde přestává patřit své

<sup>3</sup> *Salon de 1859*, in: CH. Baudelaire: *Oeuvres complètes*, Paris, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1961, p. 1037;

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 1037, (česky in: CH. B.: *Úvahy o některých současnících*; Praha, Odeon 1968; p. 386; „*To obraznost dala člověku poznat mravní smysl barvy, linie, zvuku a vůně. Hned na počátku světa vytvořila analogii a metaforu.*“ překl. V. Smetanová)

<sup>5</sup> *Correspondances, Les Fleurs du Mal*; La renaissance du livre, Paris 1919, pp. 7 – 8.

společenské roli a může dočasně odložit svá přechetná pouta, která jej integrují do složitého státního mechanismu. Pro měšťskou vrstvu středního stavu, tedy pro vrstvu určující a formativní, otevřela soukromá sféra možnost, jak překročit všednodennost. Samozřejmě vedle možnosti tradiční, již nabízela víra a křesťanský kult.

Soukromí má nepochybně své dějiny a bylo to právě 19. století, jež jej učinilo reálnou protiváhou vůči nárokům a tlaku, které na člověka uplatňoval abstraktní společenský mechanismus. V rámci nových souřadnic, které získala soukromá sféra, obdrželo nový význam i umění, a to v celém rozsahu své neustále se zvětšující žánrové pestrosti. Když se proměnilo soukromí v útočiště lidské svobody, právě orgány umělecké imaginace, jimiž nebyla jen umělecká tvorba sama, ale rovněž recepce uměleckých děl, skýtaly člověku možnost zakoušet plnost lidství a vposledku též zahlédnout tajemství, které se skrze lidství manifestuje, které člověka obklopuje a halí. Právě proto, že umění jako celek bylo pozdviženo k tak závažné roli, rozrušila se a zrelativizovala i hierarchie uměleckých žánrů. Cele se ovšem tato tendence projevila až v druhé polovině 19. století. Relativizaci žánrů předcházela a provázela sklon k integraci, projevující se nepřehlédnutelně a nejvýslovněji již v romantismu. Výtvarná scéna 19. století je tak zároveň dějištěm pokračující krize náboženské malby, tradičního centra velkého umění i svědkem toho, kterak roli náboženské malby přebírají a integrují žánry jiné, z nich v neposlední řadě právě krajinomalba.

Nejnápadnějším výrazem integračních snah jsou ale představy o splývání celých uměleckých oblastí, nebo úvahy o jejich jednotném prakoření, kterým je buď universální poezie či hudba. Známa představa Richarda Wagnera o propojení uměleckých oblastí v jediném díle je jen radikálním domyšlením všeobecného přesvědčení o hlubinné jednotě veškerého umění.

Nový impuls, jež vrcholná a pozdní měšťanská epocha poskytla umění, se samozřejmě naplňoval v souladu s povahou místa, v němž umění našlo své nové určení. Umění počalo hrát svou novou roli pro soukromí a tato skutečnost zůstávala vtištěna jako pečeť do jeho faktury. Soukromí jako útočiště individua a místo jeho hluboké rehabilitace, ukazuje velmi zřetelně charakter nové společnosti. Měšťanská společnost *přes* či spíše *pro* svou dosud nebyvalou totálnost vyrůstá jako společnost atomizovaná. Obdobné rysy nese i její umění,

keré je idividualistické a individuální i tam, kde se snaží být plně společenské a společné. Návštěva opery byla samozřejmě vrcholně společenskou událostí, kontemplace díla však chtěla být aktem navýsost soukromým, neboť promlouvajícím bezprostředně k intimitě nitra a citu. (Dojem intimity byl při představení navíc násoben (a ostatně je dosud) zatemněním hlediště.) Paradox společného osamění v prostoro operního jeviště vylíčil nezapomenutelně Paul Valéry ve svém *Večeru s panem Testem*: „*Une immense fille de cuivre nous séparait d'un groupe murmurant au delà de l'éblouissement. Au fond de la vapeur, brillait un morceau nu de femme, doux comme un caillou. Beaucoup d'éventails indépendants vivaient sur le monde sombre et clair, écumant jusqu'aux feux du haut. Mon regard épelait mille petites figures, tombait sur une tête triste, courait sur des bras, sur les gens, et enfin se brûlait.*

*Chacun était à sa place, libre d'un petit mouvement. Je goûtais le système de classification, la simplicité presque théorique de l'assemblée, l'ordre social. J'avais la sensation délicieuse que tout ce qui respirait dans ce cube, allait suivre ses lois, flamber de rires per grands cercles, s'émouvoir par plaques, ressentir par masses des choses intimes, – uniques, – des remuements secrets, s'élever à l'inavouable ! J'errais sur ces étages d'hommes, de ligne en ligne, par orbites, avec la fantaisie de joindre idéalement entre eux tous ceux ayant la même maladie, ou la même théorie, ou le même vice... Une musique nous touchait tous, abondait, puis devenait toute petite“<sup>6</sup>*

---

<sup>6</sup> Paul Valéry: *La Soirée avec Monsieur Teste* (text z r. 1894, první vyd. 1896), viz: *Oeuvres*, Tome 2, Paris, Bibl. de la Pléiade, Gallimard 1962; p. 20; (česky: P. Valéry: *Pan Teste*; Praha, Odeon 1971; p. 22, „*Obří dívka z mědi nás dělila od šumu skupiny nedotčené oslněním. V hloubce par zářil obnažený kousek ženy, něžný jak obložek. Spousta vějířů bujela nezávisle z toho tmavého a světlého lidstva, pěnicího se až po světla nahoře. Můj pohled listoval v tisíci drobných tvářích, tu padl na smutnou hlavu, klouzal po pažích, po lidech, až byl nakonec oslepen.*

*Každý byl na svém místě, s malou volností pohybu. Zamlouval se mi třídící systém, takřka teoretická jednoduchost seskupení, společenský řád. Blažilo mně, že všechno, co v té krychli dýchá, bude se řídit jejími zákony, vznítí se smíchem v širokých kruzích, dojde se v plástech, v blocích procítí intimní - ojedinělé – dění, utajené vzruchy, pozdvihne se k nedoznatelnému. Bloudil jsem očima po těch patrech lidí, od jedné řady k druhé, v obloucích, zlákán pomyslně slučovat všechny se stejnou chorobou nebo se stejnou teorií, nebo se stejnou neřestí...Všechny nás unášela překypující hudba, pak se ztišila.“*  
překl. Miroslav Žilina)

Nejryzejším representantem soukromí je ovšem interiér vlastního obydlí. Městanská doba přinesla interiéru *individualitu*. Ta se formovala v souladu s osobním vkusem a zálibami více či méně jako *zrcadlo* svého majitele. Interiér samozřejmě mohl být i obrazem či metaforou majitele, jeho zájmů a zálib. Především však byl mlčenlivou hladinou, v jejímž odrazu se obraz teprve mohl ustavit. Nalezla-li všednodenní rozmělněnost do společenských a pracovních rolí svoji protiváhu v soukromém usebrání, pak nejsamozřejmější místo tohoto usebrání, interiér vlastního obydlí, slibovalo být tím pravým místem, kde se lze s „usebraným“ setkat a kde jeho obraz může nezčeřený vystoupit ve své celistvosti. Celistvost, jíž se bylo lze nadít, ovšem nemohla být nějakou faktickou celistvostí, zůstávala a musela zůstat pouhým příslibem, pouhým zceleným obrazem touhy. Teprve tak a tehdy se mohla stát opravdovou metaforou vlastní existence, což ale zároveň znamená metaforou, kterou přichází svět.

Proměnu měšťanského interiéru ve svrchované hájemství soukromí dosvědčují i příklady zdánlivě zcela protichůdné tomu, co zde bylo dosud řečeno. Míjíme tím onu podivnou a bizarní teatrálnost některých, zejména pozdněromantických interiérů, které nejen že nejsou výrazem nějaké usebranosti a ztišení, nýbrž reprezentují ryzí vnějškovost, plnou společenské extravagance a přebujelosti, plnou břeškových fanfár, rozevlátých kulis a rekvizit, jež nemohou zapřít svou kaširovanost. Vytvořit takovýto interiér znamená „*umístit se na scénu*“, abychom užili přílehlavého termínu Hanse Sedlmayra<sup>7</sup>. Právě v těchto případech ale nesmíme zapomínat, že scéna, o kterou zde jde, nechce být ničím reálným, nýbrž je imaginárním shromážděním světa, do něhož usiluje lidská touha, snad stejně marná jako marnivá, vepsat svou stopu. I zde tedy platí shrnující slova Waltera Benjamina: „*Es (das Interieur – A.M.) stellt für den Privatmann das Universum dar. In ihm versammelt er die Ferne und die Vergangenheit. Sein Salon ist eine Loge im Welttheater*“<sup>8</sup>. Tato slova bezpochyby platí, ač tentokrát je lóže spíše scénou. Na ní, uprostřed kulis znamenajících svět, utváří režisér interiéru alegorické konstelace, v nichž rozehrává své představy. Hry

<sup>7</sup> Srv. Hans Sedlmayr: *Verlust der Mitte* (1. vyd. 1948), Salzburg, Otto Müller 1951; p. 47;

<sup>8</sup> *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts*; in: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Band V-1; Frankfurt am Main, Suhrkamp 1982; p. 52; (česky: W. B.: *Dílo a jeho zdroj*, Praha, Odeon 1979, p. 73: „*Pro soukromého člověka je interiér universum. Shromáždí v něm dálky a minulost. Jeho salón je divadelní lóže světa.*“ překl. Věra Saudková)

představ a iluzí samozřejmě nejsou bez nebezpečí, jsou zajisté z velké části doménou sebeklamu a nepravdy. Takovéto nebezpečí ale číhá všude, kde se konfrontujeme s představami o sobě samých. Všude tam, kde sami usilujeme o svůj obraz, hrozí nebezpečí, že jej nakonec obdržíme falešný. Pokud je toto sebehledání navíc spojeno s kultem vlastní individuality, pak jsou výsledky ještě ošidnější. Programový individualismus, a měšťanský individualismus takovýmto programovým individualismem namnoze byl, se nemůže obejít bez společenských modelů a sociálních měřítek, podle kterých formuje své představy. Jeho nevěrohodnost zvyšuje i nepřeslechnutelný apel k sociálnímu sebestvrzení. Žádná situace ale není zcela jednoznačná. Odvozenost a malá autentičnost představ o sobě samých sice silně ohrožuje vytoužené směřování, patrně je však nemusí zcela zadusit. Snad i člověku měšťanské éry je někdy otevřena možnost splynout s gestem, do něhož se promítl a alegoricky se tak přiblížit tomu, co hledá. V každém případě všude tam, kde se interpretace dotýká imaginativní sféry, musíme předpokládat jistou proklamativnost a s ní spojenou bytostnou nejednoznačnost. Výklad by se zde tedy měl pokusit v první řadě postihnout komplexitu jevu. Neměl by zůstat jen dějinami iluzí a vykládáním skrytých pohnutek, měl by být vždy též novým pokusem o uchopení *ideálních intencí*. Tím spíše, že ani to, co „chce“ být v díle *výslovně* deklarováno, není v plné kompetenci tvůrce.

Právě proto, že měšťanství tak vyzdvihlo a rozvinulo ony rysy interiéru, které souvisí s privátností, není zcela adekvátní popisovat vývoj měšťanského interiéru jen jako široký emancipační pokus, jímž se měšťanský stav snažil vyrovnat šlechtickému vzoru. Měšťanská epocha otevřela interiéru nové funkce a přesunula některé důrazy. Proměna je patrná na mnohých úrovních a dotýká se plně i interiérů aristokratických. Připomeňme alespoň jeden příklad.

Ve své úvaze o Richardu Wagnerovi<sup>9</sup> upozorňuje Thomas Mann na podivnou disproporci, která vládne v interiérech nemocného krále Ludvíka II. Bavorského. Interiéry dne, to jest zejména interiéry společenské presentace a společenského styku zde byly potlačeny ve prospěch interiérů nočních, ložnic a fantastických kabinetů. Disproporce se projevuje jak v rozloze místností, tak v jejich zařízeních. Thomas Mann tento příklad uvádí, aby doložil zaujetí i zajetí

---

<sup>9</sup> Thomas Mann: *Leiden und Größe Richard Wagners*, 1933;



romantické duše noční stránkou universa, aby připomenul její tíhnutí k nezměrnému a neurčitému. Souhlasíce plně s jeho postřehy, můžeme dodat, že potlačení společenských prostorů ve prospěch prostor víceméně intimních dokládá zároveň i kult soukromého a osobního, kult, jenž charakterisuje měšťanský svět jako celek.

Interiér změnivší se v doménu soukromí, unikaje tak tlaku odosobněných společenských mechanismů, mohl do jisté míry nahrazovat roli, kterou hrál v představách tísněného člověka útěk do přírody. Mohl být pravým útočištěm svobody a nezdeformované individuality. Samotný útěk do lůna přírody v průběhu 19. věku pozbyl poněkud své neurčitosti. Na jedné straně se stal reálnou možností, obhajovanou a dosvědčovanou osobnostmi typu Henryho Davida Thoreaua. Na straně druhé byl důsledněji uchopen ve své estetické rovině a mohl tak teprve plně uvolnit svou nesmírnou imaginativní potenci. Stal-li se návrat k přírodě *vědomě* estetickou záležitostí, neznamenalo to, že by tím ztratil existenciální závažnost. Spíše naopak. Příroda proměněná v obraz dokázala vyslovit mnoho dosud nevysloveného a nevyslovitelného, umožnila, aby se lidská existence nově setkala se sebou samou. Estetická reflexe života v blízkosti přírody, stranou civilizačních center se klene v různých podobách přes celé století, od Wordsworthova *Preludia* po Gauginův a Moricův spis *Noa-Noa*. K obrazu přírody se upnulo nebývalou měrou i malířství. Krajinomalba se v průběhu sta let vzepjala k těm nejvyšším cílům a obsahům. Obraz krajiny posléze téměř neodmyslitelně náležel i k plné výbavě měšťanského interiéru. Stal se šifrou, která dokázala ve zkratce shrnout všechny pomysly, jež soukromí toužilo chránit a zabezpečit. Dokázal v sobě shrnout uvolněnou distanci svobodného pohledu, vznešenost i nekonečno, harmonický klid i ideální vzněty.

Obrovská produktivní síla, která oživovala krajinářství devatenáctého století, vyzdvihla na novou úroveň i téma vnitřku lesa. Toto téma bylo nejsoustavněji pěstováno v druhé polovině století, v době definitivní proměny interiéru v místo soukromí. Není divu, že tato doba objevila staré téma v novém symbolickém zhodnocení. Ať již byl zobrazený vnitřek lesa dekorativní harmonizující kulisou, idylickou tišinou nebo zákoutím lovecké scény, stával se vždy též právě obrazem interiéru, obrazem, v němž se smysl interiéru rozkrýval, obrazem *přírodního* interiéru určeným lidskému obydlí.

Lesní interiér tvoří v rámci krajinářství zvláštní okrsek, který jakoby se vzpíral duchu krajinomalby, neboť netlumočí zkušenost širého prostoru a jen zřídka otevírá pohled do dálky. Téma lesního nitra však nabízí nepřeborné množství jemných atmosférických nálad a světelných proměn. Nabízí obrazu též zvláštní, těžko definovatelnou prostupnou uzavřenost lesního těla. Lákavou malířskou nabídkou je v neposlední řadě i specifický protiklad mezi otevřeností a uzavřeností, representovaný převážně protikladem otevřeného nebe a uzavírajícího se lesního porostu.

Abychom mohli přistoupit blíže k celé problematice, zaměříme se podrobněji na dobový duchovní kontext i některé postupy, jimiž byl obraz lesního interiéru malířsky budován. Náš zřetel bude patřit vždy na prvním místě dílu Julia Mařáka, neboť lépe porozumět jeho dílu je konec konců hlavním cílem těchto analýz.

## KRAJINA A DUŠE V AMIELOVÝCH DENÍCÍCH

Přemítavý a citlivý duch Henriho Frédérica Amiela, jak nám ho uchovávají stránky jeho deníků, býval často ovlivňován pohledem na krajinu a pozorováním přírodních změn spojených s proměnou počasí, proměnami denní i roční doby nebo vegetačního cyklu. Mezi mnoha Amielovými myšlenkami inspirovanými prožitkem přírody se jedna stala takřikajíc okřídlenou, ač ovšem v podobě značně zjednodušené a zcela vytržené z kontextu v kterém našla svůj tvar. „*Krajina je stavem duše.*“ Tato slova vyslovila pro mnohé trest' jejich důvěrné zkušenosti s krajinou. Jiným dokázala objevit nový, dosud netušený rozměr přírody. Byla citována malíři i básníky, znalci umění i literáty. Nechybělo samozřejmě ani odmítání. Vzpomeňme na ironickou reakci Degasovu, vylíčenou ve vzpomínkách Daniela Halévyho.

Úsloví o „krajíně jako stavu duše“ pomáhalo a pomáhá mnohým kulturně-historickým výkladům shrnout a pojmenovat obrat ke zniternění, který tak výrazně provázel lyrický i malířský vztah ke krajíně v druhé polovici 19. věku. Odvolávat

se v takových případech na Amielova slova je oprávněné, ač není bez problémů. V každém případě je užitečné, jak pro pochopení jejich smyslu, tak pro posouzení toho, nakolik jsou slovy opravdu klíčovými, poznat lépe, co jimi jejich autor skutečně mínil, případně, jaké je místo těchto slov mezi ostatními stránkami Amielových deníkových záznamů.

Pročtěme si nejprve podrobněji celý záznam. Byl zapsán v Lancy poblíž Ženevy a patří jednadvacátému říjnu roku 1852:

*„Promenade d'une demi-heure au jardin par une fine pluie. – Paysage d'automne. Ciel tendu de gris et plissé de diverses nuances, brouillards traînant sur les montagnes de l'horizon; nature mélancolique, les feuilles tombaient de tout côté comme les dernières illusions de la jeunesse sous les larmes de chagrins incurables. Nichée d'oiseaux babillards s'effarouchant dans les bosquets et s'ébattant sous les branchages comme des écoliers entassés et cachés dans quelque pavillon. Le sol jonché de feuilles brunes, jaunes et rougeâtres; les arbres à demi dépouillés, les uns plus, les autres moins, fripés de roux, de citron, d'amarante (ordre de dépouillement: catalpa, mûrier, acacia, platane, noyer, tilleul, ormeau, lilas); les massifs et buissons rougissants; quelques fleurs encore: roses, béquettes, capucines, dahlias rouges, blancs, jaunes, panachés, égouttant leurs pétales, des pétunias flétris, des mésembrythemum au riche incarnat, et dont le feuillage en couronne éclipse par ses teintes mauves et roses les fleurs mignonnettes; maïs desséchés, champs nus, haies appauvries. – Le sapin, seul vigoureux, vert, stoïque au milieu de cette phtisie universelle, éternelle jeunesse bravant le déclin. – Tous ces innombrables et merveilleux symboles que les formes, les couleurs, les végétaux, les êtres vivants, la terre et le ciel fournissent à toute heure à l'œil qui sait les voir, m'apparaissaient charmants et saisissants. J'avais la baguette poétique et n'avais qu'à toucher un phénomène pour qu'il me racontât sa signification morale. J'avais aussi la curiosité scientifique, j'enregistrais et questionnais: pourquoi le rouge domine? ce qui fait durer inégalement les feuilles? etc., etc.*

*Un paysage quelconque est un état de l'âme, et qui lit dans tous deux est émerveillé de retrouver la similitude dans chaque détail. La vraie poésie est plus vraie que la science, parce qu'elle est synthétique et saisit dès l'abord ce que la combinaison de toutes les sciences pourra tout au plus atteindre une fois comme*

*résultat. L'âme de la nature est devinée par le poète, le savant ne sert qu' à accumler les matériaux pour sa démonstration. L'un reste dans l'ensemble, le second vit dans une région particulière. L'un est concret, l'autre abstrait.*

*L'âme du monde est plus ouverte et intelligible que l'âme individuelle; elle a plus d'espace, de temps et de force pour sa manifestation.*<sup>10</sup>

*(„ Půlhodinová procházka po zahradě v jemném dešti. – Podzimní krajina. Šedé nebe zřasené do různých odstínů. Mlhy táhnoucí se po horách na horizontu. Melancholická příroda. Ze stromů kolem mizí listí, tak jako mizí iluze mládí v slzách nezhojitelného žalu. Mladí štěbetající ptáci se plaší ve stromech a dovádí pod větvemi jako školáci namačkaní a ukrytí v nějakém pavilonu. Zem pokrytá hnědými, žlutými a načervenalými listy. Stromy částečně opadané, některé více, jiné méně, vyparáděné do zrzava, citrónova a tmavočervena. (Posloupnost opadávání: katalpa, morušovník, akát, platan, ořech, lípa, jilm, šeřík) Záhony a křoviska se zbarvily do červena, některé dosud kvetou: růže, bequety, řeřichy, červené, bílé, žluté a strakaté jiřiny – z jejich okvětních lístků kanou kapičky, povadlé petunie, kosmatec v bohatém inkarnátu, jeho svrchní listoví svou bleděfialovou a růžovou barvou zastiňuje kvítky rezedy. Ušchlé kukuřice, holá pole, prořídle živé ploty. – Jedle, jediná statná, zelená, klidná uprostřed všeobecného usychání, věčné mládí vzdorující zániku. – Všechny tyto nespočetné a podivuhodné symboly, které tvary, barvy, rostliny, živé bytosti, země a nebe neustále poskytují oku, jež je dokáže spatřit, se mi zdají okouzující a úchvatné. Třímal jsem poetický proutek, stačilo abych se věci dotkl, a již mi vyprávěla o svém morálním smyslu. Byl jsem rovněž vědecky zvědavý, zaznamenával jsem, ptal jsem se: Proč převládá červená? Co způsobuje, že různé listoví přetrvává rozdílnou dobu? atd. atd.*

*Každá krajina je stavem duše, a kdo čte v obou, je udiven, že nachází podobnost v každém detailu. Pravá poesie je pravdivější než věda, protože je syntetická, a od počátku chápe to, co kombinace všech věd může nanejvýše očekávat jako svůj budoucí výsledek. Duše přírody je předpovězena básníkem, vědec slouží jen k tomu, aby shromáždil podklady pro její prokázání. Jeden*

<sup>10</sup> *Fragments d'un journal intime*, ed. B. Bouvier; Georg, Crès, Genève, Paris 1922 (nadále jen *Fragments...*); tom I, pp. 85–87. (Od roku 1995, kdy vyšel závěrečný dvanáctý svazek, má čtenář k dispozici Amielův deník i v úplné, nezkrácené podobě. Tohoto nelehkého úkolu se zhostilo vydavatelství *L'Âge d'homme* z Lausanne.)

*zůstává v celosti, druhý žije v oddělené oblasti. Jeden je konkrétní, druhý abstraktní.*

*Duše světa je otevřenější a srozumitelnější než duše individuální, má více prostoru, času a síly k tomu, aby se projevila.“)*

Jak patrně text není ani jednoduchý ani jednoznačný. Může dokonce vzbuzovat nedůvěru, kvůli své exaltovanosti, kvůli svému prostinkému analogizování, svému moralizování. Nedůvěřivému a kritickému čtenáři může být takovýto zápis jen dalším dokladem pošetilé snahy vtisknout přírodě lidskou míru.

Morální výklad přírodních dějů, podobně jako hledání analogií mezi přírodními a duševními ději, nebyly ostatně tím jediným, co otevřená duše v krajině 19. století zažívala. Křivdili bychom autorovi i jeho době, kdybychom to předpokládali. Již od dob romantismu byla stejně intenzivně prožívána *netečnost* přírody k lidskému životnímu zápolení, její *lhostejnost* k lidské naději i zoufalství. Ten, kdo se k přírodě obracel soustavně, zažíval ve své touze po sdílení a zrcadlení obě odpovědi, mnohovýznamovou vstřícnost i uzavřenou cizost.<sup>11</sup> Proměnlivá tvář přírody, cizota i důvěrnost, bohaté nuance rozdílů i podobností, souvztahů i protiv, to vše dovolovalo duši, aby se hlouběji nořila do sebe a zároveň se více otevírala svým smyslům. Snaha „hovořit“ s přírodou byla a je možná daleko spíše než přizpůsobení přírody lidské míře úsilím duše otevřít se míře přírody.

Hovoří-li Amiel o krajině jako o stavu duše, má na mysli především *duši přírody*. To je třeba podtrhnout jako první. Duše přírody se v krajině projevuje;

---

<sup>11</sup> Jako příklad uvedme dvě básně Fjodora Ivanoviče Ťutčeva, které v mistrné zkratce obě tváře přírody zpřítomňují. První (Волна и дума) hovoří o ztotožnění a splývání, druhá o lhostejnosti a cizotě. I. „Дума за думой, волна за волной – // Два проявления стихии одной: // В сердце ли тесном, в безбрежном ли море, // Здесь – в заключении, там – на просторе, – // Тот же все вечный прибой и отбой, // Тот же все призрак тревожно-пустой.“ (14.7.1851); II. „Природа – сфинкс. И тем она верней // Своим искусом губит человека, // Что, может статься, никакой от века // Загадки нет и не было у ней.“ (Август 1869), in: Ф. И. Тютчев: Сочинения в двух томах; Moskva 1984; I, pp. 150 a 218. ( I. *Za vlnou vlna jde, za snem jde sen – // jediný živel a dvojice jmen! // V stísněném srdci i v nesmírném víru, // ať tady v žaláři, nebo tam v šíru: // stále jen přílivy – odlivy, // stále ty, přelude rušivý!* II. *Příroda je jak sfinga. Proto snad // nakládá tolik zkoušek na člověka // a nepohnutě, zlomyslně čeká, // že hádanky umí jen předstírat.* překlad Jiří Mulač; in: F. I. Ťutčev: *Vlnobití*; SNKLHU, Praha 1960; p. 91 a 130.)

proměny krajiny ukazují její momentální stav i její skrytou jednotu. Smysly, které jsou s to duši krajiny pocítit, nejsou ale smysly ledajakými. Takové smysly náleží duši básníkově. Jen ony dokáží spočinout v bohatství smyslově přítomného, aby obcovaly s celostí, která jim v barvách, tvarech, zvucích a přiběžích přichází vstříc.

Naslouchajíc řeči přírody básníkova duše rozmlouvá též se sebou samou. Skrze krajinu a v krajině se člověk může setkat i s duší vlastní. – To je třeba podtrhnout na místě druhém. Na jiných stránkách deníku se pak můžeme ještě více dozvědět o tom, jak Amiel cítil a prožíval to, čím se oduševnělá příroda na lidskou duši obrací, a posléze i to, co lidská duše může tváří v tvář přírodě získat.

Nesmíme přitom ale ztratit ze zřetele povahu zápisů. Amielovy záznamy chtějí být zobecňující reflexí žitého, u vědomí, že zůstanou pouhými náčrty a pokusy. Deník nemůže svá témata náležitě probrat, nemůže si klást nějaké určité cíle, sleduje rozmary a zákruty vnitřního života aniž by byl schopen je vytěžit.<sup>12</sup> Nám, čtenářům skicovitost podání ovšem vadit nemusí. Návraty obdobných témat, i jejich mnohdy zjednodušující uchopení nám může být nejen cenným dokladem o obtížích výkladu, ale i o povaze uchopované věci. Připomeňme si pro příklad několik postřehů a zobecnění inspirovaných mlžným dubnovým dnem: „... *Le brouillard a certainement sa poésie, grâce intime, son charme rêveur. Il fait pour le jour ce que la lampe fait pour la nuit; il pousse l'esprit au recueillement, il replie l'âme sur elle-même. Le soleil nous répand dans la nature, nous disperse et nous dissipe; la brume nous rassemble et nous concentre, elle est donc cordiale, domestique, attendrissante. La poésie du soleil tient de l'épopée; celle du brouillard tient de l'hymne élégiaque ou du chant religieux. Le panthéisme est fils de la lumière; le brouillard engendre la foi aux protecteurs prochaine. Quand le monde universel se ferme, la maison devient le petit univers. Dans l'éternelle vapeur on s'aime mieux, car la seule réalité alors c'est la famille, et dans la famille, le coeur. – L'action du brouillard est donc analogue à l'effet de*

---

<sup>12</sup> „Le journal est un oreiller de paresse; il dispense de faire le tour des sujets, il s'arrange de toutes les redites, il accompagne tous les caprices et méandres de la vie intérieure et ne se propose aucun but.“ – 26. 7. 1876; *Fragments...*; tome III., p.105.(„Deník je polštář pro lenošení; zbavuje nás povinnosti probírat zevrubně každou věc, nebrání se opakování, provází všechny rozmary a zákruty vnitřního života a nesleduje žádný cíl.“)

*la cécité, l'action du soleil à l'effet de la surdité; car l'homme de l'oreille est plus tendre et plus sympathique; l'homme de oeil est plus sec et plus dur. Pourquoi? parce que l'un vit surtout de la vie humaine et intérieure, l'autre surtout de la vie naturelle et extérieure. Or, les plus grandes pensées viennent du coeur, dit le moraliste.*"<sup>13</sup>

Amiel vykládá své dojmy. Ujasňuje si symboliku s níž se setkává v přírodním dění, které ho zaujalo. Odkrývá pro sebe symbolickou potenci přírodní prostory uzavírající se mlžným mračnem. Uvažuje o jejím protikladu, prostore otevřené a doširoka se otevírající v slunečním svitu. Jedna sjednocuje a vybízí k usebrání, druhá rozčleňuje a pohlcuje. První oživuje sluch, druhá oči ... Amielovy postřehy jsou většinou prosté, zjednodušující, občas schématické. Přesto, i proto, mají svou přesvědčivost. Pracují s ostrými konturami. Usilují vyzdvihnout pozorované v co nejvyšším reliéfu. Vyznačující téma pomocí protikladu, obsáhnou celek rozvrženého významového pole. Přes svou zběžnost Amielovy postřehy předkládají takřikajíc samozřejmou symbolickou intuici, která pro sebe může oprávněně očekávat široké porozumění. Zjedná-li si takto básník a myslitel jasno o své zkušenosti, činí tak především proto, aby se orientoval, spíše než aby zobrazoval. S trochou nepřesnosti by se snad mohlo říci, že v zápisech nejde o umění. Stačí však připomenout jeho slova o moci básníkovy pohledu, abychom byli v tomto směru co nejbezpečnější.

Záznamy se snaží vyslovit co možná jednoznačně celistvost dojmu. K tomu potřebují i živel poesie, neboť poezie z intuitivního vztahu k celku čerpá sílu svého pojmenování. Přes svůj zřetel k celosti se Amiel do zjevu, jež ho

---

<sup>13</sup> 2. 4. 1866; *Fragments...*; tome II, pp. 18–19. („*Mlha má jistě svou poezii, intimní půvab a své snivé kouzlo. Dává dni to, co dává lampa noci; podněcuje ducha k rozjímání, obrací duši k sobě samé. Slunce nás rozšiřuje do přírody, rozptyluje a rozdrobuje; hustá mlha nás usebírá a koncentruje, dotýká se srdce, zdomácňuje a dojíká. Poezie slunce je blízká epopěji, poezie mlhy zase elegickému hymnu nebo náboženskému zpěvu. Pantheismus je synem světla; mlha rodí viru v blízké ochránce. Když se vnější svět zavře, dům se stává malým universem. Ve věčném oparu lze lépe milovat, neboť jedinou realitou je tu rodina a v rodině srdce. – Působení mlhy je tedy analogické k účinkům slepoty, působení slunce zase účinkům hluchoty; člověk ucha je křehčí a příjemnější, člověk oka je sušší a tvrdší. Proč? Protože jeden žije především životem lidským a niterným a druhý především životem přírodním a vnějším. Nuž, největší myšlenky přicházejí ze srdce, říká moralista.*“)



upoutal, nepokládá natolik, aby se v něm ztratil. Reaguje ne proto, aby se nechal pohltit, nýbrž aby si uvědomil věc, jíž je zaujat, i sebe sama obráceného k věci.

V případě ryze uměleckého zobrazení se zobrazovaná věc postupně stále více stává těžištěm díla. I umělec potřebuje čitelné pokyny, které ho orientují, které mu naznačují směr, které nalézají pohotově víceméně hotové. Čím více je však v díle, tím bezodkladněji je nucen svou prvotní orientaci postupovat a proměňovat. Hloubka díla roste z kontinuity objevování.

Amielovi, jak jsme již řekli, nejde primárně o zobrazení. Citlivost k přírodě ho učí rozumět. Rozumění jej orientuje ve věci a zároveň v sobě samém.

Porozumění pro přírodu předpokládá volnost, uvolnění od činnosti, od starostí a povinností, ale též od pedanterie a strnulé učenosti. Příroda bezprostředně promlouvá k duši, která je pohroužena do „*soustředěné a usebrané nečinnosti*“ (*l'inaction attentive et recueillie*). Člověk by se neměl nechat něčím odvádět od přírody, s níž je. Neměl-by se dát rušit a znepokojovat. Ovšem ani příroda by na něho neměla příliš doléhat. Aby mohl slyšet její hlas, potřebuje mít volnost nejen od sebe sama, ale i od tlaku s nímž by mohla na něho dolehnout. Jeho pohled musí být svobodný, aby mohl být osvobodivý. Krajina a přírodní okolí uvolněnou duši oslovují, ale plně neurčují. Oslovení duši spíše podněcuje a pobízí. Poetickým kouzlem osvobozená, začíná příroda promlouvat o sobě. Mluví mnohohlasem a podněcuje k dalším výkladům. Jak dokládají i citovaná místa, Amielovo uvolněné rozjímání spontánně nalézají v přírodním dění jeho symbolický a alegorický smysl. Prostřednictvím symbolických a alegorických obrazů se pro rozjímavý duch Amielův mluva přírody stává výmluvnější a srozumitelnější. Navíc se na podloží symbolicko-alegorického výkladu může rozehrát ještě další obrat k novému smyslu spatřovaného. Amiel je s obzvláštní pozorností upřen k morálnímu smyslu toho, co spatřuje. Přírodní dějství, které se rozevřelo ve své podobnosti se světem lidským, se v dalším obratu rozumění ukazuje přímým apelem k vnímající duši. Příroda je nejen podobně čitelná jako lidský svět, ale též jako v lidském světě se i v ní ozývá hlas, který duši vybízí k vnitřní morální proměně.

Pokud bychom chtěli k těmto vrstvám smyslu a jejich vzájemné vazbě hledat paralely a bližší objasnění, můžeme se obrátit k tradičním cestám biblické exegeze. Vztah mezi „alegorickým“ a „tropologickým“ smyslem textu je obdobou

k právě popisovanému obratu od skrytého a přeneseného smyslu k morálnímu apelu.<sup>14</sup>

Mohlo by se zdát, že ona vysoká očekávání, která Amiel s přírodou spojuje, musí být nutně podmíněna hlubokou a neochvějnou důvěrou v ni. Pročteme-li si však pozorně místa, která o zkušenosti s krajinou a jejím životem hovoří, zjistíme, že příroda (příp. přirozenost) není tím, na co se Amiel odvolává jako na nezpochybnitelnou instanci ryzosti a pravosti. Přestože se jí obdivuje, přestože jí potřebuje, aby s ní mohl hovořit, nespolehá se v hovoru s ní pouze na ni samu. Jeho důvěra se i při tomto rozhovoru upíná k jinému centru, kterým je duše.

O duši mluví Amiel často a z mnohých zřetelů. Duše je mu tématem nejdražším, provždy nevyřešeným, příliš bohatým i příliš blízkým, než aby se k němu snažil zaujmout definitivní stanovisko. K tomu, aby se o duši jednalo, se ovšem duše nemusí nutně stávat tématem. Amielovy zápisy ji znají též jako nevyslovené centrum orientace, které k sobě směr úvah strhává či přímo úvahy určitým směrem směřuje. Amiel si je ostatně vědom, že příliš pevné vymezení vlastních východisek, by bylo jeho volnému přemítání spíše ke škodě (25. 11. 1863). Zájem o duši jej neopustil nikdy. I ve chvílích resignace, únavy a tělesného utrpení spojených s postupující nemocí se nepřestal cítit zkoumatelem a znalcem duše, „psychologem“. Jeho psychologický zájem byl tím jediným a posledním, čím se v takové chvíli charakterisoval (12. 12. 1874). Pokud mu síly dovoľovaly, byla mu duše vždy zdrojem fascinace (srv. zápis z 16.11.1870).

Co ale lidské duši přináší krajina, jež sama je duší? Čím lidskou duši obohacuje? Částečně si můžeme odpovědět ihned. Přináší *setkání*, setkání s *mnohostí života*. Bohatství, mnohost a rozmanitost žití, které se lidské duši v krajině nabízí, mohou duši umožnit, aby pocítila svou svobodu. V tomto bohatství a v této rozmanitosti může duše cítit svou lehkost, může se touto mnohostí opájet, aniž by se zahltila. Tehdy může duše pochopit, že je též motýlem. Bezstarostné snění v přírodě pomáhá duši, aby se opět stala „*přirozenou, spontánní, upřímnou a původní*“ (*naturelle, spontanée, sincère, originale*), v něm se duše znovu napřimuje, jako okřívající sešlapaná tráva (29. 4.

---

<sup>14</sup> K tomu zejm. H. de Lubac: *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, I – IV; Lyon – Fourvière 1959 – 1964.

1852). V procházkách krajinou se tedy lidská duše rovněž *obnovuje*. Stává se opět sebou samou. Setkání s životem krajiny podněcuje duši několikerým způsobem. Lidská duše může v krajině pocítit morální výzvu, může se v ní obnovovat, může se nechat pouze unášet v osvobodivé fascinaci. To ale ještě není vše. Krajina může svými nesčetnými podněty uvolnit, co dosud bylo v duši ztajeno, co čekalo, co bylo připraveno. Zde nejde o otevřenost duše v plném slova smyslu. Přírodní podněty pouze vybudí pohyb duše, ten se však řídí a organizuje svými vlastními zákony. Spíše než s působícím vnějškem se tu duše setkává s vlastní budoucností, kterou nosí s sebou. Je zřejmé, že takovéto probuzení duše nemusí být jen osvobodivou lázní, ale také zkouškou. Příroda totiž v duši uvolňuje tvůrčí síly i skrytá traumata. „*C'est ainsi que la météorologie fait sortir de l'âme les maux qu'elle recérait confusément dans son intérieur.*“<sup>15</sup> Vynořování skrytých traumat přes všechnu bolestnost je ovšem počátkem cesty terapeutické, a ta je cestou osvobození.

Tam, kde se Amielovy úvahy týkají duševní obnovy, kde sledují uvolňování skrytých dynamických osnov duše, dotýkají se i dramatického napětí, v kterém je rozklenut čas konkrétního lidského života. Napětí času podněcuje a spájí každý pokus duše o sebepochopení. Amielův případ samozřejmě není vyjímkou. Čemu se Amiel v krajině vystavuje, co si z rozhovoru s krajinou odnáší, nelze oddělit od toho, co očekává od svého deníku. Není nesnadné ukázat, jak povaha jeho deníků souvisí s jeho prožíváním krajiny.

Potřeba vést si deník byla Amielovi potřebou bytostnou. Hlavním důvodem pro který se pro tuto cestu k sebeujasnění rozhodl, zdá se, byla vůle setrvávat v neustálém kontaktu se svou duší a se svým osudem tváří v tvář měnícím se životním podnětům, požadavkům, potřebám i povinnostem. Ač autor sám to mnohdy zcela popírá a mluví ve smyslu zcela opačném, jeho vůle k dennímu sebezpytování byla vůlí neobcházet život, byla snahou čelit mu s bdělostí a duševní vyrovnaností. Základní dějství, které tok života člení, jsa samo jeho symbolickou zkratkou, je den. „*Chaque aurore signe un contrat nouveau avec l'existence...*“<sup>16</sup> Den člení život lidský stejně podstatně jako život

<sup>15</sup> 28. 4. 1861; *Fragments...*; tome I, p. 247. („*Meteorologické jevy takto uvolňují z duše špatnosti a trápení, které zmateně skrývala ve svém nitru.*“)

<sup>16</sup> 2. 4. 1851; *Fragments...*; tome I, p. 37. („*Každé svítání znamená novou smlouvu s existencí...*“)

krajiny. Člověk vzdor své samostatnosti, nepřestává být vsazen do přírodního rámce v němž žije. Čím lépe je jeho bytí zajištěno před bezprostředním tlakem přírody, tím svobodněji se může oddávat jejímu symbolickému smyslu. Podroben stejnému rytmu jako ostatní příroda zůstává tím, kdo přebírá, kdo je určován a ovlivňován. Rozhodující podněty dne, s kterými se básník a myslitel musel vyrovnat, otevřel v deníku. Jejich bližší poznání, jejich zpracování mu umožnilo nejen to, aby se k nim mohl lépe přiblížit, ale i aby se od nich alespoň na čas mohl vzdálit. Práce s deníkem, podobně jako procházka pomáhá k zklidnění. Tato funkce deníku není něčím okrajovým, co sice práci s deníkem provázet může, co ale nepatří k jejímu vlastnímu smyslu. Naopak, právě tehdy, když zapisování do deníku roste z hluboké potřeby, když je k němu pisatel upnut, je práce s deníkem zpravidla i zápasem o uklidnění. Opřemež se zde o zasvěcená slova Eliase Canettiho z jeho eseje „Dialog s krutým partnerem“ (1965), který je dennímu i příležitostnému zapisování věnován. „*Es ist aber so, daß ein Mensch, der die Heftigkeit seiner Eindrücke kennt, der jede Einzelheit jedes Tages so empfindet, als wäre es sein einziger Tag, der – man kann es nicht anders sagen – recht eigentlich aus Übertreibung besteht, der aber auch diese Anlage nicht bekämpft, weil es ihm um das Herausheben, um die Schärfe und Konkretheit aller Dinge zu tun ist, die ein Leben ausmachen, – es ist so, daß ein solcher Mensch explodieren oder sonstwie in Stücke gehen müßte, wenn er sich nicht an einem Tagebuch beruhigte.*“<sup>17</sup>

Přestože Amielovo zapisování v sobě nepochybně uklidnění hledá úporně a úpěnlivě, hledá je jinak, než je tomu v případě Canettiově. Amiel cítí, že drtivému tlaku života nemůže čelit jen vědomá práce. Kdyby život sám bez naší vědomé pomoci nebyl schopen zacelovat své rány, realita by nás rozedrala a usmýkala (9. 8. 1862). Jedině nevědomá příroda v nás samých je s to nás plně

---

<sup>17</sup> *Dialog mit dem grausamen Partner*, in: *Das Gewissen der Worte*; Hanser Verlag, München, Wien 1983; p. 50. („Je tomu ale tak, že člověk, který si je vědom náhlosti svých dojmů, který pociťuje každou maličkost kteréhokoli dne tak, jako by to byl jeho den jediný, který – nelze to jinak říci – sestává vlastně výhradně z přehánění, který se ale ani s touto náchylností nepotýká, protože mu jde o vyčlenění, o ostrost a konkrétnost všech věcí, které utvářejí život – takový člověk by musel explodovat či se nějak roztříštit, kdyby neměl možnost se ve svém deníku **uklidnit**.“ č. př. Zd. Jančařík, in: E. Canetti: *Svědění slov*; Torst, Praha 1992; p.54.)

obnovit. My se ovšem můžeme snažit uvolňovat cesty pro její skryté dílo, kupř. dotykem s přírodou krajiny nebo jisté míře i vedením deníku.

Uklidnění, jež Amiel hledá prostřednictvím deníku, má v jeho případě přinejmenším dva charakteristické rysy.

Uklidnění k němuž ve svých zápisech spontánně tíhne, není pouze uklidnění z *něčeho* co na něj v napětí dne doléhá. Je navíc též *ztišením* obráceným *k tomu*, co skrze něj právě přichází. Rozjímající duch se neobrací pouze zpět na to, co se přes den objevilo, klid k němuž směřuje, není jen vysílením z úporného setrvávání u prožitého. Ztišení směřuje ven z prožívaného napětí i ze všech záležitostí dne.

Zbývají-li síly, přehlédnutí přes prožitý den provází *naděje*. Přehlíží-li uplynulý den ze dna svých sil, a takové chvíle byly s postupem nemoci čím dál častější, odevzdává se v *odevzdané očekávání*.

Druhým rysem, který charakterizuje uklidnění, k němuž směřují Amielovy deníky, je vůle dospět *k trestí* prožitého. Amiel ve svých záznamech usiluje z promyšleného a prožívaného vydestilovat essenci, která by mohla být zajímavá jak pro něho samého, tak pro druhé, jakožto příběh, životní příběh jedinečné duše. Amiel svůj ohled k případným čtenářům svých zápisů nepokládá za nic škodlivého, za nic, co by mohlo ohrožovat pravdivost a upřímnost jeho řeči. Naopak, myšlenka na čtenáře vnáší na řeč přísnější požadavky, než jaké by na ně vznášel autor ohlížeje se pouze sám na sebe. Právě tehdy, když je jeho zrak *záměrně* formován a prostoupen možným pohledem druhého, je schopen odstraňovat nepodstatné a odhlížet od nahodilostí, na nichž tak ráda ulpívá osobní pošetilost. „*Pour que ton histoire instruisse quelqu' un et t'intéresse toi-même, il faudra qu'elle soit dégagée de ses matériaux, simplifiée, distillée.*“ – říká Amiel.<sup>18</sup> Vyproštování historie z jejího materiálu jistě neznamena její rozpouštění v neurčitu. Jde naopak o to, aby jasněji vystoupily její osobité rysy. Podaří-li se historii duše dostatečně uvolnit z její vevázanosti do doby a místa v nichž se odehrává, vystane nejen zřetelněji ve své osobitosti a jednotě, ale může též snáze rezonovat s kontextem novým. Je-li příběh duše schopen rezonovat s různými kontexty, je schopen snáz oslovit čtenáře i sebezpytujícího autora samého, neboť

---

<sup>18</sup>26. 7. 1876; *Fragments...*; tome III, p. 106. („*Aby tvá historie mohla někoho poučit a tebe sama zaujmout, bude třeba ji vyprostit z jejího materiálu, zjednodušit a pročistit.*“)

i jemu může takto očištěn otevírat další perspektivy vlastního žití. Pročišťování vlastní historie, její zkoumání v různých kontextech odemyká cestu k rozpoznání obecného v jedinečném. Tato cesta byla i cestou Amielovou.

Pout' za očištěním a destilací prožívaného nebyla ovšem bez nebezpečí. Až příliš snadno mohla podlehnout zjednodušujícím schématům, které si hledající duch o sobě utváří. Mnohá životní naléhavost tak byla překryta a překročena navyklým myšlenkovým stereotypem. Na stránkách Amielova deníku se čas od času setkáváme s opakujícími se myšlenkovými figurami, které spíše ukrývají než ukazují a jsou více vysněným řešením než opravdovou snahou čelit problému. Bohužel, podobně často tomu bylo i s tolik hledaným uklidněním. Svobodný prostor rozjímání a zapisování se nepochybně občas dokázal v místo zklidnění proměnit, jindy ale neklid spíše přinesl a šrámy, staré i nové, zjitřil.

Znovu a znovu se probouzející neklid a nespokojenost, občasné iluze a falešné představy o sobě samém, Amielovi dokonce vynesly výtku „bovarysmu“<sup>19</sup>. Pro nás jsou ale spíše svědectvím autentičnosti jeho hledání. Poučují nás, stejně jako jeho postřehy nejryzejší a nejvýstižnější o křehkosti a neproniknutelné složitosti lidského údělu. Ostatně potřeba demaskovat za každou cenu přání a iluze je možná stejně zavádějící jako úzkostná snaha se k těmto představám bezvýhradně upínat.

Než opustíme příběh Amielova života a jeho úvahu o duši v krajině, připomeňme si příběh jiný. Vypráví jej básník a lékař Hugo Salus na několika stránkách autobiografické povídky *Hände*<sup>20</sup>. Vyprávěný děj rozhodně není rozsáhlý nebo spletitý. Jde vlastně jen o jediný obraz.

Vypravěč, student medicíny přijíždí na prázdniny k svému strýci venkovskému lékaři. Jednoho dne jej strýc vybídne, aby s ním vykonal návštěvu u lože umírajícího. Společně pak vyjíždějí v otevřeném voze do měsíční noci. Student, ohromený tichou majestátní krásou všude kolem, cítí téměř hmatatelně oduševnělost krajiny a ve vytržení rozjímá o její jednotě a stejnorodosti s duší

<sup>19</sup> Tak mluví Edmond Jaloux v předmluvě k novému výboru z Amielova deníku: *Philine (fragments inédits du Journal intime)*; ed. B. Bouvier, Éditions de la Pléiade, Paris 1927.

<sup>20</sup> *Novellen des Lyrikerers*; Egon Fleischel, Berlin 1903. Hugo Salus byl vnímavý jak k náladám krajiny tak i k umění krajinomalby. Jedna z jeho povídek (*Der Handschuh*) byla inspirována tragickou smrtí Otokara Lebedy. Salus práce Lebedovy obdivoval a několik i vlastnil.

lidskou. („... *ich wußte, daß die flimmernde, schimmernde Luft rings um mich aus dem selben Stoff sei wie meine Seele.*“) <sup>21</sup> K. nemocnému dorazili několik minut po příjezdu kněze. Mladík se stává svědkem poslední chvíle nemocného a spolupráce obou povolanych mužů. Měsíc dopadající oknem do světnice osvětluje šestero rukou, ruce umírajícího, ruce lékařovy a ruce knězovy. Ruce umírajícího ležely nehybně, ruce knězovy i lékařovy pracovaly. Když posléze i ony utichly, nezbyvalo nic jiného, než se vydat na zpáteční cestu. Pod dojmem právě prožitého si mladý medik ocitnuvši se znovu v tiché atmosféře srpnové noci uvědomí, že vznešená krása přírody, jakkoli čarovná a okouzlující, nedokáže utišit propast lidské touhy. Hluboký nepokoj lidského srdce a neúčastný klid přírody nemohou být totéž. „...*wurde mir klar, daß die Philosophie der Zusammengehörigkeit des Menschen und der Natur doch nicht den letzten Rest der menschlichen Sehnsucht befriedige, daß sie eine Lücke habe; daß die Natur in ihrer Größe und Herrlichkeit doch nur bis zur Haut des Menschen reiche, nicht tiefer, und daß im Menschen etwas zittere und bebe, sich sehne und dränge, das im Gegensatze zu der ewig gleichgültigen Ruhe der Natur stehen muß;*...“ <sup>22</sup>

Když listuji Amielovými deníky vracuje se znovu a znovu k jeho poznámkám o přírodě a krajině, občas mi Salusovo vyprávění vytane na mysli. Amielovo hledání duše v přírodě bylo hledáním duše krajiny i duše vlastní. Zjevovalo a přinášelo svobodu. Svoboda byla ale i jeho předpokladem. Bez životního uvolnění, bez osvobodivě nečinné prázdny by nebylo ani procházek, ani pozorování, ani nových duchovních zkušeností. A nebylo by ostatně ani psaní deníku. A přece! Život, který Amielovi bylo dáno žít, rozhodně nebyl jen svobodnou a uvolněnou prázdny. Byl hluboce poznamenán těžkou postupně se zhoršující nemocí, která jej nakonec i zadusila. Provázela jej úzkost, neklid, pocity vyprahlosti a zmarnělosti. Chvilu uvolnění, vyplněné prací nad deníkem byly nepochybně rovněž i obranou před doléhající životní tísní. Podobnou službu jistě

<sup>21</sup> *Novellen des Lyrikers*; p. 40. („... *já věděl, že ten mihotavý, chvějící se vzduch kolem mne je z téže látky jako moje duše.*“ překlad Zdeněk Broman, in: Hugo Salus: *Pražské i jiné novely*; J. Otto, Praha 1907; p. 67.)

<sup>22</sup> *Novellen des Lyrikers*; p. 45. („... *bylo mi jasno, že filosofie vzájemného vztahu mezi člověkem a přírodou přece neuklidňuje poslední zbytek lidské touhy, že je děravá; že příroda ve své velikosti a vznešenosti sahá přece jen po kůži člověka, ne hlouběji, a že se*

mohl přinášet i dotyk s přírodou. Deník i příroda určitě někdy mohly přinášet úlevu, obnažily však přitom až příliš bolestně propastnou hlubinu životní zízně i dosah pomoci, kterou samy mohou skýtat.

---

*v člověku cosi chví a třese, touží a souží se, co stojí v protivě k věčně stejnému klidu přírody..“* překlad Z. Broman, H. S.: *Pražské a jiné novely*; p. 71.)



## UMĚNÍ A NÁLADA

Když se ve své *Vzpomínce*<sup>23</sup> František Kaván pokouší úhrnně vystihnout Mařákovu uměleckou individualitu, opře se důrazně o pojem *nálady*. Nálada mu ovšem není jen okamžitou jednotou proměnlivé přírodní situace, ani jen prchavou emocionální reakcí na tuto situaci. Je pro něj především dlouhodobým, specificky určitým vyladěním celé umělcevy *osobnosti*. Nálada charakterizuje osobnost co do její otevřenosti, její schopnosti vystavit se světu. Povstává jako plod dlouhodobého úsilí *vidět a poznávat*, a bezprostředně se promítá do vznikajícího díla. Kavánova obdivuhodně volená slova ostatně třeba citovat: „[Mařák] *Viděl intenzívně příčiny a účiny, děj, život, kde jiný mrtvé části kladl vedle sebe a všecko řízeno do souladu tajemným vznešeným zbožňovaným zákonem. Tu duševní činnost jal se promítati do tvorby, ona tvoří obsah jeho nálady (jakožto citu), onoho plus nad obyčejným smyslovým vjemem a stopami jeho v mysli – kadenci, tón osobní každé umělecké mysli, poměr, v jakém se tvoří ty zázračné*

---

<sup>23</sup> Julius Mařák ve *vzpomínce žákově*: Volné směry III, 1899, pp. 414–424.

*skupiny značek světa v duši, skupiny provázené povznesením a nadšením, protože se zvyšuje vědomí vlastní jsoucnosti (duše mluví). Ta sdružení jsou povahy, charakter, nálady, spřádaná obrazností látka dochvilná (nálady v obvyčejnějším slova smyslu). Nálada, jsouc osobní, musí mít sdělení, mluvu, prostředky osobní, **pravdivost!** (Umělec realistický má též tu disposici dánu; když nějaký dojem přírodní, právě viděný se s ní shoduje, náladu ze vnějška probudí – maluje, ale náladu zachovává, dojem přírodní se úžasně mění.)<sup>24</sup>*

Osobnostní vyladění podle Kavána postupně formuje nejen malířův estetický ideál, ale i umělcova mimovolná tíhnutí a směřování. Ačkoli je nálada z velké části vztahem bezděčným a jen částečně uvědomělým, je celkovým vztahem k celku.<sup>25</sup> Poměr ke světu, který se v náladě zpřítomňuje strhává vnímající duši k hlubšímu prožitku své vlastní existence. Duše zakouší sebe samu ve svém vztahu k obklopujícímu celku. Čím lépe se umělec dokáže ve své náladě orientovat, čím pravdivěji ji dokáže vyslovit, tím pravdivěji vysloví a zvyšlovněním probudí i duši v náladě zakletou.

Dva roky před vzpomínkovým esejem o Mařákovi uveřejnil František Kaván stať o Antonínu Slavičkovi. I z tohoto textu je patrné, že koncept nálady byl pro Kavána hlavním klíčem pro pochopení krajinářské práce. Zdůrazňuje zde zejména vzájemnou podmíněnost a provázanost mezi krajinářským námětem a umělcovou myslí. Nejdůležitější krajinářova práce spočívá podle jeho názoru v krajinářově umu vytříbit a zesílit zobrazovaný přírodní výraz. To by se nemohlo zdařit bez nálady a její koncentrující moci. „*Nové umění však žádá subjektivnost v míře větší, krajiny tedy, jak jeví se zpracovávají a rozkládány vírem představ. s nachytanými na představu krajinnou známkami **případné** činnosti duševní, zárodky přírodního výrazu zesilující, aby z těchto měnicích vlivů silně se mohl chápati stav mysli umělcovy a vnukala se stejná duševní činnost pozorovateli.*“<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Julius Mařák ve vzpomínce žakově, in: František Kaván: *Přesýpání nálad (básně a eseje z konce století)*; Kruh, Hradec Králové 1989; p. 193.

<sup>25</sup> V případě Mařákově je dosažená celost nálady obzvláště patrná. „*Obsah nálady Mařákovy je tedy ten způsob osobního, silně vytvořeného názoru světa jakožto celku obdivuhodného, souladného, dokonalého...*“; *Ibid.*, *Přesýpání nálad*, p. 193.

<sup>26</sup> F. K., *Antonín Slaviček*: *Rozhledy*, roč. VI, 1897; pp. 961–963; citováno podle 3. vyd. in: *Přesýpání nálad*, Kruh, Hradec Králové 1989; p. 169.

Když popisuje mohutný účín Slavičkova plátna *Podzim* z roku 1895, podotýká závěrem: „*Působivost nahromaděna byla šťastným uvolněním nastřádaných truchlivých životních představ, které se na motivu vybouřily a jichž známky přešly do štětce. Umělec, abych k tomu závěru dospěl, nikdy motiv nevybírám pouze pro motiv. V mysli má přichystanou náladu, která se stále soustřeďuje a hledá jen jeviště, kde se projádřit.*“<sup>27</sup> Tato formulace ovšem naznačuje i to, že „*projádřování*“ nálad, tak jak ho má Kaván na mysli, není pouhým zesílením výrazu, nýbrž má současně funkci *uvolňující, sublimační a harmonizační*. Malířským projádřením se nahromaděné duševní obsahy uvolňují a v jistém smyslu osvobozují od duše, v níž se zkondenzovaly. Prostřednictvím malování malíř hledá a nalézá *svou* náladu *ve vnějšku*, učí se s ní pracovat, zpřesňuje ji a nuancuje. Propracovává se k poznání, s jehož pomocí dokáže propojovat zvolené malířské téma, motivickou „*látku dochvilnou*“, s hlubšími a trvalejšími vrstvami své bytosti.

Schopnost integrovat přechodnou, konkrétně určitou náladu do základního, víceméně setrvávajícího naladění celé umělcovy bytosti, je Kavánovi znamením umělecké zralosti. Není divu, že se s touto zralostí setkává tak výrazně u svého učitele. Práce Julia Mařáka prokazují totiž takovouto jednotu mimořádně zřetelně, tíhnou a směřují k společnému emocionálnímu niveau, v němž se usazují a rozvíjí. „*Celistvý a svrchovaně samostatný sen o kráse světa*“, který Kaván v tomto díle tuší, se mu ukazuje ve vzácném souladu s umělcovou osobností. Jako žák může navíc potvrdit, že vše co jeho učitel učil a na co dával důraz, zároveň stvrzoval i vlastní tvorbou.

Mařák ovšem tak dobře naplňuje umělecký ideál právě proto, že hlediska z kterých je posuzován, jsou tak blízká východiskům jeho vlastní umělecké posice. Kavánův text je jako každý jeho projev originálně svébytný a poctivý. Stejně tak je ale nepochybné, že jeho úvahy následují a rozvíjejí podněty, které na půdě krajinářské školy otevíral a kultivoval Mařák sám.

Proniknutí a vyjádření přírodní nálady patřilo v pražské krajinářské škole k předním cílům snažení. Mnohoznačný pojem nálady se stal samozřejmým centrem představ a úvah vížících se k prožitku krajiny a přírodní situace i k úsilí tento prožitek pochopit a zpodobit. Jak vzpomíná Alois Kalvoda: „*O harmonii*

---

<sup>27</sup> *Přesýpání nálad*; p. 171.

a náladě mluvilo se každodenně a při každé příležitosti.“<sup>28</sup> Že nešlo jen o mluvení pro mluvení, ale o velmi konkrétní analýzy výrazu v krajině, dosvědčuje několiké svědectví.<sup>29</sup> Zhodnocení nálady bylo krom jiného velmi úzce vázáno ke snaze prolomit stereotypy naivně popisného naturalismu a uvolnit se pro velkorysejší zkoumání viděného. Teprve velkorysejší a komplexnější přístup k viděnému, který bral v potaz celou situaci pohledu, čině ji znovu a znovu svým východiskem, se mohl přiblížit jedinečné jednotě přírodní situace a s ní i situaci malíře, který se tuto jednotu snaží zobrazit. Přestal-li se malíř odvracet od toho, že je jeho pohled opravdu *jeho*, dokázal si lépe rozumět a pracovat ve větším souladu se sebou samým.

Ať se již umělec tváří v tvář přírodě snažil primárně navazovat na náladu krajiny nebo na náladu svého „nitra“, byl-li důsledný a dostatečně otevřený, musel posléze zakusit, jak obě tyto „krajiny“ souvisí a jak jedna ústí do druhé. *Nálada* se mu proto doporučovala jako adekvátní klíč, s jehož pomocí byl schopen dobře popsat a ujasnit svou zkušenost.

Ve stejném roce, kdy Julius Mařák zemřel a kdy František Kaván uveřejnil svoji vzpomínku na něho, tedy v roce 1899, vyšla v *Die Graphischen Künste* veledůležitá stať Aloise Riegla *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst*. Jde o velmi koncentrovaný text, plný zajímavých postřehů, překvapivých zkratek i neodpustitelných myšlenkových zkratů, který se dotýká mnohého, co bylo k tématu nálady řečeno, a velmi směle završuje úvahy o této věci novou závratnou perspektivou.

Riegl se snaží náladu zachytit a osvětlit v rámci dvou vzájemně spjatých významových kontextů. Prvním je kontext životně existenciální, druhým kontext evolučně historický, rozvinutý v panorámě civilizačních a kulturních proměn.

Z hlediska života tísněného každodenním zápasem o sebezprosažení a sebeudržení se nálada jeví jako pobývání v osvobozující distanci a harmonickém

---

<sup>28</sup> Alois Kalvoda: *Julius Mařák jako učitel I (1909)*, in: *Přátelé výtvarníci; Jednota umělců výtvarných*, Praha 1929; p. 10.

<sup>29</sup> Připomeňme alespoň slova Kavánova: „*To studium se střídalo později s komposicemi, doprovázenými rozmluvou o významu siluety, formy, linie i souzvuku barvy na účel nálady.*“ *Julius Mařák ve vzpomínce žakově*, in: F.K.: *Přesýpání nálad*; Kruh, Hradec Králové 1989; p. 189.

ztišení. Je zákonité, že tuto distanci životu nabízejí nejsnadněji právě „distanční“ smysly zrak a sluch. Riegl však mluví téměř výhradně o zraku. Pro Riegla tak charakteristická opozice mezi optickým a taktilním byla stvrzena i tímto rozbořem. Úvaha o náladě ovšem ukázala tento protiklad v novém světle. Zrakový smysl umožňující odstup v pohledu do dálky je zde představen povýtce jako zvěstovatel nálady i její útěšné naděje. Hmat naproti tomu je spolu s tělesnou aktivitou připomenut coby nejvýznamnější orgán reprezentující sféru blízkosti, sféru práce a životního boje.

Všednodenní pohlčení životním zápasem zastírá a zatemňuje výhled k celku a celkovým souvislostem. Poznání příslušné životnímu boji je tak poznáním bytostně částečným a neúplným Zrakovým smyslem otevřený pohled do dálky je naopak příležitostí a pobídkou k poznání objímavě obsáhlému. Je exemplárním případem osvobodivého, vyváženého poznání celistvosti. „*Je mehr Erscheinungen wir so mit einem Blicke umfassen, desto gewisser, befreiender, erhebender wird uns die Überzeugung von einer Ordnung, die alles harmonisch zum Besten ausgleicht. Auf dieser durch das Wissen zugleich provozierten und dargebotenen Harmonie beruht im wesentlichen die moderne Kunst, die Stimmungskunst.*“<sup>30</sup>

Vědění, jež skýtá pohled upřený do dálky, není ale přes svoji vyváženost zdaleka vědění dokonalým. Je spíše jen uklidňujícím příslibem řádu, který zaplaší tíseň z chaosu a náhodnosti. Řád a zákonitost, které se v pohledu do dáli ohlašují, Alois Riegl neváhá úhrnně označit za zjevení zákona kauzality. Kauzální zřetězení, jehož jsou poslušny všechny události našeho fyzického světa, nemusí být ovšem projevem zákonitosti prostoduše mechanické. Zjevující se zákon kauzality pro Riegla není nutně výrazem mechanického determinismu bezcílně ovládajícího veškeré dění. Spíše je mu svědectvím dosud nepoznané teleologie a poselstvím naděje pro duchovně zjitřenou dobu. Nálada zrozená ztišením, uvolněním z životního chvatu a pohledem do dálky neskýtá pouze vědění, má totiž rovněž rozměr náboženský, je zároveň *zbožným rozpoložením*. Toto zbožné

---

<sup>30</sup> *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst*, in: A. Riegl: *Gesammelte Aufsätze*; Benno Filser Verlag, Augsburg – Wien 1929; p. 34. („Čím více zjevů takto obsáhne jediným pohledem, tím jistější, svobodnější a povznášející bude naše přesvědčení o řádu, který vše co nejlépe harmonicky vyrovnává. V této vědění podnětené i poskytnuté harmonii spočívá ve svých bytostných rysech moderní umění, umění nálady.“)

rozpoložení vyrůstá jako protiklad slepé víry, neboť je harmonizujícím a uklidňujícím přesvědčením, povstalým na základě toho, co bylo spatřeno. Vnímavost pro zbožnou náladu dalekého pohledu samozřejmě dosvědčuje umění, které si takovouto náladu zvolilo za své téma. Počátek tohoto umění bude dle Riegla přinejmenším tak dávný, jako bylo oddělení vědění a víry. Zbožnost dalekého pohledu je tedy zbožností *vědění*, které se opírá o zkušenost harmonie a řádu, na rozdíl od slepé víry v božstvo. Podle mínění Aloise Riegla vyvrcholilo „umění nálady“ až v době moderní, ve společnosti opět citlivé k náboženským otázkám, sevřené více a více civilizačním tlakem, prostoupené vědeckým bádáním. Nejvýznamněji svědčí o tomto stavu dosud nebývalý rozmach krajinomalby a rovněž i obecnější tendence zobrazovat člověka jako nedílnou součást prostředí, v němž mu dáno žít a jednat.

Když se téma nálady prosadilo jako těžiště moderní tvorby, začalo výrazně ovlivňovat i vztah k umění minulosti. Zdánlivě nezávazná střída historizujících revivalů probíhající po celé 19. století není ani tak důsledkem umělecké bezradnosti jako spíše úsilí vytěžit minulost z hlediska právě dominujícího uměleckého zájmu. 19. století má podle Riegla vztah k minulosti daleko dynamičtější než by se mohlo zdát. Nebylo totiž vůbec náhodné co moderní doba na umění minulosti ocenila a vyzdvihla. Pro tento výběr na základě vnitřní spřízněnosti uvedl Riegl několik příkladů – obdiv pro „olympský klid“ děl starořecké attiky, oceňování benátské „existenciální“ malby a zájem o „klidného“ Velásqueze. Mohli bychom připojit i přesvědčivější příklady obecně sdílených hledisek z nichž byla umělecká díla minulosti posuzována, jako kupř. v tvorbě architektonické tak příznačný zřetel k její „pitoresknosti“ atp. Moderní potřeba zabývat se uměním minulosti ale nevypovídá jen o charakteru moderního světa. Spřízněnost moderního pocitu s díly minulosti odkrývá minulost jako podílníka téhož výtvarného cíle. Přinejmenším od dob hellenismu se čas od času alespoň část uměleckého snažení obracela k umění nálady. Jenom část ovšem! Ve svém nejhlubším a převažujícím směřování byla umělecká vůle epoch předmoderních upřena jinam.

Umění, jež se vymanilo z účelů ryze užitných nebo jednoduše zdobných, nalézá podle Aloise Riegla odevždy svůj smysl v ukazování řádu a harmonie, ke kterým se může utíkat člověk tísněný nejistotami a rozpory všednodenního bytí.

Řád ovšem nemůže existovat bez moci, která jej ustavila, a která jej udržuje. Podle toho, kde člověk tuto moc nalézá, můžeme rozlišovat jednotlivé etapy dějin uměleckých i společenských. Riegl nám předestírá etapy čtyři: epochu boje všech proti všem (sic!), kde se lidské naděje upínají k fetiši; epochu starověku, kdy jsou zdrojem řádu bohové a vládci; epochu křesťanství; a konečně moderní epochu postupujícího vědeckého poznání. Moderní epocha se nutně nezříká křesťanské víry, pouze víru důsledně od vědění odděluje. Svým vědáním proniká hlouběji a hlouběji do struktur světa, namísto přímého zásahu nadlidských sil odhaluje jakožto nositele a udržovatele harmonie a řádu *zákon*. Pokud se má i pro umění ukázat zákon coby zdroj řádu a harmonie, je třeba pohledu do dálky. Ztišené bytosti je pak pohled do dálky branou k náladě, onomu tušivému vědění, jež je zároveň zbožným dotykem s mocí, která skýtá řád a harmonii.

Kontext životně existenciální i kontext evolučně historický ukazují náladu obdobně. Pro každodenní život sevřený tisícovým tlakem a napětím je nálada poslem *odjinud*, zvěstovatelem nevšedního a zbožně svátečního. V panoramatu kulturně civilizačních etap a jim odpovídajících proměn uměleckých obsadilo moderní umění vztažené k náladě místo vyhrazené umění náboženskému. Umění nálady se pro moderní dobu stalo útočištěm skýtajícím harmonické spočinutí i naději. Nálada v obou kontextech, ve kterých nám o ní Riegl hovoří, se ukazuje v těsném svazku s poznáním i náboženským těžištěm existence.

Riegl navázal na všeobecně sdílené mínění, které náladu pojímalo jako harmonické sjednocení duše s uchvacující přírodní situací. Daleko důrazněji ovšem vyzdvihl to, co bychom v souladu s jeho pojetím mohli označit jako *předpoklady* takového sjednocení, totiž zklidňující distanci a na ni navazující pohled do dálky. Vyzdvižení a zdůraznění těchto předpokladů Rieglovi umožnilo, aby onu zvýšenou citlivost a otevřenost duše v náladě, mohl pochopit jako uvolněný a pročištěný akt poznání. Zklidněná uvolněnost pohledu do dálky v sobě obsáhla i svobodnou nepředpojatost teoretického pohledu. Jedině tak mohl pohled nesený náladou doufat, že se mu v rozestřeném divadle života podaří zahlédnout stopy zákona, jenž tomuto kolotání vládne. Dalo by se tedy říci, že Riegl náladu racionalizoval, pokud ovšem nebudeme ratio chápat jako jednoduchý protiklad emocionality, nýbrž důsledně jako schopnost pravdivě nahlédnout vztahy mezi věcmi, jejich hlubší smysl a důvod.

Spojování cílů uměleckých s cíly vědeckými nebylo v druhé polovině 19. století nic neobvyklého. Konec století ovšem přinesl i této tendenci nové motivy a akcenty. V posledních decenních, přes všechny proklamace vyčerpanosti a únavy, ovládly vědu i umění plodný neklid a vědomí nových potencialit. Představy o vědě a o umění se dosti proměnily i tam, kde potřeba sjednocovat cíle umění a vědy přetrvala. Používání konceptů a metafor přijatých z vědy se natolik zažilo, že se stalo takřka důvěrnou součástí reflexe umělecké činnosti, a bylo v této reflexi soustavně rozvíjeno. Došlo k nebývalému rozvoji a rozrůznění metafor „fyziologických“ včetně samého pojmu fyziologie, k mohutnému rozvoji představ evolučních i fyzikalistických. Jednotlivé koncepty se vzájemně doplňovaly, prolínaly a prohlubovaly. Celá tato složitá situace je dobře patrná v polemikách, takových, jakými byly například kritické reakce proti naturalismu. Jen málokterá z těchto reakcí byla schopna čerpat z jiných zdrojů než byly zdroje naturalismu samého. Tolik vyzdvihovaný a prosazovaný spiritualismus a nový idealismus téměř vždy přímo navazovaly na tendence a „objevy“ naturalistické. Nové umění se zkrátka nemohlo a ani nechtělo vzdát oné dosud nevídané blízkosti životu, již se naturalismus tak pyšnil. Tam, kde byl naturalismus spojován s halasně desiluzivním odhalováním ryze materiálních příčin jevů, usiloval nový idealismus sestoupit ještě hlouběji a odhalit trans-materiální zákonitost a zákon.

Svébytnou polemikou s materialismem a naturalismem vedl Riegl ve svých *Stilfragen* (1893), svébytnou reakcí je i očekávání, ba vyhlížení nových objevů v duchovních vědách přislíbené uvolněným pohledem do dálky, jak je známe z jeho eseje o náladě.

Kýženou branou k poznání byl pohled do dálky nejen malířům ale i básníkům a literátům. Příkladem za všechny nám budiž vizionářské umění Otokara Březiny. Je až s podivem jak přesvědčivým ztělesněním Rieglových představ Březinovo dílo může být. Připomeňme alespoň dva nejvýraznější rysy. Předně třeba podtrhnout, že cesta básníkovy umění byla pro něho samého zároveň cestou *poznání*. Neméně důležité je pak i to, že postup poznání souvisí bytostně s proměnou a rozšiřováním perspektiv. Teprve když básník umí dosáhnout patřičného odstupu, když je schopen opustit perspektivu ryze osobní, nabývá jeho zrak rozhledu a jeho poznání prvních plodů. Teprve tehdy se mu svět široce otevírá. „*Architektura krásy světa je tak složitá, že celou nádheru jejích perspektiv*



je možno přehlédnouti jen z míst, odkud slabému zraku všechny barvy a tvary a symboly splynou ve znepokojující nejistotu: Města krásy stavěná na horách, obehnaná valy oblaků s přichystanými střílnami blesků.<sup>31</sup> Byť Otokar Březina klade syntetizující uměleckou obraznost nad diskursivní poznání<sup>32</sup>, rád se vědeckého a filosofického poznání dovolává a občas dokáže napsat i takováto slova: „...má mystika vychází z výsledku exaktních věd moderních a dívala se dlouho do pyšných idealistních perspektiv školy Kantovy.“<sup>33</sup> Ve své vizi se Březina domnívá pronikat k skrytému řádu světa i celého kosmu. Nepřekvapuje proto, že se hluboce sklání před zákonem. Jeho pojetí zákona má ovšem daleko komplexnější založení než jaké bývá obvyklé v moderní přírodní vědě. Z Březinova pohledu nicméně přírodní zákony na nejobecnějších duchovních zákonech kosmu participují. I při odhalování zákonů přírody lze pocítit ono „prvotní napětí tvůrčího dechu“, kterým kosmos povstává a utváří se. Kosmický zákon je Březinovi pravidlem, soudcem, zvěstovatelem i cílem. Poznání a přijetí zákona, jak ho má Březina na mysli, přináší jak osvobození tak vykoupení, po kterých volal Alois Riegl. „Není pro každého stejné toto poznání, ale jakmile jsme poznali zákon, nesmírné ticho zavládne na nejvyšších místech v našem duchu: v tom okamžiku pochopili jsme tajemně, čeho právě od nás žádá život. A i kdyby to byla smrt, je přijata se sladkou důvěrou.“

*Vstoupili jsme v docela nový poměr s kosmem; náš sluch i zrak počínají vnímati jiný, složitější svět vibrací a naše obraznost objevuje se tím, čím ve své podstatě jest: jednou z nejmocnějších metod poznání, které jsou dány člověku.“<sup>34</sup>*

Toto hluboké sjednocení se zákonem, který i ve své universalitě nám pomáhá být námi samými, chce být arci něčím víc než ono dočasně souladné pohroužení mysli, jímž se vyznačuje nálada. Přijetí zákona výše popsané

<sup>31</sup> *Krásy světa*, Lumír XXVII, č. 19, 1899; in: Otokar Březina: *Hudba pramenů a jiné eseje*, ed. Petr Holman, Odeon, Praha 1989, p.35.

<sup>32</sup> Viz např. *Fragmenty z pozůstalosti*, in: Otokar Březina: *Hudba pramenů a jiné eseje*, ed. Petr Holman; Odeon, Praha 1989, p.204.

<sup>33</sup> V listu Anně Pammrové z 15. 11. 1896. Březina ovšem neopomene zdůraznit, že z filosofie a vědy převzal především techniku myšlení. K tomu též dopis téže adresátce z 10. 2. 1898. Srv: *Dopisy O. B. Anně Pammrové*, E. Chalupný, Tábor 1931–32, pp. 147–148 a p. 183.

<sup>34</sup> *Fragmenty*, in: Otokar Březina: *Hudba pramenů a jiné eseje*, ed. Petr Holman; Odeon, Praha 1989, p. 203.

znamená patrně setrvalou změnu celé bytosti ve všech jejích vrstvách, dotýkající se stejně myšlení jako jednání. Lze tedy plným právem hovořit o proměně ale nikoli již o náladě.

Březinovo dílo nepochybně naplňuje onen vysoký smysl, který umění přisuzuje Alois Riegl. Má být poznáním, poznáním založeným na pohledu do dálky. Má osvobozovat a dokonce vykupovat život z jeho všednodenní rozptýlenosti a zmatení. Potud se tedy cíle jeví jako shodné. Poznání ke kterému se upíná Otokar Březina ovšem nemá být jen krok za krokem postupující poznání přirozené. Básník hledá mystické zasvěcení, jež mu otevře obzory jinak nepřístupné. Umění, které je takovým poznáním obdařeno, dokáže život nejen zobrazit ale i proměňovat a vést. Riegl i Březina vědomě a výslovně zkoumají vztah poznání, a to zejména uměleckého poznání, k životu. Konec století tuto otázku nastolil s velkou naléhavostí už proto, že se téma života dostalo tak výrazně do popředí zájmu. Zatímco v Březinově případě je poznání funkcí samého života a jeho evoluce, u Riegla je poznání spíše jeho protikladem a rozvíjí se plně především tam, kde životní zápas utichá. Ačkoli lze poznání hromadit a proměňovat ve vědění, zůstává přece vždy tak trochu návštěvou z jiného světa, která k nám vstupuje dvířky mimořádného a svátečního. Právě takovou mimořádnou návštěvou, kterou se snažíme u sebe pozdržet, je podle Riegla i nálada. Povstává mimo rozpory života, pomáhá životu rozumět a život žít.

V tomto bodě se Riegl přiblížil staré úctyhodné tradici, která pokládala výjimečné chvíle harmonické kontemplanace přírodního i uměleckého řádu za *povznesení mysli* k ideji a pravdě. Z této tradice rostly bezpochyby i názory Mařákovy, které posléze vštěpoval i svým žákům. Též pro výše probíraná slova Františka Kavána bychom v rámci této tradice mohli nalézt několik myšlenkových paralel.

Propracovanou teorii, která chápe umělecké dílo jako vyjádření citové reakce, které je organizováno a zušlechtěno ideovým „osvícením“ (*Besonnenheit*) přinesl Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher<sup>35</sup>. Umělecké vyjadřování emoce je podle jeho mínění nezbytně propojeno s emocionální odezvou celé osobnosti. Právě tuto komplexní odezvu emocionality nazval Schleiermacher náladou. Pro Schleiermachera stejně jako pro Kavána může být specifická nálada trvalou

<sup>35</sup> Viz: F.E.D. Schleiermacher: *Ästhetik*, ed. R. Odebrecht, 1931

charakteristikou tvůrčí osobnosti, ať už jako umělcem vytčené citové niveau či jako setrvalý reaktivní vzorec, z něhož umělci není dáno uniknout.

Tento a podobný zřetel k osobě, zdá se, ukazuje, že pomíjivost není spojena s náladou vždy a nutně. Přechodnost a pomíjivost je opravdu jen jedním ze znaků oné zvláštní unikavosti a nepolapitelnosti, jíž se nálada vyznačuje. Přestože se v některých případech dá nálada více či méně navodit, zůstává návštěvou, jejíž příchod je příchodem čehosi, co vnímající osobu přesahuje a čeho zůstává pouhou součástí. Nálada není vlastnictvím, jímž by se dalo disponovat. Přichází a zmocňuje se nás, abychom ji byli účastni a aby vládla. Zvýšený zájem, jenž nálada vzbuzovala po celé 19. století, souvisel nepochybně s uvědoměním *moci*, kterou nálada nad lidským bytím má. Bylo jen zákonité, že právě tato doba v náladě znovu odhalila a vyzdvihla i její náboženský rozměr.

## SVĚTELNÁ JÍMKA

Ustavení trvalejšího kompozičního a mimetického typu, takového, který není pouze odkazem k mistrovskému pravzoru, nýbrž volným schématem pro řešení problémů *nově* se rodících, přepokládá vždy souhru dvou vzájemně se prostupujících elementů.

Prvním elementem souhry je *tradované řešení*, jež s sebou vždy nese i doporučenou perspektivu pohledu. Druhým elementem souhry je *odhalená malebnost* tématu, objevená jako příslib nové obrazové plnosti. Malebnost ve smyslu zvláštní „vyvolenosti“ určitého tématu a jistých věcných i perspektivních rysů je historicky proměnlivá. Její historicita však není jen něčím ryze pasivním a reaktivním, není pouze výrazem dobových očekávání ale též jejich pramenem. Řečeno jinak: V podobě toho, co určitá doba pokládá za malebné se charakter této doby nejen obráží, ale je i formován.

Oba členy souhry můžeme rozpoznat při díle i v pokusech krajinářských, zaměřených k zobrazení vnitřku lesa. Odhalená malebnost lesního nitra vycházela

vstříc zvýšené citlivosti pro nuancované přechody přírodních nálad i pro prolínání přírodní atmosféry s duševním stavem pozorovatele. Cit pro jemné odstíny atmosféry, podobně jako pro drobné nuance duševního rozpoložení nebyl romantickému duchu nějak samozřejmě vlastní, a to ani v jeho ranné, ani v jeho vrcholné fázi. Přes svoji bytostnou neurčitost, romantismus ve své snaze zobrazit hluboké osudové vášně budoval svoji metaforickou řeč převážně v jednoduchých kontrastních obrazech užívaje výrazných narativních kontur a přehledné komposice. Exaltovaný pathos romantikova světa předkládal v ostrém nasvícení trýznivou nejasnost své vzpoury, svého tušení a své tužby, jakoby se sám svou proklamativností chtěl ujišťovat. Pateticky nastolené vzory vášně ovšem v krátké době ustrnuly v prázdné stereotypy a staly se proti všemu úsilí i očekávání velmi nepřesvědčivé. Zásadní, oživující metamorfóza rodivší se romantické tradice nastala s novým zájmem o přesnější pozorování a znovunavázáním na preciosní umění emocionální drobnokresby, jak ji rozvinulo století osmnácté. Pod novými životodárnými impulsy mohla vzít za své vnější proklamativní vrstva romantické tvářnosti, jen málokdy však společně s touto ztrátou vymizel i hlubinný romantický nerv prozrazující bazální *romantickou zkušenost*. Tuto zkušenost kupodivu neumlčí ani zásadní proměna pohledu, sedimentující v nových uměleckých postupech, které se vůči dosavadním postupům romantické školy výslovně vymezují. Obrat od metafory k synekdoše, jímž, jak nám ukázal R. Jakobson,<sup>36</sup> lze plodně popsat protiklad romantismu a realismu, neznamená pouze změnu a přesun preferencí v užití určitých postupů ztvárnovacích; představuje samu proměnu jazyka zkušenosti. Přesto, jak potvrzují velké příklady takových tvůrců, jakými byli kupř. Stendhal, Dickens či náš Neruda, ani tato radikální proměna nebyla na překážku plnému zachování romantických východisek, ani jejich dalšímu tradování a rozvíjení. Romantická touha, zdá se, přetrvávala jako centrální téma měšťanské epochy. Vskutku, domníváme se, lze oprávněně tvdit, že svou duchovní gravitací zůstává celé 19. století podstatnou měrou stoletím romantismu.

Při zobrazování lesního interiéru mohl umělec převzít některá kompoziční řešení, jež mu nabízel pozdně barokní luminismus a rokokové malířství. V těchto

---

<sup>36</sup> Srv. zejména Roman Jakobson: *Two Aspects of Language and Two Types of Aphatic Disturbances*, Selected Writings 2; Hague – Paris – New York, Mouton Publishers 1971;

tradicích mohl nalézt navíc i předobrazy citové rezonance liského nitra s přírodní scenérií, tedy předobrazy svých vlastních cílů. Obrátme se ale k příkladu. Nový zájem o dílo Jeana Antoina Watteaua, zřetelný ve francouzské kultuře od 40. let, dobře dokládá její nové potřeby. Watteau nebyl pro mladé francouzské umělce jen velkým básníkem zašlého světa *fêtes galantes*. Byl pro ně ztělesněním umělce moderního, který osamocen dokázal spřádat svůj delikátní sen o kráse, sen měnivý, nestálý a neskutečný a přeci obestřený melancholií poznání. Znovuobjevovaný a studovaný Watteau počal znovu ovlivňovat i malířství. Vliv jeho díla lze cítit ve figurální a portrétní malbě i krajinářství. Konkrétní obrazová schémata, která jeho dílo nabízelo, byla tak přitažlivá především proto, že jeho dílo okouzlovalo jako celek. Watteau se devatenáctému století stal učitelem intimity. Scény galantních a divadelních chvil, které zobrazil, v sobě paradoxně nemají mnoho teatrálního. Ale snad právě proto, že se odehrávají v rámci složitých konvenčních významových vzorců galantního a divadelního světa, dokáží ve zkratce shrnout mikrokosmos lidského osamocení a milostné touhy. Přestože Watteau nenalezl mnoho pochopení u Denise Diderota, nelze v souvislosti s jeho plátny s divadelním tématem nemyslet na stránky Diderotova *Hereckého paradoxu*. Ovšem stejně hluboce jako se do uměleckého povědomí vryla smutná postava *Gillese*, mistra herecké nápodoby, utkvěla v myslích generace, která začínala hledat diferencovanější a komplexnější umělecký jazyk, tajemně mnohoznačná světelná atmosféra *Pouti na ostrov Cytheru*. Měkká světelnost Watteauových přírodních interiérů nezůstala bez vlivu na pokusy krajinářské, zvláště u vyznavačů konzervativní ateliérové malby. I když podání stromů a keřů, větví a listů mohlo být pocitováno jako schematické, to nám dosvědčují např. Delacroixovy deníkové záznamy, celková jednota nálady a harmonické intimní vyznění komposic zůstávalo těžko dosažitelným vzorem.

Podíváme se nyní blíže na dvojici Watteauových obrazů z berlínského Dahlem-Musea. Jedná se o dvojici významově propojených pláten zobrazující scény z vystoupení dvou hereckých společností, italské a francouzské. Díla nesou název – *Láska v italském a ve francouzském divadle*.

Obě představení jsou pod širým nebem. Italové hrají v noci, Francouzi za dne. Skupinku italských herců osvětluje plamen svíce. Dějiště scény vyvstává

v jejím světle z temna noci po způsobu „naturalistů“ caravaggiovské školy, svým měkkým podáním poněkud připomínajíc temnosvit La Tourův. I francouzská scéna je modelována světlem. Skupina herců, hudebníků a diváků shromážděná u zdi parkové architektury, obklopená ze tří stran stromovím, přihlíží dialogu milostné dvojice. Vlastní místo divadelní akce je zalito jemným, teplým světlem, které podobně jako v případě scény noční, určuje a sjednocuje jeho hranici. Toto působivé prosvětlení denní scény v němž mistrovsky graduje veškerá světelná výstavba obrazu, bude pro nás výchozím příkladem jednoduchého komposičního řešení, které byvši kultivováno dlouhou výtvarnou tradicí nabízí ve své stále regeneraci další a další plodné služby pomáhajíc pohotově i malířům lesního interiéru.

Komposiční využití světelného rozlivu na místech částečně zastíněných, je efektním nástrojem malířského mistrovství od dob renesančních. Baroko jej využívalo již zcela metodicky. Rokoková malba zmírnila dramatickost světelné hry a využila ji plně pro své cíle. Prohřátý prostor světelné jímký byl jedním z oněch ideálních míst pro milostné a galantní příběhy rokokové obraznosti, světelným místem arkadické idylčnosti, otevřeným i diskrétním. Watteauův obraz francouzských herců z Dahlem-Musea není zdaleka příkladem nejvýraznějším. Shrnuje však pro nás i ve své relativní nenápadnosti velmi dobře všechny významy na něž chceme v souvislosti s budováním světelného centra upozornit. Zajímavá a v jistém smyslu symbolická je pro nás již jeho kontraposice k temnosvitnému protějšku. Temnosvit omezil výjev a nutí malíře, aby se soustředil na výrazy tváří, gest a individuální podobu protagonistů. Nutí ho k tomu, aby zobrazil afekt, jež herci ztvárňují jediným, jednoznačným způsobem, – afekt je tím, co zrcadlí jednající postavy. Scéna denní naproti tomu dovolila rozehrát hru daleko složitější. Scénický afekt je zde výslednicí souhry. Vynořuje se právě tak z hereckého gesta jako z poetického přírodního zarámování výjevu. Je výsledkem umné a vyvážené harmonizace celku. Pokud bychom chtěli k tomuto způsobu práce hledat hudební paralelu, našli bychom ji patrně v díle Watteauova současníka Jeanna Philippa Rameaua. Právě v obraze denním mohla být umělcem plně rozvinuta promyšlená práce se světelnou gradací utvářející a dotvářející atmosféru díla. Plátno vystavěné temnosvitem zdůrazňuje individualitu. Co má být sděleno sdělují aktéři děje. Na plátně s francouzskými herci se individualita

postav poněkud rozplývá nebo spíše ustupuje do pozadí a její roli přebírá výmluvnost postojů, kompoziční rozestavení figur, nádhera šatů i snívá přírodní kulisa.

Vytříbená jednota nálady takovýchto děl nemohla nebýt velkým impulsem pro další osudy krajinomalby. Aniž bychom dále sledovali dráhu tohoto impulsu v evropské krajinomalbě, ba aniž bychom podrobně analyzovali všechny podněty z tohoto impulsu vyplývající, podržíme si před očima výše probíranou Watteaovu verzi světelné gradace v její vazbě na scénu divadelní i v její souvislosti s líčením citových hnutí a takto vyzbrojeni vkročíme do poloviny století devatenáctého, abychom podrobněji sledovali jednu z linií, po které se ubíralo krajinářské umění Julia Mařáka.

V roce 1866 se Julius Mařák zúčastnil výstavy rakouského Kunstvereinu uhlokresbou *Kongres pod jilmy* (NG K 52403)<sup>37</sup>. Rozměrná kresba měla úspěch, byla zakoupena a Mařák v následujícím roce vystavil týž námět jako olejomalbu. Olejomalba nesoucí název *Čapí sněm* obdržela posléze na světové výstavě ve Vídni v roce 1873 zlatou medaili a byla zakoupena císařem. Olejová verze nebyla jediná, existovaly pravděpodobně tři. Česká Národní galerie vlastní jednu, z roku 1868 (O 2929), Západočeská galerie v Plzni druhou, z roku 1870 (DO 18). Zatím není známa verze nejranější z roku 1867. Zachovala se rovněž pozoruhodná olejová studie (dnes v majetku Západočeské galerie, O 285). Již sama četnost autorských replik nás může upozornit nejen na úspěšnost díla, ale též na mimořádnou uměleckou důležitost, kterou pro autora dílo nepochybně mělo. Tím spíše, že každá z verzí svědčí o mimořádném umělcově nasazení, o jeho svrchované soustředěnosti a pečlivosti. Bylo určitě jednou ze silných stránek Mařákova talentu, že dokázal pracovat opakovaně na jediném tématu, aniž by téma umělecky zmrtvělo. Dokázal každou verzi tématu oživit novým pohledem i novým uměleckým problémem. Krom jiného i tato schopnost ho předurčila pro úspěšnou pedagogickou dráhu.

V kompozici Čapího sněmu se Mařákovi podařilo dovršit vzorový obrazový typus veskrze dořešený a reprezentativní. Kompoziční řešení i provedení díla je, a hlavně *chce* být tradicionalistické. Takovéto úsilí je ovšem vším jiným

<sup>37</sup> Tento název nebyl jediný. Uhlokresba *Kongress unter denn Ulmen* byla rovněž nazývána *Auch ein Kongress* vyslovujíc tak ještě zjevněji politickou narážku.



než pokusem o zjednodušení vlastní umělecké úlohy. Znamenalo vystavit se náročným požadavkům a očekáváním vkusu tříbeného na dílech klasické tradice. Znamenalo úsilí obstát a dostát těmto očekáváním. Mařákův výkon zde aspiroval k tomu být stvrzen měřítky tradičního díla, byl pokusem postavit se těmto dílům po bok.

Obraz je vskutku kabinetním kusem ateliérové práce. Kompozice promyšleně vyvážená nesměřuje dramaticky ven z plátna, ale plně spočívá v sobě samé. Umocňuje tak celkově monumentalisující vzhled malby, jenž je ještě podtržen drobným měřítkem čapích těl. Stejně pozoruhodná a pro náš zájem svrchovaně významná je světelná a barevná stavba díla. Světelným centrem obrazu je světelná čočka, kterou u paty stromu rozžehly paprsky ranního či snad pozdně odpoledního slunce. Sluneční svit zlatí i vzdálená oblaka. V světelném rozlivu sluneční jímky, u břehu nehybné vody se shromáždilo čapí hejno. Divákovi se na pozadí monumentální přírodní kulisy otevírá jeviště cizího, vzdáleného života, který snad občas trochu připomene lidské počínání (Auch ein Kongress), zůstává však člověku navždy vábivě neznámý. Ač výjev sám v sobě nenese nějaké znaky mimořádnosti, trpělivému pozorovateli se mohl dozajista v lužních porostech podunajských nížin mnohokrát naskytnout, pod umělcovou rukou se proměnil v mysteriózní podívanou, srovnatelnou svým vyzněním s fantastickými scénériemi zvířecích rájů, které nám zanechal štětec Roelanda Saveryho. Odkud se bere ona tajemnost? Je plodem definitivnosti vypracování, úměrná vůli vidět a schopnosti představit obraz přírodní scény v jeho završenosti. Pracná klasická technika této snaze napomáhá. Mlčenlivá monumentalita pečlivě propracované zelené stěny vynořující se z temnoty stínu, světelný záliv s ptačími těly, souzvuk modří a zeleně v akordu listů, vodní hladiny a cípu oblohy, to vše je výsledek trpělivé destilace přírodní zkušenosti odemykané zkušeností klasických vzorů.

Jiným příkladem kompoziční gradace dosahované světelným rozlivem v Mařákově díle je uhlokresba a lept *Jelen* z roku 1877. Obraz je ilustrací stejnojmenné básně Rukopisu královédvorského. Není proto nezajímavé text s obrazem porovnat<sup>38</sup>

<sup>38</sup> *Běháše jelen po horách, po vlasti poskakova,  
po horách, po dolinách krásná parohy nosi,*

V básni je jelen symbolem mladého, udatného hrdiny. Mladík je k jelenu přirovnáván v prvních verších básně. Jelen se objevuje i po hrdinově smrti. Přichází k dubu, který vyrostl nad mrtvým tělem. Mařákova kompozice spojuje v jedno dvě sekvence příběhu. Ozářenu světlem zobrazuje oběť vražedného útoku – ležící mrtvé tělo a opodál ve stínu houštiny jelena uštipujícího listí stromu. Mohlo by se zdát, že v tomto ohledu má Mařákovo kompoziční řešení svůj přesný předobraz v ilustraci, kterou k této básni vytvořil Josef Mánes. I Mánes zobrazil padlého hrdinu a jelena v jediném obraze. Přece je zde však podstatný rozdíl.

---

*krásnyma parohoma hustý les proráže,  
po lese skákaše hbitými nohami.  
Aj, ta junoš e po horách chodíva,  
dolinami chodíva v lúte boje,  
hrrdú braň na sobě nosíva,  
braniú mocnú rozráže vrahóv shluky.  
Nenie juž junoš e v horách!  
Podskoči naň zdě lstivo lúty vrah,  
zamiesi zraky zlobú zapolena,  
uderi těžkým mlatem v prsy.  
Zevzněchu mutno žalostiví lesi!  
Vyrází z junoš e dušu, dušicu,  
sie vyletě pěkným táhlým hrdlem,  
z hrrdla krásnyma rtoma. Aj, tu leže!  
Teplá krev za dušicú teče, za otletlu,  
syrá země vřelú krev pije.  
I by v každěj děvě po žalniem srdece.  
Leže junoš e v chladnej zemi,  
na junoš i roste dubec, dub,  
rozkláda sě v suky šíř i šíř.  
Cházieva jelen s krásnyma rohoma,  
skáče na nožiciech ručiech,  
vzhóru v listie piená táhlé hrrdlo.  
Sletujú sě tlupy bystrých krahujcév,  
ze vsia lesa sěmo na sien dub,  
pokrakujú na dubě vsici:  
„Pade junoš e zlobú vraha.  
Junoš e plakáchu vše děvy.“*

Srv.: *Rukopis královédvorský a zelenohorský*, ed. K. Nesměrák; Neklan, Praha 1997; pp. 70 – 71.

Mánesovo pojetí rozvíjí uvnitř jediného obrazového rámce diachronní děj. Napomáhá tomu i nezvyklý obrazový formát tvaru L. Děj se odvíjí zprava do leva, odzdola nahoru. I kompozičně dominantní skupina naříkajících dívek obklopující mrtvé tělo může být dynamickou zkratkou spájející v jediném výjevu obět' zákeřného činu s obrazy bolesti, které tento čin vyvolal. Z básně samé přeci není zřejmé zda bylo hrdinovo tělo vůbec nalezeno.

Mařákova scéna naproti tomu je scénou synchronní. Na Mařákově obraze jelen uškubává listí *vedle* mrtvého. Přítomnost zvířete v místě tragédie, ale jen podtrhává jeho neúčast v ní. Příroda je netečná k lidskému osudu. Les utichá ve zvucích smrtelného zápasu. Je-li po všem, vrací se k svému životu, zcela netečný k tomu, co se přihodilo. Mařák nechává vyznít tuto souběžnou mimoběžnost scény světelným kontrastem. Lidské tělo leží v dramaticky nasvíceném, světelném centru, jelen se ztrácí v šeru sromoví. (V původní uhlové variantě je kontrast ještě výraznější a jelena v temnotě houštiny možno velmi snadno přehlédnout.) Malá kompoziční významnost zvířete, jeho skrytost, působí jako decentní pointa zvýrazňující skrytý významový rozvrh. Tento obraz nám může sloužit jako první příklad Mařákova promyšleného přístupu k souvstahu mezi světelnou dynamikou kompozice a její figurativní složkou. Další příklad, v němž hraje tento souvstah důležitou roli, je olej *Sběračky klestí* ze druhé poloviny sedmdesátých let. Jím se ocitáme v odlišné poloze autorovy tvorby, kterou někteří z vykladačů umělcova díla označují za realistickou. Vzдор své přílišné povšečnosti, tvrzení o realistické notě v autorově tvorbě není bez oprávnění. K jejímu zodpovědnějšímu zvážení bylo by třeba nových, pečlivých zkoumání, o která se pokusíme v jiných souvislostech. Abychom nyní alespoň omezili přibližnost takové charakteristiky, pokusíme se ji poněkud zpřesnit. V Mařákově díle, pravděpodobně od jeho počátků, existuje tendence k bezvýhradnému úsilí o mimetickou přesnost, jež někdy pouze podkládá a oživuje pokusy o ideální rozvrh tématu, jindy téma samo vytyčuje a do hloubky určuje. Mnoho z Mařákových opusů zůstává přes svou obrovskou propracovanost v nejlepším smyslu slova studiemí. Zájem o mimetickou přesnost je nutně zájmem na něco soustředěným, sledujícím jen určité vybrané rysy tématu. Mařákovo soustředění na mimetickou věrnost vícekrát proměnilo svou orientaci a to nikoli bez souvislosti s dobovou uměleckou situací. Vyhovují-li umělecké plody některého z těchto obrátů lépe obecným představám

o uměleckém realismu, nemusí to být nutně doklad o změně autorova uměleckého vyznání, ba ani o nějaké zásadní proměně postoje k zobrazovanému tématu. Téma lesa je téma nevyčerpatelné, není divu, že umělec, jenž mu byl oddán a neustrnul ve stereotypu, je otevíral mnohými způsoby a cestami, z nichž některé sám objevoval, na jiné navazoval a dále je rozvíjel. Ve Sběračkách klestí není motiv světelné jímky svobodně malířsky *budován*, nýbrž je pečlivě mimeticky *studován* na reálném prostředí lesní světliny. Malíř jako by se chtěl více dozvědět o reálné světelné situaci v konkrétním lesním prostředí. Studuje nejen světelný rozliv sám, ale především účinek světelného kontrastu. Zkoumá a zobrazuje světelné prostředí zastíněné části lesa, tak jak se jeví pohledu ze stínu do světla. Maluje ono ztemnění a sjednocení barevných kvalit, tlumený hnědavý opar zplošťující zastíněné tvary. Světelné centrum obrazu umělec ponechal prázdné, obě ženy zůstaly u svých otepí skryty pod stromy.

Umist'ování lidských postav mimo světelný rozliv se stalo pro Mařáka téměř pravidlem. Svědčí o tom olejomalby *Na podzim (Cesta lesem)* (NG, O 5821), *Jitro v bukovém lese (Za jitra)* (NG O 1130) a *Na pokraji lesa* (NG, O 4851). Podobně je tomu i s figurami zvířat, připomeňme alespoň oleje *Lesní interiér s jelenem* (Galerie výt. umění v Ostravě, O 60), *V podvečer na pastvě* (Galerie hlavního města Prahy, M 890) či uhlokresbu *Buk z Lesních charakterů* (NG, K 34322). (U komposicí se zvířaty ale existují i významné výjimky jako např. již analyzovaný Čapí sněm či *Jedle z Lesních charakterů* (NG, K 34 329).) Komposiční a sémantický význam takového umístění se samozřejmě mění obraz od obrazu. Společným důvodem pro takovou volbu bude možná vůle komposičně neupřednostňovat figurální složku a snaha podtrhnout soulad florálního a animálního v lesním světě. U postav lidských k tomu přistupuje i důvod zcela samozřejmý a přirozený. Mařák zobrazuje nejčastěji lidi odpočívající, a odpočívající lidé usedají obvykle před palčivými paprsky plného slunce do stínu. Jakkoli je tento důvod samozřejmý a „bezpříznakový“, nebylo by dobré jej zcela přehlížet. Mařákova sémantika záměrná vyrůstá z „přirozených“ významů velmi nenápadně, umělec nepracuje s „přirozenými“ významy motivů jako s nějakým materiálem, do kterého by chtěl uložit svá sdělení. Rovinu „přirozených“ významů překračuje jen velmi plaše, většinou tak, že tyto významy

prohlubuje jejich opakovaným promyšlením v opakovaných návratech k stejnému motivu a tématu.

Exkurs o vztahu světelného centra a figury nicméně nezakončíme u komposice s lidskou postavou, nýbrž plátnem, jež nás vtahuje do vrcholné scény loveckého dramatu, odkrývající očím poslední chvíle smrtelně zraněného zvířete. *Interiér lesa se střelenou srnou* z majetku Oblastní galerie v Liberci (O 1576) zobrazuje zastíněné, divoké lesní údolí s postřeleným, upadnuvším zvířetem, naposledy zvedajícím svou krásnou hlavu. Nedaleko za jeho zmírajícím tělem se zvedá prozářený lesní svah – již nedosažitelný, vábný prostor svobody a života. Přestože tělo smy leží v zastíněné části lesa, místo, kde spočinulo, je přeci jen poněkud ozářeno rozptýlenými pablesky slunečních paprsků. Světelná výstavba bezprostředního okolí zvířecího těla připomíná světelné okolí mrtvého hrdiny z leptu Jelen, i když tam světlo vyděluje figuru v nejvyšší světelné gradaci. Osvícení umírajícího a mrtvého těla vyvolává samozřejmě i symbolické významové konotace. Paprsky, které ozařují skonávající štvané zvíře, mohou být tlumenými akordy loučení se životem i příslibem konečného a definitivního úniku.

Mařákův zájem o konkrétní světelný rozliv vyústil v několika precizních obrazových studiích z osmdesátých let. Jde o oleje *Ráno v lese (Slunce v lese)* (NG O 4850 (M 544)), *Vnitřek lesa* (soukr. sbírka, pův. sbírka Waldesova, od r. 1940 do 1988 NG – O 2049), *Odpoledne v lese* (soukromá sbírka), *Les* (Galerie výt. umění v Ostravě, O 62), *Lesní jitro* (Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem O 986) a uhlokresbu *Vnitřek lesa* z majetku Pražského pivovaru. V těchto velmi soustředěných studiích malíř podrobně sleduje světelnou situaci ve spodním patru smíšeného lesa. Vyjma Lesního jitra jde pravděpodobně o popis jediného lesního místa. (Z pětice obrazů zobrazují čtyři jednoznačně tentýž motiv, u pátého (Les) lze předpokládat shodné místo.) Tyto obrazy svůj „dokumentární“ ráz nezastírají, naopak jej zdůrazňují, kupř. i oním „fotografickým“ řezem, jímž horní rám obrazu v „nepřirozené“ proporci přetíná kmeny zobrazených stromů a nutí tak divákův pohled bezvýhradně sledovat malířův výtvarný zájem. Divák se musí dívat především na zem, je mu odeprána celost pohledu jindy umělcem tak štědře dopřávaná. Předestřená celistvost pohledu je základním harmonizačním prostředkem. Mařák to viděl lépe než kdo jiný. Zvýrazněná perspektivnost byla tedy jistě promyšleným řešením. Autor nechtěl líčit světelnou hru nad reliéfem

lesní půdy a na patách stromů jen jako *součást* komposice, chtěl ji učinit jejím obsahem. Nemínil rozvíjet dynamiku světelné kontraposice rozpínající se mezi zastíněnou částí a světelným těžištěm. Bránil se zde distancí, kterou podobná komposice předpokládá. Šlo mu o to vstoupit *dovnitř* konkrétního lesního prostředí a zobrazit proměnlivou *jednotu* lesního světla. Je patrné, že právě v těchto dílech, jež mají světelný rozliv za své hlavní téma, Mařák opouští organizaci obrazu budovanou pomocí světelné jímky. Není divu, jímka potřebuje distanci a protiklad.

Na proměně výstavby obrazu se tedy ohlašuje i posun tématický. Světelná jímka nabízela cestu jak představit a podtrhnout malebnost otevřených lesních zákoutí. Obrací malířův zájem k místům na kterých je homogennost lesního porostu porušena. Pomáhá zobrazit rozestup lesní houštiny, dokáže ukázat v plné kráse lesní palouk, světlinu či mýtinu, nebo třeba jen otevřené místo po padlém stromu. Na cestě za malebnými zákoutími lesních tišin se ale před malířem důsledně hledajícím musela zrodit i výzva jiná, výzva malířsky obhájit a velkoryse představit i onu homogenní stejnotvárnost souvislého lesního porostu. Výše zmíněné studie jsou toho dokladem. Julius Mařák navíc tento nový úkol otevřel i žákům své krajinářské školy. V díle Antonína Slavíčka najdeme několik obdivuhodných příkladů svrchovaně malířského zpracování monolitního lesního prostoru. Jeden z nich, olejomalbu *Slunce v lese (Bukový les v Luhačovicích)* z majetku Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem (O 1), můžeme považovat za jakousi nejzazší transformaci světelné jímky v jejím zmnožení a rozdrobení do malých, zářivých světelných ohnisek.

## PRŮHLED K NEBI

Malířský pohled hledající své téma v lesním interiéru je často váben rozestupem lesní houštiny, otevřeným průhledem mezi stromy a keři. Otevřená prostora dovoluje oku hledět do dálky. Napjatý souvstah mezi otevírající se dálkou a prostorem, jenž obklopuje a uzavírá, v sobě uchovává velkou symbolickou potenci, které si nelze nepovšimnout, a která sama vybízí k svému vyproštění a rozvinutí. Práce s významuplností tohoto prasouvstahu je jedním ze základních motivů, které s sebou zobrazování interiérů přináší. Přírodní i architektonické celky vnitřních prostor poskytují široké možnosti k plodné *konfrontaci s dálkou* otevírající se v mezerách a otvorech, branách a průchodech, v oknech a průrvách. Při osvobozování a rozvíjení latentních obsahů ukrytých v polaritě mezi *zde* a *tam* hraje mimořádnou roli zobrazení výhledu z okna. Okno není místem, kterým by se dalo do dále *vykročit*, není komunikační osou tělesného pohybu skýtající možnost opustit naše přítomné *zde*. Zbývá pohled. Okno nám odhaluje pohled do dále jako pohled *jinam*. Okenní rám tedy není jen prahem. Je zároveň vytyčením hranice mezi tím, co je *zde* a co je *tam*. Malířská kompozice může tuto hranici ještě zvýraznit a výhled

oknem uchopit jako vhléd do jiného světa, ať už je jím svět ideálních lidských sídel či rozeklané útesy a bujné rostlinstvo imaginární přírodní scenerie.<sup>39</sup>

Symbolické hodnoty předělu mezi zde a tam jsou ještě daleko spontánněji a všeobecněji vnímány při *pohledu do nebe*. Hranice mezi nebem a zemí je z nejzákladnějších rozhraní našeho světa. Její vláda je universální, vytvářejíc rámec pro vše, co se na zemi, pod nebesy, děje.

V protikladu k zemi se nebe ukazuje jako nedosažitelná, nedisponovatelná, se svým protějškem nesouměřitelná oblast, jež nicméně všechn pozemský děj určuje a odměruje. Nebe je odvěkým místem epifanie. Malířství to ví a jeho obrazná líčení jsou této odvěké zkušenosti poslušna. Postavy v oblacích provázejí lidské konání na zemi, ukazují jeho smysl, jež by v napětí pozemské úzkosti bez pohledu k nebi ani nemohl být patrný. Nebe osvětluje lidské činy fyzicky i „metafyzicky“ v nejširším významu toho slova. Proto ani sluneční světlo člověku v posledku nikdy nemůže být jen neutrálním fyzickým zářením. Tam, kde existuje pohled podněcovaný a oslňovaný slunečními paprsky je i nevymýtitelný a nevyčerpatelný sluneční symbolismus. Kde existuje pohled, tam se symbolická a fyzická rovina slunečního svitu vzájemně prostupují. Malířství je v této věci jedním z trvalých a výmluvných svědků. Porovnejme nyní dvě obrazové kompozice z druhé poloviny 19. století z nichž jedna je obrazem posvátného příběhu a druhá uměleckou studií lesního porostu.

Když má Gustave Doré ilustrovat biblický příběh o vyhnání z ráje, sáhne se samozřejmou jistotou i k osvědčeným prostředkům světelné symboliky. Světelné řešení, ostatně jako ve většině jeho jiných prací, přesvědčivě podtrhne monumentalizující vzos jeho vize. Světelná kompozice hraje ale především roli významotvornou. Hluboký stín členící horizontálně obraz na dvě poloviny odděluje svět Edenu od pochmurného světa vyhnanství. Světlo v obou obrazových polovinách postupuje po diagonálách. Horní polovinu prozařují louče rajského světla zprava doleva, v dolní polovině se světlo rozlévá zleva doprava, spoře osvětlujíc cestu mezi hlozím a nástrahami nového údělu (ve stínu za kameny se plíží šelma připravená k útoku). V obou světelných centrech jsou umístěni aktéři děje: Nahoře – Cherub s mečem, zalitý zářivými paprsky, vyhánějící nekompromisním

---

<sup>39</sup> Příkladem nám mohou být i díla nejproslulejší, třeba *Madona s karafiátem* z mnichovské Alte Pinakothek nebo *Mona Lisa*.



gestem oba hříšníky; dole – zdrcení vyhnanci odcházející z míst, jež byla jejich domovem, nesouce dosud na svých ramenou a šijích odlesk světa rajských končin. Jejich *zde* se stalo vyhnanstvím, jejich domov navždy nedostižným *tam*, které napříště mohou zahlédnout jen zdálky, které však bude svou září prosvětlovat jejich budoucí dny.

Druhým kompozičním příkladem nám budiž uhlokresba *Buk* z cyklu *Rakouské lesní charaktery* od Julia Mařáka<sup>40</sup>. Ukazuje nám kout vysokého listnatého lesa s bohatým podrostem, se vzrostlým bukem ve středním plánu a párem srnčí zvěře. Porost před silným bukovým kmenem se mírně rozestupuje utvářeje malé prostranství zaklenuté klenbou větvoví. Touto klenbou pronikají v šikmých pruzích sluneční paprsky. Prozařují volný prostor a lesknou se na listech. Harmonická chvíle, jež může trvat okamžik i několik hodin, která však pomine stejně náhle jako začala. Jsouce v moci malířova mistrného líčení vnímáme prolnutí světla a živého prostoru, jež se k tomuto světlu vzpíná a obrací. Naléhavě tušíme onu zvláštní *završenost* zobrazované chvíle, její pomíjivost i odvěkost, její hloubku a nevyčerpatelnost. I zde, na tomto obraze, obdobně jako tomu bylo v biblické scéně Doréově, vnímáme světlo jako něco, co není životu lhostejné, jako něco, co k sobě život pevně připoutalo, co jej udržuje a uchovává. (A má v moci jej i zničit, můžeme dodat, jak nám Doré naznačuje a jiní ukazují.)

Gustave Doré využívá zobrazení paprsků pronikajících mezi stromy k tomu, aby obdařil příběh, jež ilustruje, smyslovou konkrétností a přitom nezastřel jeho hlubokou symboličnost. Mařák zpodobením smyslově konkrétního chce dospět k uměleckému dílu s vědomím, že umění samo uvolňuje latentní symbolické obsahy, jež jsou v smyslově přítomném skryté. Rozpracovávajíce obdobný motiv, obrazení se oba ke stejnému prameni zkušenosti a výtvarné tradice, aby z něj dále čerpali. Tradice zpracovávající tento motiv je dlouhá a úctyhodná. Jistě i proto, že zobrazovaný jev sám je smyslově výrazný a poutavý.

Svazky paprsků vyvstávají zřetelně tehdy, proniká-li světlo do oblastí zastíněných či skrze dým a páry. Nezbytnou podmínkou jejich zřetelnosti je rovněž i to, aby nebyly přezářeny svým vlastním zdrojem. Proto je pro ně tak vděčným jevištěm obloha se zastíněným sluncem a kupovitými mračny, a neméně i lesní

interiér. Jakkoli je pronikání světla do kamenné architektury efektní a výmluvné, nepřináší onu nesmírnou rozmanitost světelných nuancí, onu věčně proměnlivou, opojnou smyslovou nádheru, kterou nám skýtá slunce v mracích a ve stromoví. Paprsky pronikající mračny a stromovím nenabízejí pouze ostrý protiklad světla a stínu. Ukazují se v *důvěrné hře* se světem, jež osvětlují. „Kreslí“ obrysy věcí, odkrývají věc v její hmotě, v jejích souvislostech s okolím, zároveň ale tuto kresbu rozbíjí, zpochybňují, znejasňují, hmoty, jež zhmotnily, odhmotňují a přeludně zdvojují. Podívaná na hru, v které věci povstávají do svého zjevu a vzápětí svou podobu rozpouštějí v atmosféře, jejíž jsou součástí, odhaluje oku hlubokou vzájemnost *světa a světla*. Tam, kde pohled spočine na živém pletivu rostlinných těl, může spatřit tisícero násobnou odpověď, v níž se stvoly a listy odvracejí nebo přivracejí k dopadajícím paprskům. Uvidí životodárný rozhovor života se světlem, který dokáže alespoň na okamžik i v lesní houštině zpřítomnit nádhru rajské zahrady.

Ve světle pronikajícím mezi stromy, klouzajícím po větvích a třpytícím se v nescíslných odlescích sestupuje sláva nedosažitelných dálek do důvěrnějších oblastí tělesné blízkosti. Navzdory blízkosti si ale podržuje bytostnou neuchopitelnost a unikavost.

Nebe se ovšem nevydává vstříc zemi jen dopadajícími paprsky. Jeho poslem může být i vítr, déšť, sníh a mračna. Na zem dosedající cáry mraků a mlh poutaly Mařákův umělecký pohled poměrně často. Zájem o ně přenesl pravděpodobně i na své žáky, jak vypovídají některá plátna Lebedova, Kavánova a Slavíčkova. Nebude na škodu, když si toto Mařákovu téma trochu připomeneme. Začneme u uhlokresby *Zima*, kterou vytvořil v rámci cyklu *Čtvero ročních dob* v roce 1868. Kresba ukazuje divokou lesní scénérii před branou vedoucí k opuštěné a zpustlé honosné stavbě, snad bývalému loveckému zámečku. K pocitu opuštěnosti a nehostinnosti přispívá i osamělá figura vlka, jediného ostrůvku hladového žádostivého života uprostřed ponuré říše mrazu a sněhu. Není zcela jasné, zda se jedná o scénu noční nebo o den ztemnělý přicházející bouří. Mraky se těžce valí mezi stromy a jako obrovské pláty pavučin visí mezi větvemi. Mařák zde rozehrál všechna kouzla romantického *luminismu*. *Cítíme pohyb nebe, neustálou proměnu řídoucích a opět houstnoucích*

---

<sup>40</sup> Mařák i Doré se narodili ve stejném roce 1832. G. Doré ale zemřel o celých šestnáct let dříve než jeho vrstevník, tedy v roce 1883. Dorého ilustrace k Bibli vyšly v roce 1866.

mračen, měnicích se ve chvíli z opalizující světelné hmoty na chvějivě temné, neprostupné závoje. Mařák představuje tuto hru měnivých přísvitů a potemnění s velkou přesvědčivostí a je patrné, že i jeho samého hluboce oslovila. Jinak by v ní těžko mohl odhalit ono zvláštní existenciální napětí, které nám předává. Podobné napětí, byť jiného odstínu, je přítomno i v jeho mistrovském díle z počátku devadesátých let, v rozlehlém obraze *Šumavský prales* (NG – O 809).

Pro výhled k obloze ponechal umělec na tomto plátně jen málo místa. Nesčetné kmeny horských smrků vyplňují téměř celý jeho prostor, na bouřlivé nebe zbývá jen úzký pruh nahoře. Přesto se uplatňuje velmi pronikavě. Prodírá se mezi stromy, v cárech mlhy padá až k zemi. Je zkrátka plně přítomno v celém prostoru. Malíř nám v tomto případě nenabízí nějaké výrazně individualizované malebné zákoutí, soustředil se spíše na úhrnný ráz a *charakter* pralesního porostu. K.B. Mádl právem na tomto díle ocenil „*velký jednotný tón*“, který dokáže postihnout „*mocnou a širokou koncepci šumavského hvozdu*“.<sup>41</sup> Dojem z pochmurné monumentality porostu je o to silnější, že se divákův pohled nemůže volně rozletět otevřenou prostorou. Nemá odstup, octnul se před vysokou hradbou pralesa rozbíhajícího se do dálky a šíře. Je tedy nucen setrvávat u něho a nezadržitelně se potápí do jeho těžké, mlhavé atmosféry.

V paprscích slunce a mračných parách sestupuje nebe na zem. Jinak ovšem dává najevo spíše svou vzdálenost, nesouměřitelnost a oddělenost. I pro tuto polohu má Mařákovu dílo pozoruhodné příklady. V cyklu *Lesní samota* (1877) máme např. krásný list *Když záby skřehotají* (*Wenn die Unken rufen*). Zpodobuje podvečerní náladu v mokřadu s polozarostlou hladinou tůňky a skupinou několika stromů. Stromy, křoviny i rákosiny zatemňují, jen listy zcela nahoře jsou ještě ozářeny odcházejícím dnem. Členitost a rozmanitost tvarů není již tolik patrná, jednotlivé kontury se počínají vzájemně slévat, porost se stává propojenějším a jakoby kompaktnějším. Čím více se ale rostlinstvo nastávajícím smrákáním sjednocuje, tím mocněji vystává divadlo oblohy. Nejjasněji září pás mraků lasturové jemnosti vrstvicí se jako mnohanásobný nátěr orientálního laku nad obzorem, uchovávající poslední paprsky již zapadlého slunce. Nad tímto pásem se počíná rozevírat bezdná

---

Cyklus *Österreichische Waldcharaktere* vznikl v roce 1878.

<sup>41</sup> Karel Boromejský Mádl: *Výstava Krasoumné jednoty v Rudolfinu*; Zlatá Praha, roč. XVII (1900); p. 358.

propast noční oblohy posetá svítivými body hvězd. Vzdálenost a nesouměřitelnost nebe se ukazuje s plnou silou a v plné kráse.

Podobný kontrast zachycuje i Mařákův obraz *Východ měsíce v borovém lese* z konce šedesátých let.<sup>42</sup> Temnotou scelený porost zde navíc vystupuje proti nebi ve zvláštní dramatické křivce, která celému výjevu vtiskuje znepokojivý téměř emblematický výraz.

Pohled na nebe v otevřené krajině a rovněž i průhled k nebi umožňuje člověku přímou konfrontaci s nebeskou dálkou. Malíř lesního interiéru zná ale stejně důvěrně i dotyk méně přímý. I tam, kde větve neponechávají větší mezeru k výhledu zaklenuvše celý prostor nad zemí, propouští oblohu nadále mřížovím svých větví a mezerami mezi listy. Obloha prokmitávající mezi větvemi prochází ovšem jistou proměnou. Zatímco větvoří prostírající se proti nebi ztmavne, obloha mezi větvemi ztratí svou členitost slévajíc se do jednotného, či nanejvýše jen málo diferencovaného barevného a světelného tónu. Právě tento základní tón je spolu s rozsvícenou a probarvenou barvou listoví oním určujícím aktérem formujícím specifickou atmosféru lesního nitra. Prosvítající tón nebe nad jiné výmluvně ukazuje charakteristický rys každého lesního interiéru: ten, kdo se v něm ocitá, je vždy zároveň venku i uvnitř.

---

<sup>42</sup> NG – O 1308, značeno Julius Mařák 1869; variantou tohoto díla je olejomalba *Liška na číhané*, NG – O 17268.

### **LE CHEF- D'ŒUVRE INCONNU**

*»Vzpomínám na jeden krásný jarní den počátkem let devadesátých, kdy byla naše škola usazena v Zákolanech pod Budčí. Po odpolední skončené práci usadili jsme se s Mařákem na malém palouku nad údolím, abychom užili vlahého podvečera v přírodě. Před námi táhla se půvabná kotlina ke Kovárům, vpravo na mírném návrší strměl památný budečský kostelík a v pozadí otvíral se široký a daleký rozhled do utěšeného českého kraje se šachovnicí jarních políček, s háji a vesničkami, až splýval v mlhavé dáli daleko za Louny pohraničními horami s klenbou nebes. Tento nádherný pohled byl tak neodolatelný, že vyvolal v našem učiteli náladu k nadšenému rozhovoru o přírodě a umění. Mluvil o světle, které jest duší a dirigentem všech nálad v přírodě.*

*Nikdo neodvážil se slova. Všichni se po tomto mohutném dojmu vnořili v sebe. Majestát přírody promluvil tu nadmíru silně a přesvědčivě k mladým adeptům, kteří na cestě umění ocitli se teprve ve studiu prvních „šťastně vyslovených“ výrazů umělecky dokonalé řeči. Je lidsky přirozené, že u většiny nás*

vznikla myšlenka, zda se nám jednou podaří přiblížit se výtvarně takovým zjevům v přírodě, které tvoří podstatu Umění, v našich představách personifikovaného hrdou bohyní vznešené nedostupnosti.

Mařák pravil: „Kdo z vás jednou dovede takový obraz namalovat, zvítězí v umění.“ Oko bezděčně se zahledělo k horizontu. Z údolí vystupovaly páry nad ochlazující se zemi. Ještě jednou přehlédl Mařák celý kraj a jako na rozloučenou zakončil tento podvečer slovy: „Umění nesídlí na nedostupných nebo privilegovaných místech. Jest v každém dobrém člověku, který má srdce čisté a otevřené a hlavu jasnou. Každý získá tolik, čeho jest hoden. Cesta k umění jest ovšem daleká a to tak, jak člověk potřebuje k svému očištění a povznesení. Radím vám proto, abyste kráčeli k cíli obezřetně, klidně a poctivě. Pozorujte přírodu bedlivě a vnímejte svědomitě: Každé ukvapení znamená ztroskotání a krok zpět. Berte jen po soustech, abyste je vždy dobře strávili. Vzpomeňte jen na dnešní den. A pravdy se vždy držte: Přírodu netřeba ani zkrašlovat, ani zesilovat. Má těchto vlastností sama dost. Až jednou vyspějete a budete moci uplatňovati vlastní názor na svět, řiďte se rozumem a citem, hlavně však vkusem. Umělec bez vkusu je jezdec bez hlavy. Vede jej pud zvířete cestou necestou. Važte si studia v přírodě. Je tu vše, čeho vám k poučení třeba. Kdybyste byli odsouzeni celý život ztráviti pouze na tomto kousku země, je možno s tohoto místa pokořiti celý svět – Uměním. Vše záleží jen na vás.“<sup>43</sup>

Vzpomínka na zákolanský pobyt Mařákovy školy z pera Aloise Kalvody je pozoruhodná v mnohém ohledu. Nejen proto, že nám Kalvoda tlumočí, ať již věrně či ne, přímo Mařákova slova. Nejen proto, že tato slova mají být jakýmsi Mařákovým pedagogickým krédem. Ale rovněž i pro vypravěčské mistrovství, jímž se Kalvoda snaží revokovat chvíli, jež uplynula více než před třemi desetiletími. Povšimněme si v Kalvodově vyprávění nejprve klíčových míst, sledujme vývoj děje a postupnou gradaci.

Žáci jsou i se svým učitelem strženi podvečerní náladou důvěrně známé krajiny. Zatímco adepti umění si netroufají rušit mohutný dojem, který v nich příroda svou promluvou vyvolává, mistr je podnícen k řeči. Podnícen přírodou, hovoří tak jako příroda. V souladu se svým naladěním mluví k žákům v jistém

<sup>43</sup> Alois Kalvoda: *Julius Mařák jako učitel*, in: A. K.: *Přátelé výtvarníci*, Jednota umělců výtvarných, Praha 1929, pp. 16–17.

smyslu za přírodu. Mistrovo naladění k mluvě bylo vyvoláno pohledem do krajiny zalité podvečerním světlem, jeho slova tedy patřila nejprve světlu jakožto „*duši a dirigentovi nálad*“ v přírodě. Že přírodou nelze rozumět pouze přírodu krajiny, ale též přírodu lidskou, tedy lidskou přirozenost, musí být pozornému čtenáři patrné.

Mistrova řeč promlouvaná spolu s přírodou a za přírodu vrcholí v okamžicích, kdy se obrací k cestě umění. To, oč v umění jde, se náhle, kouzlem společně sdílené chvíle a prostřednictvím učitelových slov, ukazuje čímsi úchvatným, konkrétním a naléhavě blízkým. Studentům, kteří po cestě umění ušli prozatím pouze několik kroků, zdál se doposud vytčený cíl nedostupný, vzdálený a nejasný. Zákolanský podvečer osvětlený učitelovými slovy jim nabídl postrádanou *určitost* cíle i *naději*, současně opojnou i střízlivou, že tento cíl mohou dosáhnout.

Sledujme nyní pozorně, na co Mařák ve své promluvě kladl důraz. Mluvili o umělecké cestě, doporučuje *poctivost, klid, obezřetnost, svědomitost, bedlivost a postup po malých krocích*. Všechny vyzdvihnuté zásady ostatně Mařák požadoval na žácích po celou dobu jejich studia. V Kalvodově textu, z něhož citujeme, jsou jako Mařákovy minimální a trvalé požadavky jmenovány *upřímnost, absolutní svědomitost a příkladná píle*. Bez této trojice ctností nemělo podle Mařákova přesvědčení cenu dále studovat. Bez těchto předpokladů nebylo možno postupovat kupředu, a nepostoupit kupředu znamenalo dle něho jít zpět. Mařákovy požadavky a doporučení charakterizují hluboce pedagogovu osobnost, jeho představu umělecké výchovy i umělecké práce vůbec. Ale nejen to. Ukazují v podstatných rysech i věc, o kterou umělcům Mařákovy ražby v umění šlo.

Směřování za nějakým cílem nepochybně o cíli samém mnohé prozradí. Nechme se proto vést jeho předpoklady a ukazateli.

Cesta jejímiž předpoklady jsou bedlivost, svědomitost, poctivost a klid je zajisté cestou soustředění či lépe *soustředování*. Neustálá nutnost soustředování svědčí o tom, že správný směr může být snadno minut, ba že se může toto směřování samo sobě snadno ztratit. Požadované ctnosti svědčí i o tom, že cesta, po níž nutno jít, je patrně *dlouhá a nesnadná*. Ten, kdo po ní kráčí, se musí konfrontovat s nepřehlednou mnohostí a rozmanitostí. Nepřehledná a nepřehlédnutelná *mnohost* je mnohostí *přírody*, onoho všudypřítomného a přeci

tajemně unikavého vzoru života i umělecké práce. Příroda je s dostatek obsáhla a bohatá k tomu, aby člověka pozdvihla a podnítila i k těm nejvyšším uměleckým metám. Nepotřebuje oprav ani vylepšování. Vylepšování a oprav potřebuje spíše člověk, který před ní stojí. Míra jeho zdokonalení a pročištění je zároveň mírou toho, jak dalece je mu příroda ochotna odhalit svá tajemství. „Každý získá tolik, čeho jest hoden.“

Umělec, který se snaží orientovat v mnohosti přírodních podnětů a pobídek, potřebuje nicméně pomocníka, jenž by mu dokázal napovědět kudy se dát. Pomocníkem nejspolehlivějším, tj. neotřesitelným a věrným je trpělivě rozvíjený vkus. Lze se oprávněně domýšlet, že vkus Mařákovi není nějakým racionalizovaným systémem vždy aplikovatelných pouček. Je naopak plodem integrálního vývoje umělecké osobnosti. Na jeho postupném utváření se podílejí všechny duševní mohutnosti, které má jedinec k dispozici.

Tříbení osobního vkusu probíhá ruku v ruce s „vývinem individuálního slohu“. Dovést žáka k individuálnímu slohu byl nepochybně jeden z hlavních záměrů Mařákova pedagogického působení.<sup>44</sup> Individuální stylová nota ale nikdy nebyla cílem samoučelným. Její zformování bylo spontánním důsledkem správného a plodného uměleckého vývoje, jenž dokázal obstát ve výzvách a obtížích zpracovávaných témat. Pokud měla být stylová jednota umělcovy řeči přímým a pravdivým výrazem umělcovy jedinečné tvůrčí pozice a nikoli jen falešnou touhou po odlišnosti, nesměla být před žáka stavěna jako samostatný úkol. Jedině trpělivá práce nad tématem ji mohla zrodit.

Vkus, jenž vyžívá souběžně s vývojem umělcovy výtvarné řeči, jakožto plod téže umělecké zkušenosti, zůstává svébytným a svéprávným orgánem uměleckého rozumění. Díky své svébytnosti a schopnosti odstupu může být

---

<sup>44</sup> O *individuálním slohu* jakožto cíli Mařákovy pedagogické práce hovoří František Kaván (in: *Julius Mařák ve vzpomínce žákově*, Volné směry III. roč., 1899, p. 420). Mařákův důsledně individuální přístup k žákům podtrhává i Kalvoda: „Z žáků zachoval si každý svůj poměr k němu jako k učiteli, svoje dojmy a vzpomínky, poněvadž každý jsa jiný povahou, inteligencí, stářím i prostředím z něhož vyšel, byl vychováván Mařákem zcela individuálně ...“, *ibid.*, p.7. Mařák sám smysl svého pedagogického vedení shrnuje takto: „Náš ústav je profesorem Pirnerem a mou maličností tím způsobem organizován, že neplatí dle receptu prováděný „dril“, nýbrž že zásadou jest volný individuální vývoj a jen touto methodou lze poznati pravý talent a to rychle.“ in: Jan Dotřel: *Julius Mařák – nástin životopisný*, Praha 1909, p. 37.



účinným rádcem, který pomáhá rozumět tématu i umělecké vůli k tématu upřené. Vkus, jež má učitel na mysli, je ale přes svoji svébytnost stále odkázán ke zkušenosti z níž se rodí. Tím jak vkus pomáhá umělecké zkušenosti, aby se mohla snáze orientovat, sám v sobě se *ujišťuje* a *zpřesňuje*. I pro utváření vkusu platí základní Mařákův pedagogický pokyn: „*Zkoušejte!*“<sup>45</sup>.

Přistupme ale k závěru Mařákovy promluvy. Snad právě jeho zkušenost mu dovolila zakončit řeč právě tak, jak to učinil.– „*Važte si studia v přírodě. Je tu vše, čeho vám k poučení třeba. Kdybyste byli odsouzeni celý život ztráviti pouze na tomto kousku země, je možno s tohoto místa pokořiti celý svět – Uměním. Vše záleží jen na vás.*“

Přesvědčení, že v posledku netřeba hledat poučení jinde než u tématu, které jsme si zvolili, a že téma samo – tedy krajina ve své stálosti i proměně – je dostatečně velké i pro ty nejvyšší umělecké aspirace, není přesvědčením laciným ani pohodlným. Skrývá v sobě *důvěru* k vlastní výtvarné tradici i *odhodlání* stát tam, kam jsme životem postaveni. Podobně je tomu s tvrzením, že pro umělcovu práci není jiných překážek než těch, s kterými se umělec setká sám v sobě. Ani tato jistota nespadla se samozřejmostí sama do klína.

Odedávna sdílené mínění, že je umělecký výkon podmíněn příslušností k tomu či onomu národnímu kmeni, případně k určité zeměpisné oblasti a určité době, nabylo v 19. století nové přitažlivosti a stalo se tématem rozličných spekulací. Nebyl to pouze romantismus, kdo takovéto spekulace rozvíjel. V době Mařákova uměleckého dozrávání, v opozici vůči romantické historiografii, vytvořil kupř. Hyppolite Taine vlivnou koncepci historického výkladu pracující s představou tří rozhodujících determinant každé dějinné události.<sup>46</sup> *La race, le milieu, le moment* předurčují dle Taina i podobu a hodnotu každého uměleckého činu. Přesvědčení o povolání určitého národa nebo společenství (eventuelně země či regionu) pro specifické umělecké cíle nemuselo být obhajováno a dotvrzováno výhradně romanticky neurčitými představami o národní vyvolenosti. Stejně dobře mohla tomuto účelu sloužit i „*positivní*“, „*vědecká*“ koncepce tainovského typu. V každém případě po celé 19. století nebylo k podobným úvahám o předurčenosti uměleckého výkonu nikdy příliš daleko. Je

---

<sup>45</sup> Fr. Kaván: *Julius Mařák ve vzpomínce žákově*, p. 420.

patrné, že polemický hrot Mařákových slov míří právě proti nim. Ještě zřetelněji nám tato polemika vyvstane na jiném místě Kalvodova vzpomínání líčícím profesorské korektury.

Je sice pravda, že na tomto místě vyprávění nepoužil Alois Kalvoda nikde uvozovek, které by vyčlenily explicitně názor profesorův, přesto se můžeme domnívat, že vyslovená poučení patří plně osobě učitelově. Zdá se, že nám Kalvoda věrně podává utkvělý sediment dávných lekcí: *„Když Mařák skončil u žáka korekturu jeho práce, stál tento před svým učitelem průhledný, bez jediné tajnosti jak ve věci svého talentu, tak i povahy. Kdo špatně kreslí na této půli zeměkoule, nekreslí lépe ani na té druhé. Není příkladu, že by klima nebo zeměpisná délka co měnily na potenci umělcově. Vydává pouze to, co je v něm obsaženo. Inspirace má cenu pouze pro umělce dokonalého, může ho vzpamatovat, ale kreslit ho nenaučí.“*<sup>47</sup>

Mařákův důraz na kresbu je dobře známý nejen z četných svědectví ale rovněž z mistrova díla samého. Není proto divu, že právě kresba je mu oním rozhodujícím klíčem, který dokáže otevřít pravdu o umělcově přítomné situaci i o jeho budoucích možnostech. A tato pravda není pravdou nepřístupnou nebo skrytou. Je přístupná každému, kdo má vůli ji spatřit.

Polemika s naturalismem uloženým v představách o předurčení a vyvolení se nemohla nedotknout i citlivých témat, jakými jsou vztah k vlasti, k národu a českému umění. Aniž bychom probírali složité předivo těchto vztahů, necháme se Kalvodovou vzpomínkou vést k společné perspektivě, v níž se tyto vztahy pro Mařáka utvářely. Tuto perspektivu naznačuje nejen samotný závěr učitelovy řeči, ale též první a druhá Kalvodou citovaná věta, a konečně i okolnosti za kterých byl celý proslov prosloven.

Mařák svá vzněcující slova pronáší v krajině, která okouzluje, poutá a povznáší nejen svou krásou přírodní, nýbrž neméně i svým tajemstvím mythickým a historickým. Stačí vzpomenout kupř. Václava Hájka z Libočan, který ve své *Kronice české* na Budeč umístil sídlo bájného Kroka a jeho rodiny. Mařák, oddaný zpodobitel posvátných míst vlasti nemohl být slepý k mythicko-historickému významu krajiny, jež ho obklopovala a podnítila k řeči. Přesto ale

---

<sup>46</sup> Tainova „*Histoire de la littérature anglaise*“, v níž zmíněnou koncepci rozvinul, vyšla v roce 1863.

o tomto rozměru krajiny nehovoří, ba zdá se, smyslem své promluvy jej spíše popírá. Nejenže se nechce o tajemnou historickou výlučnost místa opřít. Nejenže se nesnaží svým žákům doporučit, aby kýženou výlučnost umělecké výpovědi stavěli na výlučnosti svého tématu. Jde ještě dále, přímo a výslovně jakoukoli předem determinující výlučnost a privilegovanost ve věcech umění odmítá. To vše ale, podle našeho názoru, ještě vůbec nemusí znamenat, že by se chtěl svých pout k místu, na němž stojí, nějak zbavovat. Možná právě naopak. Jeho slova spíše naznačují, jak k těmto poutům adekvátně přistoupit.

Dle něho výlučnost díla není pojištěna dopředu výlučností tématu, jež zpracovává. Výjimečnost tématu musíme v dílu vždy znovu prokazovat a prokázat. U vědomí toho by pak bylo lze říci, že každé téma, které dokážeme náležitě otevřít může být výlučné a výjimečné.

Pokud se nám podaří dobře zobrazit význačné místo našeho domova, nebude to proto, že bychom byli pro takové dílo nějak rodově předurčení, ale proto, že jsme pro něj lépe připraveni, neboť nás zajímá a inspiruje, a tím se nás dotýká naléhavěji než místa jiná. I kdyby nám byl osudem přisouzen k žití pouze tento jediný „kousek země“, mohl by nám nabídnout dosti. Ba tolik, abychom v případě, že nabídce umělecky dostačíme, mohli soupeřit s kýmkoli na světě. Nelze se zbavit dojmu, a Kalvodův text takovéto čtení všemožně podporuje, že kousek země o němž Mařák mluví je zároveň synekdochou pro celé Čechy a proslovená řeč tak opisuje i přesvědčení, že pozvednutí zemského umění je plně v rukou těch, kdo v této zemi trpělivě a samostatně pracují. Buď jak buď, tím rozhodujícím co dává uměleckému činu smysl, pro Julia Mařáka zůstává vždy kvalita. Jen ta může propůjčit dílu i hodnoty druhotné, jakými je kupř. jeho společenská funkce. Individualismus Mařákovy pozice není v tomto ohledu vzdálen stanovisku tvůrců manifestu *České moderny*<sup>48</sup> vzniklém v téže době, kdy umělec své studenty vychovával.

Mařákovo přesvědčení, že uměleckým činem lze porazit celý svět, míní ale daleko více než jen to, že oddanou, trpělivou a samostatnou prací lze dospět k mistrovství, které umělci dovolí úspěšně se poměřovat s kýmkoli na světě. Neběží mu v posledku o vzájemné umělecké soupeření a soutěžení, ale o smysl

---

<sup>47</sup> A. Kalvoda: *Julius Mařák jako učitel*, p. 18.

<sup>48</sup> Manifest *Česká moderna* vyšel v *Rozhledech* 5, 1895–1896, č. 1, pp. 1–4.

umění *vůbec*, o výsostnou moc umění uchopit, proniknout a *překročit* svět z něhož se rodí a k němuž se obrací.

Abychom mohli lépe porozumět plnému smyslu Mařákova postoje a přesvědčení, vezmeme si na pomoc svědectví dvou literárních děl, která svrchovaným způsobem téma uměleckého mistrovství zpracovávají a jejichž autoři obdobným uměleckým východiskům jako jsou ona Mařákova navíc velmi dobře rozumějí. Prvým textem je „malířská“ povídka Adalberta Stiftera, zveřejněná v roce 1864, nesoucí název *Nachkommenschaften*. Stifterova povídka je samozřejmě zajímavá i tím, že autor sám byl pozoruhodným malířem a vše o čem v tomto textu psal, se v jistém smyslu přímo dotýkalo i jeho vlastní malířské tvorby a jeho vlastního osudu.<sup>49</sup>

Vyprávěný děj je především příběhem osobnostního vývoje a zrání. Hlavní hrdina, malíř Friedrich Roderer v něm dospívá k rozhodujícímu životnímu předělu, jenž ho otevírá plné životní zralosti a nové budoucnosti po boku milované ženy. Proces hrdinova zrání poznamenává a urychluje trojice společně působících sil, jimiž jsou umění, probuzený milostný cit a vlídná, účastná pozornost Friedrichova vzdáleného příbuzného, otce jeho vyvolené, Petera Roderera. Peter Roderer Friedrichovi poodhalil rodovou historii a ukázal mu typické charakterové rysy, jimiž se jednotliví členové rodu vyznačovali a vyznačují. Rodovou povahu podle pana Petera určuje podivná osudová nestálost, která není ani v nejmenším nějakou přelétavostí, nýbrž zásadní změnou životního směru, radikálním odvratem od dosavadního zapáleného usilování, obratem k jinému cíli, jenž vše předchozí překryje a vytlačí. Peter Roderer prožil sám takový životní obrat a netajil se domněnkou, že podobný osud může postihnout i život Friedrichův, jenž byl až dosud bezvýhradně upnut k malířské práci. Když se jeho slova naplnila, nikdo nemohl být více překvapen než právě Friedrich, který předvídavým slovům nepřikládal žádnou váhu. Přesto to byl on sám, kdo z vlastní vůle, nikým nepřemlouván, učinil rázný a definitivní konec svému malování. Friedrichovo rozhodnutí je líčeno jako akt plně svobodný, opřený o nahlédnutelné důvody, jež pevně tkvěly v logice nároku, jemuž podřídil svou práci. Osobní motivy rozhodnutí jsou natolik přesvědčivé a dostačující, že ona rodově-osudová

„předzjednanost“ tohoto činu může působit jako poněkud nadbytečná literární konstrukce. Právě ona však vnáší do příběhu zvláštní napětí. Ukázal-li Stifter, jak úzce byt' neproniknutelně souvisí svobodné lidské konání s tím, co nevědomky neseme s sebou, nemohl zároveň zamlčet, jak osobně se ho vyličovaný příběh dotýká. Snad se snažil nepříjemné téma umělecké rezignace podepřít osudovým rámcem, aby čtenář mohl hrdinovu rezignaci snáze přijmout. Snad proto odlehčil své vyprávění humorným ironickým nadhledem.

Znalec může naopak právem poukázat na to, že autorův hlavní záměr spočíval právě v tom vyprávět příběh cesty od *zdání* ke *skutečnosti*, od *umění* k *životu*, od *marného usilování* k *užitečnosti* a *plodnosti*. Na základě takto rozvrženého záměru, lze dobře rozumět i názvu díla, respektive důvodu, proč je osobní příběh zároveň příběhem celého rodu. Pokud chtěl básník na osudu Friedricha Roderera ukázat něco víc než jedinečný osobní příběh, je jen pochopitelné, že se snažil exemplárnost děje výslovně propojit s osudem druhých. Příběh Friedrichův je proto také příběhem všech *Potomků* Rodererova rodu. Ale to není vše. Autor chce ukázat ještě víc. Příběh Friedrichův, příběh cesty ke skutečnosti, by přeci mohl, a měl být v i příběhem celého lidského rodu. Takový byl jistě autorův záměr.<sup>50</sup>

Nejen záměry však jest živo umělecké dílo. Každý velký vypravěč se stará především o příběh, jež si zvolil, a výhradně skrze *konkrétní* materii příběhu buduje odkazy na to, co má jako autor *obecně* na mysli. Zda a jak se propojení příběhu a záměru zdaří není dopředu jasné a třeba říci, jen málokdy na tomto propojení závisí kvalita díla. Bývá naopak téměř pravidlem, že velký příběh, velké téma se jakýmkoli dopředu stanoveným obecným záměrům vzpírá a brání, utvářejíc se naléhavě a neodvratně podle vnitřních zákonů svého bytí. Dobrý autor nedokáže natrvalo vzdorovat svébytným nárokům příběhu, neboť je příliš dobře cítí. Vypravěčova citlivost pro příběh navíc není nějakou universální citlivostí,

---

<sup>49</sup> Zde možno citovat i slova Stiftera samého. 20. 10. 1863 píše své manželce: „*Ich bin am Ende selbst ein Roderer.*“, in: *Sämmtliche Werke* (Begründet und hrsg. August Sauer) XX, 147.

<sup>50</sup> K celkovému smyslu díla a jeho hlubším souvislostem viz zejména: Karl Konrad Polheim: *Die wirkliche Wirklichkeit. A. Stifters „Nachkommenschaften“ und das Problem seiner Kunstanschauung*, in: *Untersuchungen zur Literatur als Geschichte*,

nýbrž se úzce váže k nezcela uvědomělým autorovým sklonům, potřebám a vášním. I tyto sklony samy strhávají umělce obecné úmysly a záměry svým směrem.

Bylo-li v Stifterově případě autorským záměrem vylíčení cesty od zdání ke skutečnosti, umělecké přesvědčivosti mohl tento záměr dosáhnout především díky tomu, že žízeň po skutečnosti byla vsutku bytostnou vášní vypravěčovou. Právě proto ovšem také příběh malířův není jen didakticko-symbolickým zobrazením nezralé existence ulpívající na zdání, nýbrž tragickým obrazem umělcova prahnutí po realitě, a zároveň po díle, které by jí bylo hodno. Cesta ke skutečnosti je vlastním smyslem umělcovy práce. Stifterův malíř před skutečností rozhodně utéci nemíní. Jeho tragické ztroskotání spočívá právě v tom, že ve svém díle nedokáže být skutečnosti tak blízko, jak by si přál. Přesto Friedrich Roderer neochvějně věří, že malířství je s to takové důvěrné blízkosti dosáhnout. Jeho důvěra není slepá a nepodložená, sám uvádí příklad díla, kterému se něco takového podařilo. I když ono plátno charakterizuje jen zběžně a nezmiňuje autora, můžeme se spolu s Fritzem Novotným právem domnívat, že běží o *Velký les* Jakoba Ruisdaelse z vídeňského Umělecko-historického musea<sup>51</sup>. Ačkoli je toto plátno ve svém námětu velmi prosté, zobrazená krajina je „*gewaltigste und erschütterndste, die es geben kann.*“ Mimořádná síla a přesvědčivost tohoto díla roste z jeho pravdivosti. Umělec si nehodlal vymýšlet a předvádět svou invenčností. Dokázal mnohem víc. Zpodobil skutečnost takovou, jaká skutečně je. Právě tím naplnil, alespoň podle hlubokého Rodererova přesvědčení, nejvyšší cíl umění. Stifterův malíř (jenž je zároveň jeho alter-egem) odmítá všechnu umělou honbu za originalitou a uměleckým „vzletem“. Člověk dle něho nemůže nikdy překonat hloubku a vzmach, jež jsou ukryty ve skutečnosti samé. „*In der Welt und in ihren Teilen ist die größte dichterische Fülle und die herzergreifendste Gewalt. Macht nur die Wirklichkeit so wirklich, wie sie ist, und verändert nicht den Schwung, der ohnehin in ihr ist, und ihr werdet wunderbarere Werke hervorbringen, als ihr glaubt und als ihr tut, wenn ihr Aferheiten malt und sagt:*

---

E. Schmidt Verlag, Berlin 1973, pp. 385–418; Friedbert Aspetsberger: *Stifters Erzählung „Nachkommenschaften“*, in: *Sprachkunst* 6 (1975), pp. 238–260.

<sup>51</sup> Viz. Fritz Novotny: Adalbert Stifters „*Nachkommenschaften*“ als Malernovelle, in: F. N.: *Über das „Elementare“ in der Kunstgeschichte und andere Aufsätze*, Wien 1968, p. 91.

*Jetzt ist Schwung darinnen.*<sup>52</sup> Skutečnost je Friedrichu Rodererovi nejvyšším měřítkem umění. Nehledá a ani nechce hledat pro umělecká díla hlediska a měřítka jiná, přiměřená specifickému smyslu umělecké práce. Neptá se po místě umělecké tvorby v lidském životě, ani po smyslu zobrazování. Umělecké dílo je pro něj jednoduše lidský výtvor, který třeba měřit a poměřovat dokonalostí a plností výtvorů Božích. Vytvářením obrazů zmnožujeme jsoucna a je třeba, abychom v tomto zmnožování jen nerozměňovali a neředili plnost skutečnosti. U vědomí tohoto nebezpečí volí Friedrich radikální postup. Na začátku každého nového malířského úkolu, při každém novém rozběhu, svá předchozí díla ničí, nenecháváje za sebou nic, co by mohlo tváří v tvář zobrazované skutečnosti vyjevit svou falešnou napodobivost, která není ničím jiným než méněcennou odvozeností. Friedrichovým ideálem je arcidílo, které by nebylo možno odlišit od zobrazované skutečnosti.<sup>53</sup> Jak máme chápat tento podivný ideál? Snad v tom smyslu, že mistrovské dílo takových kvalit může nabízet pohledu stejnou plnost a nevyčerpatelnou hloubku, jakou skýtá realita sama.

Malíř Roderer nechce rozlišovat mezi realitou a obrazem.<sup>54</sup> Kritizuje úpadkovost a inflačnost nedokonalého zobrazení a zároveň právě tím staví zobrazování po bok stvořitelckému aktu. Pochybuje o malířství a klade je na ten

---

<sup>52</sup> Adalbert Stifter: *Gesammelte Werke* – 2, Nymphenburger Verlagshandlung GmbH, München 1982, p.297. („*Ve světě a jeho údech je největší poezie a síla uchvacující srdce. Tvořte jen skutečnost tak skutečnou, jaká je, a neměňte vzlet, který v ní beztak je, a vytvoříte podivuhodnější díla, než si vymyslíte a než vytváříte, když malujete výmysly a říkáte: Nyní to má ten pravý vzlet.*“ přel. Anna Siebenscheinová, in: A. Stifter: *Horský křišťál*, Odeon, Praha 1978, p.631)

<sup>53</sup> „*Ich möchte mir am Ufer des vorderen Gosausees dem Dachstein gegenüber ein Häuschen mit einer sehr großen Glaswand gegen den Dachstein bauen und nicht eher mehr das Häuschen verlassen, bis es mir gelungen sei, den Dachstein so zu malen, dass man den gemalten und den wirklichen nicht mehr zu unterscheiden vermöge.*“ in: A.Stifter, *G.W.* 2, München 1982, p. 262 („*Chtěl bych si vystavět na břehu předního Gosauského jezera naproti Dachsteinu domek s velikou skleněnou stěnou obrácenou k Dachsteinu a neopustit ho, dokud se mi nepodaří namalovat Dachstein tak, že by namalovaný nikdo nerozeznal od skutečného.*“ Přel. Anna Siebescheinová, in: A. Stifter: *Horský křišťál*, Odeon, Praha 1978, p. 602)

<sup>54</sup> Pouze jednou se ve své úvaze Roderer letmo dotkne svébytné nabídky obrazového světa. To, když si uvědomí, že by obrazově zachycenou skutečnost mohl mít neustále při sobě. Srov. *G.W.* –2, 1982, p. 296, „*Ich wollte nämlich /.../ die wirkliche Wirklichkeit darstellen und dazu die wirkliche Wirklichkeit immer neben mir haben.*“

nejvyšší piedestal! Co by se vlastně stalo, co by znamenalo, kdyby Friedrich dokázal svůj mistrovský obraz namalovat? Byl-li by schopen vytvořit obraz stejně skutečný jako skutečnost sama, nestal by se snad podoben přímo tvůrci Nejvyššímu? Ne tak docela. I kdyby bylo jeho dílo stejně skutečné jako skutečnost světa, již zobrazuje, skutečnost díla nebude malířovou invencí, nýbrž právě a jen zobrazením. Sláva skutečnosti zaskvěšší se v mistrovském díle bude vždy jen odhalenou slávou Božího stvoření, nikoli invencí umělcovou, neboť člověk není a nebude nikdy schopen vynalézt skutečnost stejně plnou a bohatou jako je skutečnost světa. V díle člověkově se tedy skutečnost světa může nanejvýše plnohodnotně *zdvojit*, ne však *zrodit*. Stifterově malíři Friedrichu Rodererovi dozajista nechybí žízeň po realitě, chybí mu ale hlubší a diferencovanější porozumění pro svět obrazu. A chybí mu, zdá se, též chuť se tomuto zvláštnímu obrazovému světu plně oddat.

Snad právě tento nedostatek chuti setrvávat ve světě obrazu odlišuje Roderera zásadním způsobem od jiných ze slavných malířských postav stvořených básnickou fantasií, od starého mistra Frenhofera, tragického hrdiny Balzacovy novely *Le chef-d'oeuvre inconnu*<sup>55</sup>. V projektu *Lidské komedie* toto dílko náleží do skupiny tzv. *filosofických studií*, jež mají být dle autora studii *příčin* ukotvenými více v živlu myšlenky a fantazie než v žité realitě. Jedním z nejdůležitějších společných témat těchto studií je střetnutí myšlenky s duší v podobě devastující, všespalující touhy. Filosofické studie jako je *Massimilla Doniová* či *Neznámé arcidílo* chtějí ukázat „*le désordre que la pensée arrivée à tout son développement produit dans l'âme de l'artiste, en expliquant par quelles lois arrive le suicide de l'Art*“.<sup>56</sup> Touha, kterou je stržen mistr Frenhofer je touhou po dokonalém obraze. Posedlost tajemstvím zobrazování, přimknutí k podobě věci, k jejich viditelnému a do viditelného vstupujícímu životu, to vše

---

<sup>55</sup> Balzacova novela byla poprvé vydána již v roce 1831. Mohlo by se proto zdát, že do uměleckého kontextu druhé poloviny století nepatří. Opak je však pravdou. Její předjímavá aktuálnost, dokonce nejen pro 19. století, byla mnohokrát s obdivem konstatována.

<sup>56</sup> *Préface d'une fille d'Ève et de Massimilla Doni* (Aux Jardies, février 1839), in: *Le chef-d'oeuvre inconnu, Gambara, Massimilla Doni*, Flammarion, Paris 1981, p. 312; („*jak duši dokáže obrátit na ruby myšlenka, když dospěje na vrcholek svého vývoje, a vysvětlí, podle jakých zákonů dochází k sebevraždě umění.*“ Přel. Jindřich Veselý, Spisy H. de Balzaca, sv. 17, Odeon, Praha 1988, p. 123.)



mistra Frenhofera neodolatelně strhává k tomu, aby nenávratně propadl světu obrazu. Maniakální zaujatosti a soustředěnosti jeho počínání napomáhá i to, že je zcela zbaven hmotné tísně a nemusí ve svém umění hledat obživu. Může se plně věnovat svým pozorováním a výzkumům, zkouškám a úvahám, aniž by ho cokoli vyrušovalo. Když uzná za vhodné, může stejně jako Friedrich Roderer, jenž byl obdobně vyvázaný ze starostí o obživu, svá díla ničit. Je osudově příznačné, že těsně před svou smrtí, v tragickém vyvrcholení svého životního zápasu svá veškerá díla spálí. Existenci pohlčené vášni platí jen buď a nebo, buď triumf nebo absolutní prohra.

Ačkoli se Balzac věnuje líčení zcela *mimořádného* malířského osudu, míří k *obecnému*, snaží se vyslovit podstatné o malířském údělu a malířství jako takovém. Není náhodou, že se při této snaze spisovatelova imaginace uchyluje k pravzorům mytických vyprávění. Nejvýslovněji zaznívá ve Frenhoferově osudu mýtus pygmalionský. Frenhofer dobře ví, že usiluje o totéž jako mýtický Pygmalion. Nejde mu o nic menšího než vdechnout svému plátnu opravdový život. „*Voilà dix ans, jeune homme, que je travaille; mais que sont dix petites années quand s'agit de lutter avec la nature? Nous ignorons le temps qu'employa le seigneur Pygmalion pour faire la seule statue qui ait marché!*“<sup>57</sup> Starý mistr je zamilován do své „Belle Noiseuse“. Její oslnivý život, jenž se neustále před malířovými očima rodí, je jeho životem. Ukáže-li se posléze tento obraz života přeludem, musí sám zemřít. Frenhofer je podle vlastních slov malířem i milencem zároveň. Je malířem, aby mohl milovat, miluje, aby mohl spatřit. „*Comme Orphée, je descendrais dans l'enfer de l'art pour en ramener la vie.*“ – vzkřikne Frenhofer ve svém blouznivém vyznání<sup>58</sup>. Horuje pro božskou přírodu, dokonalou krásu ztělesněnou v ženském těle, po kterém touží a jež hledá. Své arcidílo, v němž očekává zjevení dokonalosti přírody, malíř zároveň obezřetně chrání před cizími pohledy a překrývá je rouškou jako místo posvátné. Život je universálním

---

<sup>57</sup> Balzac: *La comédie humaine IX* (ed. Marcel Bouteron), Bibliothèque de la Pléiade – Gallimard, Paris 1950, p. 401. („*Deset let už na tom pracuji, mladý muži; ale co je deset krátkých let v zápase s přírodou? Nevíme, kolik času vynaložil veliký Pygmalion, než vytvořil jedinou sochu, aby chodila.*“ Přel. Miroslav Jirda, *Spisy H. de Balzaca*, sv. 11, SNKLHU, Praha 1960, p. 358)

<sup>58</sup> Ibid, p. 402. („*Jako Orfeus bych sestoupil do pekla umění, abych odtamtud přivedl život.*“ Přel. M. Jirda, *ibid.* p. 359)

měřítkem, kterým Frenhofer umění poměřuje. Mluví-li o kvalitách a vadách malby při kritické korektuře přítelova díla, hovoří o místech dosud mrtvých a místech, která již ožila. „*Cette place palpite, mais cette autre est immobile; la vie et la mort luttent dans chaque détail: ici c'est une femme, là une statue, plus loin un cadavre. ...Le flambeau de Prométhée s'est éteint plus d'une fois dans tes mains, et beaucoup d'endroits de ton tableau n'ont pas été touchés par la flamme céleste.*“<sup>59</sup> V této souvislosti se tedy Frenhofer opře o ještě jednu mythickou představu. Život na plátně se rodí účinkem božského plamene, je rozžehnut ohněm Prometheovým. Tuto představu jakoby dosvědčovalo, ba takříkajíc „materializovalo“ i samotné mistrovo malování, vzápětí předvedené. Divoká, démonická malba, jež chvatnými, trhavými pohyby opravovala a dokončovala přítelův obraz, se rodila „nasáklá světlem“ (trempée de lumière). Malíř Frenhofer ve svém počínání jen důsledně sledoval božského malíře, jímž bylo dle jeho slov slunce samo. Právě světelné a prometheovské představy nám dovolí lépe spatřit, jak vlastně je v Balzacově novele mistrovské dílo uchopeno. Vytvořit dílo svrchovaného mistrovství podle tohoto textu znamená zobrazit život, a zobrazit život znamená učinit obraz živým. Obraz se ale nemůže stát živým aniž by učinil zjevnými *příčiny*. Jinak řečeno, obraz se nemůže stát živým, pokud se budeme uchylovat jen k bezduchému kopírování. Při zobrazování je třeba rozumět, což značí otevřít se duchu. Umělec, který je otevřen duchu a chápe, že je třeba přírodu nikoli kopírovat nýbrž *vyjadřovat* (exprimer), je básníkem. Duchovní, básnické rozumění se neopírá o nějaký pevný systém poznatků, kterým by jednoduše disponovalo. Je spíše kultivovanou zkušeností, která se dokáže vydat za ideálem právě tak jako se přimknout k tomu, co vidí. Toto rozumění je zároveň *viděním*, *tušením* i *toužením*. Poznává život protože je životem neseno a strháváno, protože po životě touží.

Touha jakožto umocněný život odkrývá svět v jeho bohatosti a možné dokonalosti, současně však svým vzepjetím hrozí toužící život zahubit. Umění ve službách vášně a touhy není ušetřeno nebezpečí a propastných pádů. Je-li sevření touhy příliš pevné a bezvýhradné, je i zaslepené, neboť umělci nedovoluje

---

<sup>59</sup> Ibid, p. 393. („*Toto místo se zachvívá, tamto je nehnuté, v každém detailu zápasí život se smrtí; tady je to žena; tam socha; kousek dál mrtvola...Ne jednou zhasl Prométheův oheň ve tvé ruce a mnohých míst tvého obrazu se nedotkl nebeský plamen.*“, přel. M. Jirda, *ibid.*, p. 350)

odstoupit, aby spatřil, co pod tlakem vášně opravdu vytváří. Proto skvělý tenor Genovese (z novely *Massimilla Doni*), zmítaný láskou a žárlivostí, nedokáže přes své zoufalé úsilí dobře zazpívat po boku své milované. Proto není schopen mistr Frenhofer zaslepený dokonalou vidinou krásné Catherine spatřit své plátno. Pravou příčinou Frenhoferovy umělecké prohry není ani bohatství, ani nadměrné rozumování a pochybnosti, jak se domníval jeho přítel, nýbrž právě vášnivá maniakální zaslepenost.

Takovému záluďnému nebezpečí možno čelit jedině tak, že se umělec se svou vášní obrátí ještě bezvýhradněji a důsledněji k duchu a světlu. Svobodné končiny ducha pročistí jeho touhu a ukáží mu výraz, k němuž nutno se uchýlit, aby dílo mohlo být pravdivé. Frenhofer to ostatně věděl velmi dobře, poučoval-li druhé. – „*Toute figure est un monde, un portrait dont le modèle est apparu dans une vision sublime, teint de lumière, désigné par une voix intérieure, dépouillé par un doigt céleste qui a montré, dans le passé de toute une vie, les sources de l'expression.*“<sup>60</sup> Avšak ani toto vědění, ani nepřekonatelné mistrovství ho neuchránilo před pádem. Jeho spalující a zaslepující vášeň byla silnější než jeho vědění a um.

Příčinou umělcovy tragedie nebyla nadměrná spekulace a patrně rovněž ne nezřízená pýcha, kterou mu přisuzuje např. Pierre Laubriet.<sup>61</sup> Frenhofer jako umělec selhal, protože jej zcela ovládla a pohltila zaslepenost chorobné žárlivosti. Jakkoli je to nemožné, malířova vybičovaná vznětlivost jakoby se snažila vytlačit z rodícího se obrazu všechny cizí pohledy a vytěsnila s nimi nakonec i pohled svůj. Frenhofer nemohl spatřit, co dělá, neboť se nechtěl dívat i očima druhých, což je podmínka každého vidění. Zůstala mu slepota, úzkost a neklid.

Jak mrazivě s osudovou dvojznačností zněla před jeho arcidílem útěšná, milosrdně klamavá slova jeho přátel. „*Là /.../ finit notre art sur terre. – Et, de là, il va se perdre dans les cieux....*“<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Ibid, p. 395. („*Každá postava je světem, portrétem, jeho model se zjevil ve vznešené vizi, ve světle barev, na pokyn vnitřního hlasu, odhalen nebeským prstem, který v minulosti celého jednoho života ukázal zdroje výrazu.*“ přel. M. Jirda, ibid., p. 352)

<sup>61</sup> Pierre Laubriet: *L'intelligence de l'art chez Balzac*, Didier, Paris 1961, pp. 216–222.

<sup>62</sup> Balzac: *La comédie humaine IX*, Paris 1950, p. 413. („*Tady...končí naše umění na zemi. – A odtud už uniká na nebesa...*“ přel. M. Jirda, ibid., p. 370)

Frenhoferovo umění nepochybně toužilo opustit zemi. Chtělo se vznést na nebesa a dotknout se božského pramene vši obraznosti. Podněcovatelem a inspirací mu byla dokonalost a krása. O možném vítězství nad světem ovšem mluví i slova Mařákova. I on doufal, že umění dokáže svět překročit a překonat. Zatímco Stifterův Roderer odmítnuv „umělecký vzlet“ sní o tom vytvořit dílo stejně skutečné jako skutečnost, Balzac i se svým literárním hrdinou stejně jako Julius Mařák připisují uměleckému dílu moc *překročit* zobrazené. Nikoli ovšem tak, že by se zobrazovanému chtěli vyhnout. Jejich úcta před viditelným je stejně bezvýhradná jako ta Rodererova, pojí se však, na rozdíl od Roderera, s nemenší úctou k *umění a poznání*, jež umělecké dílo může přinést.

Frenhofer v souladu s tradicí věří, že umění může soupeřit s přírodou, neboť je schopno sledovat ve viditelnou stopy božského a dokáže je shromažďovat. Mařákovo dílo dosvědčuje podobný postoj přímo svými výtvarnými postupy. Tyto postupy Mařák nepochybně dále kultivoval a nepochybně i doporučoval. Není divu, že o nich Fr. Kaván při své charakteristice mistrova díla hovoří tak zasvěceně: „*Mařák byl v pravém slova smyslu syntetik. Bylo by chybou hledati v jeho díle např. zákoutí právě takové jako je v přírodě. Ovšem maloval je, ale považoval je vždy za studie, analysu (my ho v nich ovšem vidíme celého). Nejde u něho o „opravu“ přírody (jak jsem též slýchal), o nespokojenost s ní. Jeho pravdivost spočívá ve vystižení přírodního zákona, jak jej pochopil a jak mu vytvářel osobitou náladu. Nalezl a namaloval však též mnoho krajin, kde jeho sen o přírodě byl uskutečněn*“<sup>63</sup>.

Všimněme si, že ani Mařák ani Frenhofer nechce ve svém soupeření s přírodou přírodu vytlačit a nahradit. Naopak, jejich úsilí směřuje k tomu, přírodu *odhalit a zpodobit*. Nepřestávají hledat kolem sebe. Mařák za svými tématy cestuje. Na cesty myslí i Frenhofer. Doufá, že by mohl najít vysněnou ženu v Turecku, Řecku nebo Asii. Oba zároveň ale vědí, že to co hledají, není možno jen tak nalézt, nýbrž že jde o cíl, k němuž nutno dospět. „*Cesta k umění jest ovšem daleká a to tak, jak člověk potřebuje ke svému očištění a povznesení.*“ – připomíná Mařák. Vytoužené poodhalení závoje přírody znamená pro ně dotyk s tím, co je za tvary.

---

<sup>63</sup> František Kaván: *Moje vzpomínky na Julia Mařáka*, Dílo 1941–42, pp. 115–118 (varianta této úvahy viz. *Fr. Kaván: Julius Mařák ve vzpomínce žákově*, p. 423)

Krom tohoto láskyplného zápasu s přírodou přináší Mařákovo umění ještě jeden motiv, který překročení světa v díle vědomě tematizuje a symbolizuje. Je jím soustředěná práce s distancí.

Obraz představuje a v jistém smyslu i zastupuje zobrazené věci. Právě tak ovšem představuje a v jistém smyslu zastupuje i *pohledy* k věcem upřené. Třebaže jindy bývá pohled samozřejmou a neoddělitelnou součástí akce, již vstupujeme mezi věci, abychom je utvářeli a přetvářeli, pohled obrazu je pokaždé už jen *pouhým pohledem*, tj. ryzím viděním bez praktického účelu. Ostatně i věci na obraze jsou jen k dívání. Jsou podívanou skýtanou uvolněnému, od akce osvobozenému, pohledu. Pohled obrazu se tak ukazuje přímým protikladem bezprostřední angažovanosti ve světě. Z toho důvodu může být svět obrazu zakoušen jako místo, v němž překonáváme své pohlčení světem, kde se vyvazujeme z neúprosných pout životního zápolení.

Devatenácté století bylo pro tuto zkušenost nepochybně velmi otevřené. Nejenže zrodilo několik pozoruhodných myšlenkových koncepcí, které se snažily pochopit veškerý smysl umění z jeho protikladnosti ke světu životního usilování a boje. Proměněná senzibilita a nové důrazy v chápání uměleckého díla iniciovaly velký pohyb i v umění samém. Podnítily krom jiného i nebývalý rozvoj krajinomalby. Dílo krajinářství roste totiž z dimenze, jež jako by byla samozřejmým výrazem touhy po odstupu, vyvázání a překonání světa. Krajinářství je životně svázáno s *pohledem do dálky*. Pohled do dálky přivedený na plátno dokáže odhalovat a rozvíjet smysl distance v celé škále jejích významových vrstev. Vynořující se symbolický smysl distance dokáže navíc v některých případech upoutat malířovu pozornost natolik, že se mu stane hlavním vodítkem při budování obrazu. Smysl distance se pak ovšem hledá a nalézá i v jiných motivech, než je téma pohledu do dálky.

Mařákovo dílo přináší pro tuto cizelérskou hru s distancí zajímavé příklady. Protože si chceme zpřítomnit co nejkonkrétněji Mařákovu cestu za malířským arcidílem, dotkneme se i jich poněkud zevrubněji.

## CESTY A POSTUPY

Jedním z obvyklých klíčů pro posuzování díla Julia Mařáka bývá zhodnocení jeho poměru k plenérové malbě a impresionistické „revoluci“. Má-li nám tento klíč alespoň částečně malířovo dílo otevřít, je nutné použít ho s rozmyslem. Hledáme-li s jeho pomocí odpověď na otázku, zda je umělcovo dílo „pokročilé“ nebo „zaostalé“, pak samozřejmě opatrnosti netřeba. Chceme-li se však opravdu dozvědět více o tom, jaký smysl přikládal plenérové práci, je nezbytné tuto otázku propojit s úvahou nad tím, kam vlastně ve své tvorbě směřoval, a co chtěl dokázat. Není snad nápadné, že umělec, který tolik zdůrazňoval přímé pozorování přírody a který své žáky vedl do krajiny tak často, jak jen to bylo možné, neudělal z plenérové malby středobod veškerého svého tvůrčího úsilí? Důvod, proč se Mařák nikdy nestal vyhraněným plenéristou, nespočívá v tom, že by k práci v plenéru cítil předpojatost a nedůvěru. Jeho zdrženlivost vůči bezvýhradnému kultu plenérové práce nepramenila z nějaké zásadní nedůvěry k této práci samé. Vycházela spíše z přesvědčení, že dobrý obraz

není možno namalovat naráz „na jeden zátah“. Tvorba obrazu v Mařákově pojetí vyžaduje dlouhodobější *koncentraci*, promyšlenou *orchestraci* a významovou *kumulaci*. Obraz potřebuje přípravu, k níž patří skici, kresebné rozvrhy celku i jednotlivých detailů, kresebné i malířské studie. Mařákově nasazení v těchto přípravných pracích bylo vždy velké. Jeho studie nepochybně obstojí i jako samostatná díla. To by nás však nemělo svádět k tomu, abychom zapomínali na jejich místo v celkovém uměleckém záměru. Původně služebnou roli těchto studií ostatně potvrzují i výše citovaná slova Fr. Kavána.<sup>64</sup> Z tohoto úhlu bychom měli nahlížet i na jeho dochované malířské studie z devadesátých let provedené uvolněnou štětcovou technikou.<sup>65</sup> Nebylo by správné v nich hledat nějaký předěl či dokonce zlom v umělcově tvorbě, svědčící o snaze vyrovnat se s nastupujícími malířskými trendy. Mařák byl do konce svého života přesvědčeným protivníkem nového malování, a to tím výslovnějším, že cítil velkou odpovědnost za výchovu svých žáků.<sup>66</sup>

Věděl, že cesta, kterou předával, ač velmi nesnadná, je nezpochybnitelnou cestou k umění. Obával se však, že ji nevštípil dostatečně, a že by ji jeho žáci mohli opustit ve jménu laciných módních efektů. Podržev si doposledka představu díla jakožto vyvažované harmonické skladby, pokládal za lacinou i každou snahu vystavět obraz na prudkém, disonantním střetu barevných ploch. Jakkoli můžeme s tímto přesvědčením rozhodně polemizovat a nesouhlasit, nelze mu na druhé straně upřít důslednost a podmíněnou oprávněnost. Kompozice vystavěná na prudkých barevných kontrastech je zpravidla neúčinnější tehdy, je-li ponechána ve svém prvotním rozvrhu, nerozředená postupným propracováním. Taková kompozice nepotřebuje ani tak hloubku, jako spíše přehlednost a přesvědčivost.

---

<sup>64</sup> Viz. p.75.

<sup>65</sup> Nesmíme zapomínat, že jde o *studie*. Mařák nikdy nepřestal rozlišovat mezi plenérovou studií a definitivním ateliérovým provedením.

<sup>66</sup> Představa paní Naděždy Blažičkové-Horové, že se Mařák „*pokoušel v posledních pracích držet krok s nastupující generací*“ není správná. (Srov: N. Blažičková-Horová a kol. – *Julius Mařák a jeho žáci*; NG Praha 1999; p. 49.) Mařákovu tradicionalismus byl důsledný a promyšlený. Proto mohl prohlásit bez zábran: „*v mé tvorbě není praničeho, jež by jevilo snahu po moderním proudu.*“ (V dopise vídeňskému příteli z podzimu 1892, viz. Jan Dotřel – *Julius Mařák, nástin životopisný*; Praha 1909; p.46.) Mařákovy vzrůstající obavy o zdárný vývoj žáků vzhledem k nově se prosazujícím trendům dosvědčuje kupř. A. Kalvoda. (Srv. *J.Mařák jako učitel I*)

Její přesvědčivost je tím větší, čím snadněji je uchopitelná jediným pohledem. Kompozice takto pojatá je ovšem v rozporu s představou díla, kterou Mařák přijal za svou. Nehledě na to, že porušuje pravidla harmonické výstavby, sama se stává překážkou oné trpělivé, kumulativní práce, která do obrazu postupně vnáší nové a nové významové vrstvy, jež se stávají divákovi přístupné teprve při dlouhodobém a opakovaném prodlévání nad dílem. I když postupné uvolňování obrazových významů není nějakou inverzní obdobou jejich ukládání, má přeci způsob, jímž jsou shromažďovány, pro jejich budoucí přístupnost osudově určující roli. Vrstvením a postupným zpřesňováním se hladina obrazu stává hladinou hlubiny, jež svá tajemství odhaluje těm, kteří dokáží být trpěliví.

Ústřední a iniciální úkol ve výstavbě obrazu je svěřen kresbě. V Mařákově případě kresba rozhodně není jen kostrou, která nese a podpírá životní tkáň kompozice. Mařák z ní učinil pomocníka i universální nástroj výrazu. Jeho mimořádná virtuosita v práci s uhlím mu dovolovala i v kresbě takřkajíc malovat.<sup>67</sup> Ve svých uhlových studiích dokázal sledovat světelnost krajiny dokonce přesněji, než kdyby byl užil barev. Světelné poměry totiž v monochromním prostředí vystoupí zřetelněji než v prostředí barevném. Navíc se mu takto podařilo oddělit studium osvětlení od práce nad barevnou orchestrací. Bylo by jistě možno namítnout, že takové oddělování brání bližšímu poznání provázanosti mezi světelností a barevností, že je tedy přímo na překážku nové zkušenosti s barvou, které se moderní malířství oddalo tak bezvýhradně. To je pravda. Takové oddělování do jisté míry brání zakusit světelné a prostorotvorné účinky barvy. Přesto přináší umělci i mnoho podnětného a obohacujícího. Oddělení světelné a barevné kompozice dovoluje malíři oba úkoly zpracovat samostatně ve vzájemně se podmiňujícím převrstvení. Obě komponenty kompozice se mohou ustavovat ve vzájemném napětí, mohou se vzájemně posilovat a umocňovat. Relativní svébytnost obou složek, možnost jejich konfliktu a souhry je tedy přirozenou cestou obsahové kumulace. Relativní samostatnost dovoluje rovněž snadněji rozvrhovat a zkoušet varianty barevného a světelného řešení. Částečné uvolnění barvy z její stavebně tektonické role umožní malíři, aby se lépe soustředil na delikátní orchestraci valérů a harmonizaci barevných ploch.



Taková práce mu otevírá porozumění pro *hudbu* ukrytou v námětu. Citlivost pro hudbu námětu má ovšem své dalekosáhlé předpoklady v *hudebnosti* umělcovy *duše*<sup>68</sup>. Hudbou zušlechtěná duše se dokáže k hudbě povznést a objevit ji i tam, kde ji jiní nalézt nedokáží. To je jeden z darů umění. Kumulativní malba ovšem vtahuje do svého silového pole i myšlenky nehudební. Sžívání s námětem vede umělce k tomu, aby svému námětu kladl otázky a hledal odpovědi. Při tomto mlčenlivém rozhovoru se ve věcech spontánně vynořují symbolické odkazy, na které lze navázat nebo je potlačit, nikdy se jich však nelze zcela zbavit. Může se jim však také vycházet vstříc a vznikající dílo jim plně otevřít. Netřeba podotýkat, že umělce určuje již i náklonnost k volbě určitých námětů a témat.

Mařák sám se těmto podnětům ve věcech rozhodně nebránil. Navazoval na ně. Ba více. Vědomě usiloval o symbolický přesah díla, ba i o ideovou výstavbu obrazu. Symbolické přesahy musely ovšem ze ztvárňovaného námětu přímo vyrůstat, a musely do něj zůstat pevně vklíněny. Mařák, stejně jako jiní malíři jeho doby obdobně oddaní obrazovému světu, nedůvěřoval „literárním“ obsahům připraveným již předem a vkládaným do díla z vnějšku. Ideové obsahy obrazu bylo zkrátka dle něho třeba rozvíjet z popudů malířského tématu, nikoli literatury.

Navazování na výzvy věcí může probíhat mnoha způsoby a cestami. K prvnímu navázání na výraz věcí dochází již tím, že umělec sleduje, co ho na věcech zaujalo. Jeho pozornost je poutána určitým výrazem a mimovolně strhávána určitým směrem. Toto zaujetí samozřejmě strhává i kresbu a jeho směr prochází vznikajícím dílem jako červená nit. Neukrývá-li malíř vědomě své zaujetí, pracuje s ním. Především tak, aby *zesílil* a *ukázal* výraz, který ve věcech cítí a odhaluje. Citlivost k tomu kterému výrazu je samozřejmě podmíněna i duchovním habitem umělcovy osobnosti a jeho dlouhodobým emocionálním nastavením. Větší či menší citlivost k přírodnímu výrazu souvisí konečně i s bezprostředním úkolem, který si umělec vytkl. Je-li jeho zájem soustředěn

---

<sup>67</sup> Přirovnání Mařákovy uhlové kresby k malbě je výstižné a bylo vícekrát opakováno. Závažný rozbor Mařákovy kresebné techniky provedl Vojtěch Volavka. (In: *Česká kresba XIX. století*; Družstevní práce, Praha 1949; p.p. 106–108.)

<sup>68</sup> Od A. Kalvody známe Mařákův výrok: „*Nikdy nestane se velkým umělcem ten, kdo nemá hudebního sluchu.*“ (*Harmonie v přírodě*, 1909). Práci na obrazu Mařák v mnohém směru opravdu pojímal obdobně jako kompozici hudební.

kupř. na osvětlení, věnuje se pečlivě tomu, jak světlo klouže po předmětech, kde má svá ohniska, jak vedou hranice stínů, kde jsou místa nejtemnější..., přičemž vlastní podobu osvětlených věcí nechává zpravidla jen naznačenu. Obdobně vyběravě se chová, sleduje-li jen modelaci věcí či jejich pohyb. Vzdor této vyběravosti dobrá studie uchovává v nerozvinuté podobě i to, co bylo akcentací potlačeno.

Rozvinutím námětu jsou i různé kompoziční přesuny, doplňování kompozičních prvků či naopak jejich vypouštění a odstraňování. Právě proto, že máme na mysli krajinomalbu upřenou k reálné a konkrétní krajině, jsou tyto doplňky a přesuny tak významuplné. Pro volně komponovanou, „ideální“ krajinomalbu jsou jakékoli kompoziční přesuny něčím zcela jiným, neboť chybí celkový model, k němuž se utíkáme a jemuž jsme odpovědni. Úpravy kompozice tváří v tvář reálné krajině většinou nemají za cíl se této krajině vzdálit, nýbrž do ní hlouběji proniknout, představit její jednotu a učinit ji výmluvnější. I v Mařákově díle najdeme právě takovýchto kompozičních úprav a retuší celou řadu.

Jak jsme již naznačili, pro klasický kumulativní postup obrazové výstavby je rozhodujícím elementem kresba. Preferování kresby patřilo v 19. století k samozřejmým zásadám akademické výuky a výrazně vyznačovalo celou klasicizující linii výtvarné tvorby. Jakkoli často se tato výuka a tato tradice stávala strnule neplodnou a bezduchou, její zásady a poučky uchovávaly přesvědčení o vládě a supremacii ducha v oblasti umění. Klíčovým exponentem ducha v díle byla dle nich právě kresba. O výsostném postavení kresby naprosto nepochybovali ani takoví géniové této tradice jako Ingres nebo Degas; svým dílem ji plně dosvědčovali, svými postřehy pronikavě osvětlili.

Základy této tradice spočívají v renesančním platonismu a kultu kresby. Podle mnohých renesančních myslitelů a umělců je viditelná kresba (*disegno*) zrozena přímo z ducha, neboť je původně duchovním tvarem, projektem. Lidský duch, který se nevzpírá vlastní otevřenosti, se může v šťastných chvílích octnout v plodném dotyku se svým původem, jímž je tvůrčí duch Boží. Tehdy je schopen rozvrhovat zobrazovaný tvar v souladu s přírodou. Jeho nápodoba přírody je nesena vnitřním porozuměním, jež mu dovolí sledovat do hloubky přirozené utváření věcí, a může ho též podnítit k pokusům s přírodou soupeřit: „*La bell' arte che se dal cielo seco // Ciascun la porta, vince la natura*“ prohlašuje ve svých

verších Michelangelo.<sup>69</sup> Při umělecké nápodobě přírody, i při soupeření s ní, hraje kresba zcela výsadní a klíčovou roli. Citujme znovu Michelangela podle zápisů Francesca da Hollandy: „*O desenho, a que por outro nome chamam debuxo, nelle consiste e elle é a fonte e o corpo da pintura e da escultura e da arquitetura e de todo outro genero de pintar e a raiz de todas as sciencias.*“<sup>70</sup> Velmi podobné formulace nalezneme i u mnoha jiných umělců a teoretiků té doby. Nejspekulativnějším z nich, co se týče teorie kresby, byl Federico Zuccaro.<sup>71</sup> Ve své teorii se Zuccaro snažil vyložit cestu od kresby *vnitřní*, ve smyslu prvotního rozvrhu výtvarné myšlenky, ke kresbě *vnější*, jež se ustavuje jakožto smyslově přístupný tvar. Cesta kresby k smyslové přístupnosti a určitosti byla odhalena jako cesta ke *zjevu*, přičemž kresba sama znamená pro utvářející se zjev především formativní a organizující sílu. Tato teorie není přepjatou manýristickou hříčkou, za kterou bývá vydávána. Je zajímavým pokusem, jak pochopit dynamiku výtvarné formy a ukázat zdroje její organizace. Mnohý, kdo se v budoucnu bude poctivě potýkat s uměním kresby, bude tuto zkušenost zakoušet a vykládat obdobně. Obdobným směrem ukazuje například i slavná a hluboká formule důrazně prosazovaná Edgarem Degasem: „*Le Dessin n'est pas la forme, il est la manière de voir la forme.*“<sup>72</sup>

Tajemství kresby má mnoho fascinujících faset a neméně záludností. Nebyla náhoda, že jedna z těchto osudných záludností hrozila zadusit právě tu tradici, která si kresbu dala do svého štítu, tedy tradici akademickou. Asi nejosudnějším nebezpečím se jí stalo to, co v teorii od svých renesančních kořenů nepřestávala vyzdvihovat jako největší přednost. Akademismus 18. i 19. století,

---

<sup>69</sup> Michelangelo Buonarroti: *Rime*, ed. E. Borelli; Rizzoli, Milano 1981(2.); Sonetto 97 – *Al cor di zolfo...*, p.158. (Umění, které s sebou s nebe // člověk přináší, přírodu překonává)

<sup>70</sup> Francesco da Hollanda: *Dialogos em Roma (1538)*; ed. J. de Vasconcellos – Wiener Quellenschriften; Graeser, Wien 1899; pp. 112 – 114. (*V kresbě, kterou lze také nazvat rozvrhem, spočívá, má svůj pramen i své jádro malířství, sochařství, architektura a všechny druhy malování. Kořen v ní mají i všechny vědy.*)

<sup>71</sup> *L'idea de' pittori, scultori e d'architetti*, Torino 1607, přetištěno in: *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, Firenze 1961; pp. 131 – 313.

<sup>72</sup> Paul Valéry: *Degas Danse Dessin*; Gallimard, Paris 1938, p.143. („Kresba není tvar, je to způsob, jak tvar vidět.“ překl. M. Žilina, in: P. Valéry: *Degas, tanec a kresba*; Kovalam, Praha 1998; p.98.)

jeho renesanční kořen i antický pravzor, uctívaly *obecné*. Duchovní rozvržení tvaru, v němž renesanční teorie spatřovala původ veškeré kresby bylo většinou pokládáno i za schopnost postihnout to, co je *společné*. Vztah k obecnému kresbu v očích jejích vykladačů privilegoval a pozvedával na úroveň myšlení. Teprve svým vztahem k *ideji* se dle nich kresba odhalila ve své plné slávě. Historicky osudový význam mělo ovšem zejména to, že se vůle k obecnosti stala přímo ideálem kresebné výuky. Tuto situaci ovšem utvářely mnohé motivy a vlivy, – prastará tradice úvah o proporcích a jejich vzájemné harmonii, Platonovy a platonské myšlenky o kráse a dokonalosti, zejména ale eklektický model a eklektická praxe výuky. Obrazová tradice zprostředkovaná mistrovskými díly se pro adepty umění měla stát zásobárnou obrazových typů, exemplárních postav a gest, exemplárních afektů, ba dokonce celých situací plně dostačujících k dobrému zvládnutí budoucích uměleckých úkolů. Následování mistrů mělo umělci umožnit, aby se osvobodil od otrockého kopírování přírody v jejích nahodilostech a dospěl posléze k „vysokému stylu“ a „velkým myšlenkám“. Taková cesta ale nebyla vůbec jednoduchá. Měl-li být tento ideál zdárně naplňován, bylo třeba jej sdílet a upřít se k němu s velkým pracovním napětím, jinak zmrtněl v rutinním stereotypu. Pokud se ovšem takový ideál jevil začínajícím umělcům nepřesvědčivý, tím více byli zpravidla přitahováni k oddanému studiu přírody. Nebylo divu, že se tak stávalo čím dál častěji. Záplava oceňovaných, všeobecně přijímaných exemplárních historií a ideálních krajín, zaplněných stereotypně idealizovanými figurami někdy jen těžko ukrývala prázdnotu, ze které vznikala.

Návrat k přírodě byl po celé 19. století revolučním heslem, slibujícím obnovu toho, co se zdálo v umění uvadat, obnovu jeho vnitřní pravdivosti. Tento oživující obrat probíhal převážně ve jménu barvy a malířské spontánnosti. Obnovená prestiž trpělivého studia přírody byla ale neobyčejně prospěšná i pro ty, kteří akademickou tradici založenou na kresbě nemínili opustit. Nad novými a nově kladenými úkoly se kresba vedená mistrovskou rukou mohla znovu zaskvěť v nepřehledné bohatosti svých možností. Jakmile se znovu těšila plné vážnosti snaha věrně zpodobit přírodní model, stalo se i daleko zřejmějším, jaké povahy je ona obecnost, o kterou by dobrá kresba měla usilovat. Tváří v tvář zobrazovaným věcem je patrné, že nemůže jít o povšechně neurčitou, nejasně přebíranou

„idealizaci“ tvaru. Upírá-li se umělcův zrak bezvýhradně a trpělivě k tomu, co vidí, zjišťuje, že k pravdivému zobrazení potřebuje jisté obecné poznání, potřebuje u zobrazované věci postihnout specifickou *zákonitost* jejího utváření. Na prvním místě jde o zákonitosti v užším smyslu slova přírodní, totiž o druhovou a typovou specifiku živých těl v jejich výrazu, v klidu i pohybu. Schopnost vyzdvihovat tyto zákonitosti nutno tříbit a zdokonalovat dlouholetým studiem. Přesvědčení o potřebě takového studia samozřejmě není něčím novým. Je s plnou silou přítomno již v Leonardových úvahách o malířství. Nejradiálněji ho však učinili svým východiskem až někteří umělci století devatenáctého. Přímo ztělesněním tohoto přístupu je dílo E. Degas. Právě on pěstoval takováto studia asi nejdůsledněji. Přesně tak, jak si byl vytyčil ve svých zápisnicích, hledá u svých modelů znovu a znovu jejich *typický postoj a soulad mezi tělesným gestem a výrazem tváře*. Díky promyšlenému výběru a úmyslnému setrvávání u určitých témat svá studia navíc neustále precizuje, zpřesňuje a dovádí k větší umělecké přesvědčivosti. Jeho obdivuhodné analýzy postihují ono „typické“ v tématu na mnoha různých rovinách. Mistrně podávají jak sociální a profesní typiku, tak individuální psychofyzickou svébytnost. Na Degasových studiích je ostatně nadmíru dobře patrné, jak komplikované jsou v smyslovém zjevu struktury obecného, a v jak nemalé míře právě jejich prostřednictvím lze přesvědčivě zpřítomnit nahodilé a neopakovatelné. Překvapující konstelace zobrazeného obrazového rámu a tváře madame Bellelliové, dětsky svérázná pozice slečny Giulietty, odvrácená a zastíněná figura barona Bellelliho, jak je skýtá mistrná Degasova komposice<sup>73</sup>, vystávají před námi s takovou živou přesvědčivostí i proto, že se vynořují na pozadí tradičních schémat měšťanského portrétu spojeného s promyšlenou hierarchizací jednotlivých aktérů, s charakteristikami jejich společenského místa a ambicí i odkazy na rodinnou historii. Podaří-li se umělci zvolené „tady a teď“ patřičně *proniknout a uchopit*, nabývá nového rozměru i ono zvláštní a jedinečné, jež bylo představeno. I ono se pojednou obecného dotýká a k obecnému směřuje. Jak výstižně prohlásil J. W. Goethe v rozhovoru s J. P. Eckermannem: „*Allgemein und poetisch wird ein spezieller*

---

<sup>73</sup> Na myslí samozřejmě máme plátno „*La famille Bellelli*“, klíčové dílo Degasova mládí z let 1858–60.

*Fall eben dadurch, daß ihn der Dichter behandelt.*<sup>74</sup> Goethe se k tomuto tématu vrátil ještě po měsíci<sup>75</sup> a dodal i vysvětlení. Každá věc má podíl na obecném, jelikož na světě není nic jen jednou a vše se opakuje. Takovéto vysvětlení již tak přesvědčivé není, přesto i ono může mít pro nás cenu. S jeho pomocí lze lépe rozumět povaze obecnosti, o níž tu jde. Je-li téma, jež bylo „vzato ze života“ opravdu proniknuto a uchopeno, stává se propříště ohniskem rozumění, které může být cestou k situacím obdobným. Proměňuje se v *exemplum*, ovšem nikoli již *převzaté*, chráněné autoritou tradice, nýbrž v *exemplum* ustavené *vlastní mocí* a vlastní mocí se potvrzující. Stává se klíčem i pokladnicí, dokáže otevírat i shromažďovat.

Každý, kdo se někdy pokoušel zprostředkovat gesty a mimikou určitou situaci, ví dobře, že zdaleka ne každé mimetické gesto dokáže být výmluvné. Většina jich zůstává němá. Existují ale i taková, která dokáží zpřítomnit situaci s nebyvalou plasticitou. Při výtvarném zobrazování se střetáváme s něčím podobným. Určité postoje a pohyby jako by zobrazovaný děj *shrnovaly*, jiné jen znejasňovaly a zastíraly. Některé pohyby, gesta a postoje od jednájícího člověka pozornost odvádějí, jiné k němu přivádějí. Některé jako by byly samotným obrazem života, jiné místem, kde se s ním dokážeme setkat.

Stejně samozřejmě, jako když se usadí do své obvyklé posice, spočine člověk i v navyklých pohybech všedního dne. Uvolněné, nekontrolované chvíle při práci, jídle, koupání nebo odpočinku jsou bohaté na momenty, ve kterých se s obzvláštní přesvědčivostí souběžně vyjevují charakteristické rysy fyzického typu, sociální role i jedinečné životní historie. Malíři 19. století se naučili velmi dovedně čerpat z tohoto zdroje.

Proniknout k pravdě všední situace nebylo ale lákavé pouze pro malíře, kteří svůj zájem upírali k člověku. I krajinářství se od třicátých let zřetelně otevřelo nové důvěrnější zkušenosti s krajinou. Zcela náležitě byla tato proměna posléze označována jako obrat ke *krajinomalbě intimní*. Důvěrné pohroužení do života krajiny ovšem nikterak nebránilo tomu, aby byly zobrazovány i chvíle

---

<sup>74</sup> 18.9. 1823, srv.: Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe*; C. H. Beck, München 1988(3); p.41. („Obecně platným a poetickým se zvláštní případ stane právě tím, že jej zpracuje básník.“ Překlad Kamila Jiroušková, in: J.P. Eckermann: *Rozhovory s Goethem*, SNKLHU, Praha 1955, p.42)

<sup>75</sup> 29.10. 1823, srv. Ibidem, pp. 53–55.

výjimečné. Hlubší a zevrubnější pochopení obvyklého totiž umožnilo hlouběji pronikat i k dějům mimořádným. Je-li krajina, jíž jsme se naučili důvěrněji rozumět, stížena bouří, nemůže pro nás nadále být jen dramatickou kulisou. Chápeme, že je opravdovým dějištěm dramatu.

Směřování k exemplu a exemplaritě můžeme dobře vidět i na obrazových cyklech Julia Mařáka. Jeho cyklus *Rakouských lesních charakterů* měl exemplaritu přímo ve svém programovém zadání.<sup>76</sup> Tento fakt neumenšuje, spíše naopak podtrhává mistrovství, s kterým se umělec tohoto úkolu zhostil. Jeho mistrovství spočívá především v tom, jak dokázal propojit ostrou individuální charakteristiku s reprezentativní funkcí. Téměř ve všech číslech cyklu Mařák užívá obdobného narativního postupu. Představí zevrubně jeden nebo několik samostatných stromů, naznačí jejich souvislost s ostatním porostem, zasadí celý výjev do výrazného krajinného rámce. Přesvědčivá a propracovaná přehlednost narativního řádu dopomáhá kompozici k monumentálnímu vznosu, jenž nikoho nenechá na pochybách, že obraz ukazuje více než jen jedinečné. Některé listy cyklu *Lesní samota (Waldeinsamkeit)* jsou zase případnou ilustrací výše citovaných Goethových slov. Jednotlivé obrazové motivy posbírané zejména při pobytech v Tyrolsku v letech 1872 – 75, na první pohled nezávislé a samostatné, umělec poskládal do cyklu formovaného jako vizuální celek, symetricky vystavěný podle střední osy. Obsahová souvislost „Waldscenen“ (takto schumannovsky je totiž v úhrnném kompozičním náčrtu Mařák pojmenoval) se zpočátku divákovi jeví víceméně jako nahodilá. Ovšem už tím, že byly umístěny do jednoho souboru a závazného zřetězení, vybízejí a lákají k hledání příběhu, jenž by je propojil hlouběji. Jednu z takových cest nám nabídl básník Josef Viktor Scheffel.<sup>77</sup> I on by však jistě připustil, že tato cesta nemusí být jediná. Dobré obrazy příběhy přitahují a vyvolávají, aniž by ztrácely svoji neprostupnost a své tajemství.

Souběžně s úsilím vystihnout zvolenou situaci rozvíjí umělec dílo jako autonomní kompoziční skladbu, která má vlastní důvody a měřítko svého rozvoje

---

<sup>76</sup> Objednávka na obrazové ztvárnění typických lesních porostů rakouských zemí byla zadána císařem z podnětu hraběte Františka Foliota de Crenneville. Mařák práci dokončil v roce 1878.

<sup>77</sup> *Waldeinsamkeit* tlumočená lepty Eduarda Willmanna a s básnickým doprovodem J.V. Scheffela vyšla poprvé v r. 1877 v nakl. P. Kaesera v Mnichově.

i završení. Cesta od námětu ke kompozici tak může být popisována jako cesta od *nahodilosti* k *nutnosti*. Nutnost o níž v tomto případě běží, nemusí být jen zákonitostí zobrazované věci a tématu. Může znamenat též nutnost *postupu*, kterým je vyzdvihován a umocňován výraz, k němuž dílo směřuje. Takováto nutnost tedy není nutně znakem nějaké obecnosti, vyjadřuje spíše *závazný směr*, v němž třeba sledovat a budovat rysy dosud nezcela zřetelné. Zvýraznění a dotažení naznačených rysů na druhé straně vyžaduje novou a novou práci s výrazovými ekvivalenty, které jsou s to takovému cíli dostat. Při této práci, jež spočívá zejména v stálém srovnávání, formování analogií a substitucí, se brzy ohlašuje obecnost jiného typu – práci s *výrazem* se osvobozuje a hlásí *obecnost významu*. I zde nám Mařákovo dílo může posloužit četnými příklady. Připomeňme třeba jeho trpělivou práci při hledání nejlepšího řešení pro zpodobení památných míst Českých zemí.<sup>78</sup> Že se toto hledání nezastavilo při nalezení definitivního kompozičního rozvrhu, ale pokračovalo vždy znovu i v těch nejjemnějších výrazových elementech, dokládají jednotlivé dochované verze. Vezměme varianty Vyšehradu. Na vypracovaném kompozičním plánu, jenž zvýraznil monumentalitu skalního ostrohu obtékaného masou vod, Mařák pokaždé nově budoval subtilní řešení světelné, které jemnými posuny akcentů ustavilo celkový náladový odstín, a tedy i úhrnné významové vyznění. Jak patrně, celková nálada díla oscilovala mezi dvěma polohami. Jednu polohu bychom mohli označit jako *osudově dramatickou*, druhou jako *bájně mytickou*. První polohu představuje signovaná olejová studie NG, O 2642 a signovaná uhlová kresba NG, K 18371<sup>79</sup>. Výsledný účín zde vychází z kontraposice ztemnělého monolitního bloku skaliska s hradištěm vůči dramaticky zčeřené, zamračené obloze. Dosažený výraz je nepochybně mocný, zůstává nicméně pochmurný a tísnivě osudový. Toto řešení, téměř jistě odpozorované z reálné situace, se patrně autorovi pro zamýšlený záměr objednávek nejevilo jako nejvhodnější. Pracuje tedy dále se světlem pronikajícím

---

<sup>78</sup> Mínilme především díla vzniklá v souvislosti s výzdobou předsíně královské lóže Národního divadla v letech 1882 až 83 a s rozsáhlou zakázkou pro Národní museum z let 1896 až 1899.

<sup>79</sup> Olejová studie vznikla při práci na výzdobě Národního divadla v roce 1882 nebo 1883. Podle N. Blažičkové – Horové (1999) v této době a při této příležitosti vznikla i uhlová kresba. My se ovšem kloníme spíše k názoru J. Boučkové (1981), která vznik kresby



skrze mraky a otevírá se vyznění poněkud jinému. Soustředí se na scénu noční (připomenutá uhlokresba zobrazuje výjev denní, olej noční), zmírní temnotu zastíněných skal, zeslabí dramatické kontrasty, rozšíří a propracuje světelnou scénu oblohy, zvýrazní světelné odlesky na kamenech i zrcadlení vodní hladiny. Výjev se tak stává básnivější, tajuplně báchorečný a ovšem i jaksi méně skutečný, jak můžeme vidět zejména v definitivní versi malby pro předsíň královské lóže. Noc prozářená měsíčním svitem na výsledných versích *Vyšehradu* v Národním divadle i Národním museu znamená tajuplnou říši snění, těhotnou tužbami, náповěďmi a předtuchami. V cyklu královské lóže náleží téže sféře zákonitě i *Blaník*. Mařákova práce s výrazem se neoddává volnému fantazírování, zůstává upřena k místu, které zobrazuje a rozvíjí podněty, jež jí toto místo skýtá. Takové je její východisko i naděje.

Osvětlující výhled k významovým horizontům může být právoplatně otevřen kontextem, v němž se dílo nalézá, a konečně i poukazem, jež nabízí název. To platí všeobecně. Tím spíše ovšem tam, kde je tento kontext pevný a závazný. Velmi zajímavě nám to může předvést soubor čtyř Mařákových uhlokreseb, jejichž heliogravury souborně vydala v roce 1885 vídeňská Dvorní a státní tiskárna. Svým názvem všechny čtyři komposice kupodivu nepoukazují ke zkušenosti zrakové nýbrž sluchové. Prvá z nich nese název *Murmeln*, další pak *Rauschen*, *Tosen* a *Sweigen*. Pojmenování jednotlivých opusů tedy nebylo vedeno asociacemi ryze hudebními. Názvy odkazují k svátečním chvílím životního uvolnění, v nichž se necháváme unášet fascinujícími a okouzujícími jevy přírody. Čtveřice obrazů tlumočí *okouzlení vodou* ve čtveré podobě její pouti krajinou, v zurčení pramene, šumění veletoku, burácení vodopádu a tichu jezerní hladiny<sup>80</sup>. Čtverá tvář vodního toku, jež je zároveň čtverou tvářmi okouzlení, ukazuje čtverý stav duše zároveň unešené i usebrané. Ve vzájemném zrcadlení jednotlivých kreseb nabývá smysl díla pronikavosti a větší určitosti. Vzájemným odstiňováním se výpověď uceluje.

Dalším ze základních žvlů, z nichž se formuje výraz, je barevnost. Právě na jejím případě je velmi dobře patrné, kterak možnosti a možné směry práce

---

umist'uje do r. 1896. Souvislost s komposicí pro Museum se neukazuje pouze ve formátu ale též u zobrazené architektury, i ve struktuře mraků a odlesků na vodě.

<sup>80</sup> Zobrazená místa nejsou imaginární, měla své reálné předlohy: pramen u Weidlingu (Wienerwald), Dunaj, vodopád v Ridnauském údolí (Tyroly) a jezero Nahren (Tyroly).

závisí na celkovém přístupu k výstavbě díla. V první řadě záleží na tom, zda barevná skladba navazuje na kresebnou nebo roste bez ní. Tam, kde je obraz kresbou založen, záleží pak zase na tom, zda se skladba barev o kresbu opírá a spolupracuje s ní, či zda se utváří víceméně odděleně a nezávisle. Každý z těchto přístupů má své možnosti i své nevýhody. Barva bez kresby může svobodně využít všech svých potencií, chce-li však opravdu ukazovat věci, musí ústit do kresby. Barevná malba podpořená kresbou může velmi účinně stupňovat svůj výraz, nemůže však pracovat s kontrastem a kontrapunktem nezávislých výrazových živlů. Oddělená skladba kresebná a barevná omezuje příliš možnosti barvy, nutí ji přes všechnu její nezávislost do role kolorujícího doplňku. I tato role je ovšem nesmírně zajímavá a plodná. Nevyčerpává-li se pouze v omalovávání a dobarvování nakreslených tvarů, znamená očištěné a obnažené setkání s barevnou kvalitou v její nepřevoditelné nezastupitelnosti. Takováto zkušenost umožňuje umělci odhalit a citlivě vnímat i barevné kvality většinou opomíjené, především barevný rozměr kresebného podkladu a zároveň i barevný rozměr kresby samé. Samozřejmě, čím bohatší a složitější kresebná stavba je, tím významnější barevné hodnoty nabízí jak sama o sobě, tak ve svém kontrastu s podkladem. Tam, kde se kresba nevyhýbá širokým tahům nebo dokonce plochám, kde pracuje s různou intenzitou nanášeného pigmentu, je vzájemné prorůstání kresby a podkladu nejintenzivnější. Tuto bohatost skýtá zejména kresba uhlem a křídami. Dovoluje rozestřít nesmírně širokou paletu přechodů i odstínů a umožňuje, jak již bylo připomenuto, přesvědčivě zachytit světelné poměry zobrazované scény. Hra světla sama, jakkoli je někdy strhující, ale není a nemůže být jediným tématem zobrazení. Členitá světelná hra vzniká přeci především díky tomu, že světlo ozařuje věci. Charakteristika světelných poměrů je vždy též charakteristikou věcí, které jsou světelným paprskům vystaveny. Dopadající paprsky odhalují nejen obrysy, ale i průsvitnost či neprostupnost ozářených tvarů a ukazují kvality povrchů. Dobré kresebné líčení dokáže nastínit hmotu i hmotnost, hloubku i povrch, křehkost i pevnost. Umí rovněž napovědět barvu. Podle svědectví Františka Kavána, Mařák při kresebné výuce podněcoval žáky k tomu, aby se „*silou a způsobem kresby*“<sup>81</sup> snažili vyjádřit též barvu. Toto

---

<sup>81</sup> František Kaván: *Julius Mařák ve vzpomínce žákově* (1899); in: F.K.: *Přesýpání nálad*, Kruh, Hradec Králové 1989; p.189.

doporučení téměř jistě nepramení z nějakého přesvědčení, že barvu můžeme kresbou nahradit, nýbrž spíše z poznání, že dojem určité barvy v přírodě je výslednicí zkušenosti daleko komplexnější než je zkušenost barvy samé. Komplexnost a mnohostrannou podmíněnost barevného dojmu si nejsilněji uvědomili právě ti umělci, pro které se barva stala samostatným tématem, jejichž zájem ale nebyl přednostně upřen k malířským pigmentům, nýbrž k barevnosti přírody. Vědomí, že lze zkoumat možnosti palety jak ve snaze o nápodobu viděného, tak nezávisle na ní, se v poslední čtvrtině devatenáctého století oživilo s velkou naléhavostí. Cesta nezávislé barvy vyvstala jako lákavá výzva zvoucí do končin dosud neznámých a netušených. Stačí připomenout smělé úvahy Vincenta van Gogha rozvíjené nad zásadou „*Ne pas peindre le ton local*“, abychom viděli jak přitažlivě a naléhavě mohla cesta za svobodou barvy vypadat. Je navíc příznačné, že Gogh tyto úvahy svěřoval svému bratru již na počátku své umělecké dráhy, která sama je tím nejvelkolepějším naplněním zhlédnuté cesty.<sup>82</sup> Zdaleka ne všem umělcům se ovšem takováto cesta zdála oprávněná. Vždyť připravovala o nezměrné bohatství tónů skýtaných přírodou, jejichž neustálý příklad malíře podněcuje a učí více než cokoli jiného. Mařák, který k odpůrcům svobodné barevnosti rozhodně patřil, shrnul svůj postoj následujícími slovy: „*Nemalovat pro zálibu v barvách, ale z té velké vkořeněné lásky k přírodě a ke každé její nejmenší složce!*“<sup>83</sup> Přestal-li se umělec konfrontovat přímo s barevností přírody, přestal-li se snažit o její postižení, připravil se možná o to nejvzácnější, co svět barev přináší, bezhraničnou rozlohu barevných stavů a proměn. Opouští ho a zvolna mu unikají četná tradiční topoi malířského zájmu zpracovávaná mnohdy od dob antických, jako například barevné proměny zrcadlících se předmětů, či složitá barevnost průhledných látek a tekutin, proměňovaná barevností pozadí. Vědomí příkrého rozdílu mezi barvou neprůhlednou a barvou průhlednou se tak vůbec velmi oslabuje. To, co kupř. Filip Otto Runge viděl jako rozdíl zásadní, se

---

<sup>82</sup> Srv. Vincent van Gogh: *Briefe an seiner Bruder*; P. Cassirer, Berlin 1914; Bd. II, Nr. 418, pp. 233 – 237, nebo český výbor: *Dopisy*; SNKLHU, Praha 1956, pp. 467–471. Gogh se zde vztahuje k diskusi mezi Charlesem Blancem a Delacroixem, kterou Blanc zachytil v knize *Les artistes de mon temps*. Celou tuto diskusi Vincent bratruvi přepsal v jednom z předchozích dopisů. Viz, *Briefe...*; Bd. II, Nr. 358, pp. 109 – 111.

<sup>83</sup> Alois Kalvoda: *Oto Bubeníček* (1911); in: A.K.: *Přátelé výtvarníci*, Jednota umělců výtvarných, Praha 1929; p. 106.

z upřednostněného hlediska barev palety a jejich mísení samozřejmě vytrácí.<sup>84</sup> V krajině naproti tomu ona zvláštní Rungem popisovaná světelnost, jakoby bezmezně stupňovatelná, je přítomná téměř vždy. Bez trvalé konfrontace s ní lze krajinu jen stěží pravdivě zobrazit. Rungem připomenutá dualita sídlí asi *nejplněji* a *nejpůvodněji* v základním rozdílu mezi barevností nebe a barevností země. Protiklad mezi zářivými *barvami nebes* a neprostupnou *barevností země* je natolik ústřední, že k jeho prvnímu postižení opravdu asi nejlépe poslouží nejjednodušší barevný rozvrh vycházející z protikladu černé a bílé. Kresba dokáže navíc zachytit přesně i pronikání a vzájemné zrcadlení obou sfér. Teprve na půdorysu tohoto nejstrmějšího kontrastu nazíraného v jeho proměně a neustálém napětí lze zahlédnout třetí svébytnou sféru, která hru zrcadlení a prostupování mocně strhává k sobě, aby oku pozorovatele vyvstala jako sám předobraz obrazového ztvárnění, totiž *sféra vody* a *vodní hladiny*. V nemalé míře právě pro tuto zvláštní afinitu voda krajinomalbu nepřestává fascinovat a lákat.

Zářivost nebeské sféry je jen zřídka vyrovnaně stejnocenná. Většinou se organizuje podle svého světelného ohniska, jež pokud je nezastřeno, vytváří svébytnou oblast nesouměřitelné intenzity, která je zřídlem vší zářivosti

---

<sup>84</sup> Srovnej Rungeho dopis J.W. Goethovi z 3.7. 1806, který básník uveřejnil ve své knize *Zur Farbenlehre* (1810): „8) *Es ist in der Natur außer dem Unterschied von Heller und Dunkler in den reinen Farben noch ein anderer wichtiger auffallend. Wenn wir z. B. in einer Helligkeit und in einer Reinheit rotes Tuch, Papier, Taft, Atlas oder Samet, das Rote des Abendrots oder rotes durchsichtiges Glas annehmen, so ist da noch ein Unterschied, der in Durchsichtigkeit oder Undurchsichtigkeit der Materie liegt. (...) 12) Die undurchsichtigen Farben stehen zwischem dem Weißen und Schwarzen; sie können nie so hell wie Weiß und nie so Dunkel wie Schwarz sein. 13) Die durchsichtigen Farben sind in ihrer Erleuchtung wie in ihrer Dunkelheit grenzenlos, wie Feuer und Wasser als ihre Höhe und Tiefe angesehen werden werden kann.*“ („8) *U čistých barev v přírodě je nápadný ještě jiný důležitý rozdíl krom světlosti či tmavosti. Předpokládáme-li například touž čistotu a světlost u červeného sukna, taftu, papíru, atlasu nebo sametu, večerních červánků nebo průhledného červeného skla, tak je tu ještě rozdíl, který spočívá v průhlednosti nebo neprůhlednosti matérie. (...) 12) Neprůhledné barvy se rozkládají mezi bílou a černou; nemohou být tak světlé jako bílá a ani tak tmavé jako černá. 13) Průhledné barvy jsou ve svém prosvětlení i temnotě bez hranic. Jejich nejvyšší jas je možno vidět jako oheň a nejhlubší hloubku jako vodu.*“), in: J.W. Goethe – *Farbenlehre*, Hrsg. G. Ott, H.O. Proskauer, Band I; Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart 1980(2); p. 314.

a barevnosti. *Sféra ohně* ovšem sestupuje i na zem, a v plameni pozemského ohně vždy znovu přibližuje a připomíná, byť jen oslabeně, onu nezměrnou světelnou propast plné sluneční slávy. Studium barevnosti v souvislostech s podobou, umístěním a intenzitou světelného zdroje, je stejně důležité jako analýza světelných a barevných reflexů, či postihování rozdílů mezi barevností nebeskou a zemskou. Pouze na základě takového studia lze spatřit, jak obrovsky rozmanité je rozpětí barevného universa.

V Mařákově škole byl cit pro barvu pěstován nicméně ještě jedním způsobem. Žáci se učili důkladně rozpoznávat a vyjadřovat valérové bohatství v prostředí barevně zdánlivě nevýrazném a monotónním. K těmto cvičením sloužila zejména komponovaná zátiší. „*Jednou byla úkolem hromada zeleniny, jindy ovoce nebo zase spousta dříví, polen, lahví a rozbitého skla, vše pro cvičení ‚vidět barvu‘ a správně ji udat na obraze do celkové harmonie, která jako v kleštích sevřena byla dvěma póly, největším světlem a nejhlubším stínem. A jak mistrně dovedl Mařák aranžovati zátiší, aby malířský vývoj žáků prošel tóny celé palety. Od primérního poznání žákova, že i špína jest barevná, že jednobarevná věc obsahuje tóny celé palety, pokračoval malířský vývoj žáka přes všechny záludnosti světla a stínu k nejbohatším barevným symfoniím.*“<sup>85</sup>

Pro hledání jemných a složitých barevných harmonií bylo jistě vděčnější obracet se spíše do zášeří lesních koutů než k holým pláním ozářeným prudkým sluncem. Stejnou plnost a bohatství barevných sensací skýtaly ovšem i vzácné chvíle delikátních světelných přechodů, které dovedou sjednotit atmosféru krajiny v určitou charakteristickou náladu. Lásku k složitým a jemným barevným harmoniím Mařák svým žákům vštípl velmi důkladně a hluboce. Asi nejmarkantněji to je patrné na díle Antonína Slavička. Slaviček si byl ostatně dobře vědom, jaký výtvarný ideál sleduje. Když se v roce 1903 pokouší vyjádřit svůj umělecký cíl, shrne jej následující větou: „*Co bych si přál nejsnažněji: propracovat se v umění k oné lomené harmonisaci a distinkci tónové, kde nic neruší a všechno v souzvuk splyvá.*“<sup>86</sup> Jen těžko by si mohl vymyslet něco mařákovštějšího. Snaha o lomenou harmonisaci tónovou a složité barevné

<sup>85</sup> Alois Kalvoda: *Julius Mařák jako učitel II* (1929); in: *Přátelé výtvarníci*, Jednota umělců výtvarných, Praha 1929; p.18.

<sup>86</sup> Slavičkův koncept dopisu určený Hevesimu z Vídně a zaslaný Dru. L. Janíkovi k překladu, viz. A. Slaviček: *Dopisy*, SNKLHU, Praha 1954; p. 27.

souzvuky ho neopustila do konce života a zůstala asi nejcharakterističtějším rysem jeho umění.

Z Mařákovy školy si pro své malování Slavíček odnesl i základní orientační východisko, jímž byla krajinná nálada, nestálý, někdy jen prchavý výraz oslovující malířovu duši. Slavíčková posedlost náladou krajiny byla příslovečná, jak dokládají mnohá svědectví. Ve svém bezvýhradném důrazu na bezprostřední prožívání krajiny byl Slavíček daleko radikálnější než jeho učitel. Zatímco pro Mařáka byla přírodní nálada sjednocujícím *završením* krajinné tváře, obdobně jako úsměv, soustředění či bolest sjednocuje a naplňuje tvář lidskou, Slavíčkoví krajinný výraz představoval již úhrn všeho, za čím bylo třeba jít. To, co přicházelo do díla odjinud než z přímého prožitku, ať už pocházelo z absolvovaného uměleckého školení a osvojené malířské techniky nebo z dlouhého rozvažování a přemýšlení, bylo pro Slavíčka vždy podezřelé. Na své cestě za primárním dojmem se cítil vázán úkolem věrně zpodobovat viděné jen v té podobě a míře, v jaké se viděné na dojmu podílelo. Jeho pozornost patřila zejména obloze, celkovému barevnému ladění a jednotlivým akordům barevných konstelací. Protože se necítil povinován zpřítomnit v díle podle svých nejlepších sil celou krajinnou stavbu, byl samozřejmě ochuzen o její evokativní moc, která dovoluje umělci hledat nejen v přírodě ale souběžně i na plátně. Slavíček byl proto odkázán k práci před motivem daleko neodvolatelněji než jeho učitel.

Kontrastem k Slavíčkovu postoji, dobově příznačnému a aktuálnímu, se Mařákovy tradiční posice prokreslují i v dalších ohledech. Slavíčkovu malování se snaží výraz krajiny, její náladu, na místě *zachytit*. Mařákova práce naproti tomu usiluje náladu krajiny v díle *vystavět*. Právě proto Mařák klade takový důraz na poznávání a trpělivé hledání. Snaha o poznání a poučenou výstavbu krajinného tématu musí být provázena nejen kultivací pohledu a přímého pozorování, nýbrž stejně tak i *paměti*. To se neobejde bez jejího cvičení a posilování. Pěkné svědectví o Mařákově schopnosti přesné paměťové reprodukce nám zachoval Ferdinand Engelmüller ve svých *Cestách k malířskému umění*: „*Kdybychom neměli paměti jisté a školené, bylo by veta po vzpomínce. Jak bezpečně i jednoduše poslouží tu naopak malíři dobrá, umělecky cvičená paměť! Vzpomínám si na Mařáka. Bylo o něm známo, že měl výbornou a spolehlivou paměť. Kdysi na cestách mluvilo se příležitostně o tomto tematu, jak je obsahují*

právě uvedené řádky. Mařák zadíval se na věnec hor, jež se před námi na horizontu rýsovaly táhlou linií a do popředí vystupovaly bohatě seskupeny. Řekl, že je nakreslí z paměti. Společnost nevěřila a došlo k sázce. A Mařák skutečně nakreslil hory z paměti. Porovnávalo se pak přísně s přírodou, ale linie byly zachyceny s překvapující jistotou a tak Mařák byl vítězem. Rád o tomto svém kousku vypravoval.<sup>87</sup> Engelmüller vsadil svou vzpomínku do kapitoly o fotografii, aby doložil, jakou prospěšnost i ekonomickou výhodnost může mít cvičená paměť pro uměleckou práci. Není pochyb o tom, že trénovaná paměť může umělci vykonat podobnou službu jako fotografický dokument, když znovu oživí to, co bylo spatřeno a prožito. Role paměti v umělecké práci je však daleko hlubší a ústřednější. Paměť pomáhá nejenom rekonstruovat spatřené, ale i rozpoznávat, která řešení jsou správná a pravdivá. A co je nejdůležitější, paměť pomáhá budovat samo jádro umělecké orientace, jímž je *vkus*.

Vzpomínky žáků nám uchovaly dva Mařákovy imperativy pronesené a vyzdvížené jako stěžejní zásady veškeré výtvarné práce. Jsou úzce spřízněné a vzájemně se doplňují. Prvý zní: *Zkoušejte!*, druhý: *Porovnávej!*<sup>88</sup> Obě zásady připomínají lépe než co jiného bytostnou nezajištěnost uměleckého činu. Žádný prvek díla nemá svou formu a své oprávnění dopředu přisouzeno, musí svou pravdu teprve nalézt vzhledem k vznikajícímu celku. Pro práci se zkrátka nelze předzásobit nějakými hotovými recepty a návody. Teprve rozvržený kontext může dovést linii či akcent na pravé místo. A přesto i v tomto hledání má trénovaná paměť roli nezastupitelně základní. Dokáže totiž shromažďovat zkušenost s krajinou i uměleckými díly, dále ji členit, porovnávat a zároveň napomáhat obraznosti k určení směru pro další postup. Navzdory svébytnosti uměleckého činu výzva: *Porovnávej!* neplatí jen uvnitř nově vznikajícího obrazového mikrokosmu. Vzájemné porovnávání je plodné i mezi universy samostatnými

<sup>87</sup> F. Engelmüller: *Cesty k malířskému umění*; Borský a Šulc, Praha 1923; pp. 387 – 388.

<sup>88</sup> O učitelových pobídkách k samostatnému objevování („*Jen hezky svobodně! ... Zkoušejte!*“) nás zpravuje F. Kaván (*Julius Mařák ve vzpomínce žákově*). O výzvě „*Porovnávej!*“ hovoří ve svých *Cestách k malířskému umění* F. Engelmüller a takto cituje Mařákova slova: „*Heslo „porovnávej!“ napište si, ještě než se dáte do práce, nahoru na plátno, abyste na ně nezapoměli, a abyste je měli stále na očích! Na správném zjištění vzájemných poměrů délek a zkratků záleží vlastně celá správná kresba. A co hlavního, naše oko stane se zkušenějším, vytříbí se a to je nejcennější pro začátek.*“ Praha 1923; p. 232.

a nezávislími. Svěbytný mikrokosmos nového díla vzniká pozornou konfrontací s pokladnicí zkušenosti lépe a jistěji.

Náročné tradiční postupy, které pro krajinářství Mařák doporučoval, se mohou zdát příliš zdoluhavé a těžkopádné. Zaručují však něco, co sebevětší nadšení a bezprostřednost přináší jen obtížně, *cestu prohlubujícího se poznání*. Větší vědění dovoluje snáze překonávat obtížná období tápání a nespokojenosti, ve kterých umělec nedokáže jít dál a cítí vyhasínání své inspirace. Celoživotní zdokonalování techniky, postup po drobných krocích k cílům, jež rostou s každou dosaženou metou, brání před ustrnutím a vyprahlostí. Pečlivost a opakované zpracovávání téhož úkolu uvolňují vazbu mezi výrazem, který má být zpodoben a cestami jeho zpodobení, a dovolují umělci lépe nahlížet do možností, kterak výraz budovat. Objevení cest, jak výraz umocnit, zmírnit či pozměnit, podobně jako zkušenost, že téhož účinku lze dosáhnou rozličnou cestou, znamená rozhodující krok uměleckého poznání, který uměleckou práci posouvá na nový stupeň. Umělec v něm obohacuje své vědění o přírodě i umělecké technice, překonává prvotní pohlcení zážitkem, a aniž by rezignoval na mimetickou věrnost, dobývá větší svobody. Svoboda a moc jeho ruky vzrůstá, služba zvolenému obrazu se stává čistší a dokonalejší.

Své porozumění a poznání malíř mimovolně vkládá i do díla a chtě nechtě je nabízí i divákovi. Hloubku poznání uchovává *podání*, kterým bylo téma uchopeno a svědčí o něm i *pohled*, v němž je zpodobené nabídnuto a představováno. Poznáním posílená vláda nad výrazem posiluje umělce svobodu. Této dosažené svobody je prostřednictvím díla účasten i divák. Zejména jí ale může být účasten tehdy, když umělec nabytou svobodu v díle využije k zklidnění a harmonizaci. Obraz se pak stává tišivým místem, v kterém je životní tíseň a úzkost zaplašována smířlivým pohledem rozumějící distance.

František Kaván rozlišuje v krajinomalbě dvě roviny nálady. Prvá odpovídá dočasnému krajinnému výrazu, který malíř usiluje zpodobit. Druhá v díle dosvědčuje hlubší a setrvalejší rysy, které úhrmně charakterizují umělce otevřenost světu. O Mařákovi v této souvislosti Kaván píše: „*Obsah nálady Mařákovy je tedy ten způsob osobního, silně vytvořeného názoru světa jakožto celku obdivuhodného, souladného, dokonalého, rovnováha a dějem vyrovnání (příčina – účín) a tvary i barvy, jak přísnou disciplínou svrchovaně citlivě naučil*



*se je rozeznávat a k účelu vyjádření mysli užívati, musí mu to pospolu hlásati v díle.*<sup>89</sup> Bývá obvyklé, že u zralých umělců je formovaný výraz jakoby unášen jedním směrem. V případě Mařákově je tímto neustále se prosazujícím směrem touha po harmonii, ztišení a kráse. Toto směřování musí být však naplňováno v souladu s pravdou. Tím spíše, že krása k pravdě zjevu patří. Náš umělec by jistě přisvědčil proslavené Ingresově formulaci: *„Il faut trouver le chemin du beau par le vrai, notre tâche n'est pas d'imiter.*<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> František Kaván: *Julius Mařák ve vzpomínce žákově (1899)*; in: F.K.: *Přesýpání nálad*; Kruh, Hradec Králové 1989; p.p. 193–194.

<sup>90</sup> Jean Auguste Dominique Ingres: *Ecrits sur l' Art*; ed. R. Cognat, Paris, 1947; p. 25. („*Naším úkolem není nápodoba, je třeba skrze pravdu nalézat cestu ke kráse.*“)

## LITERATURA:

- Amiel, Henri Frédéric: *Fragments d'un journal intime*, ed. B. Bouvier; tome I – III, Georg, Crès, Genève, Paris 1922.
- Amiel, Henri Frédéric: *Philine (fragments inédits du Journal intime)*; ed. B. Bouvier, Éditions de la Pléiade, Paris 1927.
- Aspetsberger, Friedbert: *Stifters Erzählung „Nachkommenschaften“*; in: *Sprachkunst* 6 (1975), pp. 238–260.
- Balzac Honoré de: *La comédie humaine IX* (ed. Marcel Bouteron); Bibliothèque de la Pléiade – Gallimard, Paris 1950,
- Baudelaire, Charles: *Oeuvres complètes*; Paris, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1961.
- Benjamin, Walther: *Gesammelte Schriften*; Band V–1; Frankfurt am Main, Suhrkamp 1982.
- Blažičková-Horová, Naděžda, a kol.: *Julius Mařák a jeho řáci*; NG Praha 1999.
- Boučková, Jitka: *Julius Mařák*; Východočeská galerie Pardubice 1981.
- Březina, Otokar: *Hudba pramenů a jiné eseje*, ed. Petr Holman; Odeon, Praha 1989.
- Canetti Elias: *Das Gewissen der Worte*; Hanser Verlag, München, Wien 1983.
- Dopisy Otokara Březiny Anně Pammrové*, E. Chalupný; Tábor 1931–32.
- Dotřel, Jan: *Julius Mařák, nástin životopisný*; Praha 1909.
- Eckermann, Johann Peter: *Gespräche mit Goethe*; C. H. Beck, München 1988(3).
- Engelmüller, Ferdinand: *Cesty k malířskému umění*; Borský a Šulc, Praha 1923.
- Federico Zuccaro: *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*; Firenze 1961.
- Francesco da Hollanda: *Dialogos em Roma (1538)*; ed. J. de Vasconcellos – Wiener Quellenschriften; Graeser, Wien 1899.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Farbenlehre*, Hrsg. G. Ott, H.O. Proskauer, Bd. I–III; Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart 1980(2).
- Gogh, Vincent van: *Briefe an seiner Bruder*; P. Cassirer, Bd. I – II, Berlin 1914.
- Hans Sedlmayr: *Verlust der Mitte*, Salzburg, Otto Müller 1951.
- Chateaubriand, François René de: *Oeuvres romanesques et voyages*, Tome 1; Paris, Bibl. de la Pléiade, Gallimard 1969.
- Ingres, Auguste Dominique: *Ecrits sur l' Art*; ed. R. Cognat, Paris, 1947.

- Jakobson, Roman: *Two Aspects of Language and Two Types of Aphatic Disturbances*, Selected Writings 2; Hague – Paris – New York, Mouton Publishers 1971.
- Kalvoda, Alois: *Přátelé výtvarníci*; Jednota umělců výtvarných, Praha 1929.
- Kaván, František: *Přesýpání nálad*; Kruh, Hradec Králové 1989.
- Laubriet, Pierre: *L'intelligence de l'art chez Balzac*; Didier, Paris 1961.
- Lubac, Henri de: *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, I – IV; Lyon – Fourvière 1959 – 1964.
- Mádl, Karel Boromejský: *Výstava Krasoumné jednoty v Rudolfinu*; Zlatá Praha, roč. XVII (1900); p. 358.
- Michelangelo Buonarroti: *Rime*, ed. E. Borelli; Rizzoli, Milano 1981(2.).
- Novotny, Fritz: *Über das „Elementare“ in der Kunstgeschichte und andere Aufsätze*; Wien 1968.
- Polheim, Karl Konrad: *Die wirkliche Wirklichkeit. A. Stifter's „Nachkommenschaften“ und das Problem seiner Kunstanschauung*, in: *Untersuchungen zur Literatur als Geschichte*; E. Schmidt Verlag, Berlin 1973.
- Riegl, Alois: *Gesammelte Aufsätze*; Benno Filser Verlag, Augsburg – Wien 1929.
- Rousseau, Jean Jacques: *Du contrat social ou Principes du droit politique*, *Œuvres choisies J. J. Rousseau*; Garnier Frères, Paris 1962.
- Salus, Hugo: *Novellen des Lyriker's*; Egon Fleischel, Berlin 1903.
- Scheffel, Josef Viktor: *Waldeinsamkeit*; P. Kaeser, Mnichov 1877.
- Schiller, Friedrich: *Über das Schöne und die Kunst*; dtv, München 1984.
- Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst: *Ästhetik*, ed. R. Odebrecht, 1931.
- Slavíček, Antonín: *Dopisy*, SNKLHU, Praha 1954.
- Stifter, Adalbert: *Gesammelte Werke – 2*, Nymphenburger Verlagshandlung GmbH, München 1982.
- Thomas Mann: *Leiden und Grösse Richard Wagners*, 1933.
- Тютчев, Фјодор Иванович: *Сочинения в двух томах*; Moskva 1984.
- Valéry, Paul: *Degas Danse Dessin*; Gallimard, Paris 1938.
- Valéry, Paul: *La Soirée avec Monsieur Teste; Oeuvres*, Tome 2; Paris, Bibl. de la Pléiade, Gallimard 1962.
- Volavka, Vojtěch: *Česká kresba XIX. století*; Družstevní práce, Praha 1949.