

Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta

Katedra výtvarné výchovy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Krajina Železných hor jako malířské téma

Landscape of "Železné hory" (Iron Mountains) as a painting theme

Autor: Bc. Ondřej Holý

Vedoucí práce: prof. PhDr. Ladislav Daniel, Ph.D.

Konzultant: PhDr. Leonora Kitzbergerová, Ph.D.

Studijní program: Učitelství pro střední školy (N7504)

Studijní obor: N PG-VV (7504T223, 7504T228)

2020

Prohlašuji, že má diplomová práce je originálem a veškeré informace přejaté z pramenů či literatury jsou řádně odcitovány.

Poděkování

Děkuji prof. PhDr. Ladislavu Danielovi, Ph.D. za vedení práce a její obětavé pročítání, dále PhDr. Leonoře Kitzbergerové, Ph.D. za didaktické podněty, konzultace a směřování jak v realizaci didaktického celku, tak přístupu k vyučování výtvarného umění jako takového. Mgr. Josefu Novákovi za dlouhé diskuse o výtvarném umění. Dále děkuji Bc. Olze Dekojové a Václavu Holému a dalším.

Abstrakt: Diplomová práce se dělí do tří částí tak, aby odpovídala požadavkům katedry výtvarné výchovy. Hlavní část tvoří umělecko – historická kapitola, ta rozebírá fenomén malby v Železných horách, které jsou místem rozvoje krajinomalby na přelomu 18. a 19. století. Práce se zaměřuje na rozbor krajinářských motivů v dané lokalitě. Srovnává motivy, které malíře inspirovaly, hledá jejich návaznost na tvorbu dalších malířů a klade je do kontextu plenérové malby. V kapitole je podrobně rozebráno pět malířů, o dalších se práce zmiňuje okrajově s ohledem na potřebu kontextu. Volba motivů se neliší od motivů malovaných v jiných oblastech. Specifikum malby v Železných horách spočívá v prostotě krajiny a její barevnosti. Motivy jsou zde především řeky, pohoří Železných hor, venkovské chalupy v okolí Ronova nad Doubravou, v Kraskově a v neposlední řadě v Kameničkách. Mezi další patří motivy cest, rybníků, především rybník Utopenec u Ronova nad Doubravou, hrad Lichnice. Kompozice maleb malíři často přejímají po svých předchůdcích. Další část – komentáře, představují vlastní tvorbu vycházející z komparace motiviky obrazů vytvořených ve sledované oblasti. V kapitole jsou ozřejmena také vizuální východiska a díla, z nichž tvorba pramení. Popisuje východiska a postup tvorby. Didaktická část se zabývá vnímáním krajiny u žáků ve věku 11–12 let a preferencí motivů. Výzkum poukazuje na determinaci kulturním rámcem a vizuální zkušenosti s výtvarným uměním. Krajinu žáci vnímají ve více kontextuálních horizontech. Krajina je pro žáky pojem, který dokážou klást do různých kontextů v estetické rovině, převládá jejich preference k základním tvarům. Krajinu jsou schopni vnímat estetickým způsobem a využít ji jako inspiraci další tvorby.

Klíčová slova: krajinomalba, malba v plenéru, malíři české krajiny, motivy malby

Abstrakt: The diploma thesis is divided into three parts to meet the requirements of the Department of Art Education. The main part consists of an artistic - historical chapter, which discusses the phenomenon of painting in the Iron Mountains as a place for the development of landscape painting at the turn of the 18th and 19th centuries. The work focuses on the analysis of landscape motifs in a given locality. He compares the motifs that inspired painters and seeks their connection to the work of other painters and puts them in the context of open-air painting. The chapter deals in detail with five painters, other painters are mentioned marginally due to the need for context. The choice of motifs does not differ from the motifs painted in other areas. The specificity of painting in the Iron Mountains lies in the simplicity of the landscape and its colors. The motifs here are mainly rivers, the Iron Mountains, rural cottages around Ronov nad Doubravou, Kraskov, and last but not least in stonehouses. Other motifs include motifs with a path, ponds, especially the Utopenec pond near Ronov nad Doubravou, Lichnice castle. The painters often take over the composition of the paintings from their predecessors. The next part - comments, represent their own work based on a comparison of the motif of the images created in the monitored area. The chapter also clarifies the visual background and the work from which the work originates. Describes the starting points and process of creation. The didactic part deals with the perception of the landscape by pupils aged 11-12 and the preference of motives. The research points to the determination of the cultural framework and visual experience with fine arts. Pupils perceive the landscape in more contextual horizons. Landscape is a concept for pupils, which can cluster into different contexts in the aesthetic level, gravitated by their preference for basic shapes. They are able to perceive the landscape in an aesthetic way and use it as inspiration for further work.

Keywords: landscape painting, open-air painting, Czech landscape painters, painting motifs

Obsah

Úvod.....	s. 8.
1. Krajina Železných hor a její motivy.....	s. 12.
2. Komentáře k vlastní tvorbě.....	s. 44.
2.a. Cyklus obrazů.....	s.45.
3. Didaktická část.....	s. 56.
3. a. Výzkum žakovských kreseb.....	s. 56.
3.b. Didaktický celek.....	s. 67.
Závěr.....	s. 72.

Úvod

Diplomová práce je rozdělena do tří částí tak, aby odpovídala požadavkům oboru výtvarná výchova. Stěžejní je umělecko – historická část pojednávající o vývoji a motivech malby v Železných horách ve snaze definovat konkrétní motivy typické pro zdejší region. Druhá je část praktická. Vychází z první části. Je obhajobou autorských maleb inspirovaných typickými motivy Železných hor. Třetí, didaktická část, je rozbohem výzkumu zaměřeného na vnímání krajiny a preferenci motivů v dětském ztvárnění krajiny. Následuje rozbor didaktického celku, který se snaží na stejné téma nahlížet skrze výtvarnou činnost žáků.

Cílem diplomové práce je variovat téma krajiny jako inspiraci pro výtvarné umění, konkrétně pro malbu. V různých dimenzích – kunsthistorické, tvůrčí a didaktické, definovat motivy krajiny jako znakový systém. Záměrem je určit motivy a jejich význam v kulturním prostoru výtvarného umění. Protože jednotlivé části diplomové práce jsou, jak text výše napovídá, záměrně různorodé, je potřeba konkrétní cíle určit vždy v kontextu kapitoly.

Cílem první kapitoly je charakterizovat tvorbu malířů v Železných horách z hlediska inspiračních zdrojů, užití motiviky. Text bude definovat konkrétní motivy tvorby v dané oblasti. Otázkou je, zda měla tvorba v Železných horách svá specifika, do jaké míry se motivická složka děl přizpůsobovala obecně uznávaným trendům a do jaké míry se naopak v dílech odráží osobitost a specifika konkrétní krajiny.

Kapitola je uspořádána lineárně, přičemž hlavní osu tvoří chronologie tvorby malířů v zaměřené lokalitě, tedy doba jejich pobytu a tvorby v oblasti Železných hor s rozbohem děl. Na jednotlivé malíře nebudu ve velké míře nahlížet v kontextu jejich životopisných dat a životních událostí osobního života, pokud nebudou souviset s okolnostmi umělcovy tvorby.

V komentářích, které tvoří druhou kapitolu, budu objasňovat východiska své vlastní tvorby, rozeberu jednotlivé obrazy, jejich motivy a zařadím je do kontextu teoretické, umělecko – historické části, což je také cílem kapitoly. Ta je uspořádána po jednotlivých obrazech, každý komentář obsahuje jednak inspiraci podloženou odkazem na malíře, kteří motiv zpracovávali dříve, vyjádření k postupu práce a rozbor motivů obrazu.

Cílem třetí kapitoly je postihnout vnímání krajiny a preferenci užití motivů v tvorbě žáků. Tato část je rozdělena na dva menší díly. První obsahuje rozbor výzkumu prováděného mezi dětmi ve věku 11–12 let. Druhá část je reflexí didaktického celku, jež se snaží nahlédnout stejnou problematiku skrze tvorbu.

Krajina prochází neustálou změnou. Je to otisk společnosti. Během lidského bytování v ní prošla významnými změnami, od krajiny neolitické přes velké změny inscenované krajiny barokní až ke krajině industriální. Krajina má pro člověka mnoho významů, je to především prostor obývání a přírodní zdroj, ale má také estetický rámec, je nositel kulturní a historické paměti, v neposlední řadě je měřítkem a strukturou symbolů. Krajinné motivy mají v lidském vnímání symbolický význam. Domnívám se, že každá hora může být Olympem či Sionem a každá řeka může být Ganga, jde jen o to, jaký význam jí kdo přisoudí. Motivy hory, řeky či cesty nejsou jen nahodilými zajímavostmi poutající lidské oko, ale také podobenstvím, mytologií tvarů našeho života. Jsme-li součástí krajiny, pak jsme nejen součástí přírody, ale také prostoru a odkazu její historie, religiozity, významů.

Krajinomalba má v dějinách umění hlubokou tradici. První náznaky krajiny je možné sledovat od starověku, již od dob raného novověku nabývají zobrazení na reálnosti. S příchodem malby v plenéru již není okénkem do idealizovaného prostoru, ale stává se popisem, estetickým výběrem, sdělením. Pokud srovnáváme namalovanou krajinu barokní, která často, stejně jako ve středověku, dotvářela příběh a krajinu z plenéru v 19. století, musíme na každou pohlížet s jiným předpokladem. Jakékoliv zobrazení krajiny je zobrazením v kulturním rámci, tedy nese stejně jako všechny obrazy normativní prvky kultury a pro každou dobu jiný význam. Na rozdíl od krajiny gotické nebo barokní není plenérová krajina v úplnosti schématem, tedy nejde o koncept, idealizaci či kulisy pro děj, ale naopak jde o snahu zachycení smyslového tvaru přírody. I přesto není výběr jednotlivých motivů náhodný. Právě výběr, tedy jistá volba, co malovat a co ne, jak a v jaké kompozici, je výsledkem kulturního rámce dané doby. Volba motivů je ovlivněna také těmi, kteří daného malíře inspirují.

Krajina Železných hor je geomorfologickým útvarem patřícím do komplexu Českomoravské vrchoviny. V práci malbu v Železných horách nechápu jako území vymezené geograficky, vzhledem ke zvolenému tématu nelze ztotožnit malbu v Železných horách například s hranicí CHKO¹ Železné hory. Jev totiž nelze determinovat pouze geograficky, je stavěn také na jiných parametrech. Otázkou tedy je, co vnímat jako malbu v Železných horách a co již ne? Také to lze chápat jako dílčí cíl práce. Pro začátek je ale nutné vytyčit alespoň základní měřítko. Jak tedy vymežit jev malby Železných hor? Buď lze chápat vymezení tradičně, tedy o malířích Železných hor hovořit, pokud tak byli již dříve označení v odborné literatuře. Anebo lze za malíře Železných hor označit autory malující motivy související

¹ Chráněná krajinná oblast

s celkem pohoří a krajiny hor označených jako Železné. Jedná se o větší rozsah, než je pouhá CHKO Železné hory, tedy o veškerou motiviku, která se Železných hor dotýká a je v jejich myšlenkovém kontextu. Mám na mysli například řeky, siluety hor a podobné veličiny i mimo jasně vymezený geografický rámec. Toto druhé hledisko bude také měřítkem definice malířského tématu Železné hory.

Práce je postavena na dvou typech zdrojů, jsou to jednak prameny a poté literatura. Pramenná základna je postavena především na práci s katalogovými kartami depozitáře Národní galerie v Praze. Katalogové karty považuji za primární pramen pro výzkum motiviky a kompozice. Obsahují jak fotografie obrazů, tak veškeré informace týkající se rozměru, roku vzniku a často také lokality, v níž bylo dílo vytvořeno. Pokud je dílo v dobré kvalitě reprodukováné v literatuře, pak pracuji právě z důvodu dobré reprodukce, tedy barevné v dobře sledovatelném formátu, s literaturou. Důležitým pramenem jsou také edice, edičně vydaná korespondence.

Obraz jako pramen považuji vzhledem k tématu za stěžejní, neboť zobrazení je v tomto případě artefaktem tvůrčího myšlení umělce a zároveň výsledkem jeho výtvarné činnosti. Jedině artefakt, stejně jako u básníků jejich básně, promlouvá čistým jazykem o malířově tvorbě. Právě obrazy odrážejí myšlenky, koncepty, ale i technické možnosti malby v Železných horách a daného období v celku.

Obraz je na rozdíl od vyprávění celek, který umožňuje vidět krajinu najednou, představa diváka tedy nevzniká postupně, ale je možné vnímat všechny její vrstvy najednou. Jde o rovnou barevnou plochu, která připouští jakýkoliv počet čtení. Právě proto je důležitá interpretace v kontextu doby a jiných historických pramenů. Právě proto v této práci bude k obrazu přistupováno jako k odrazu zkušenosti, individuálního projevu a zkušenosti umělce jak praktické, tak smyslové.

Odborná literatura k tématu Železných hor je poněkud roztržštěná. Bohužel k fenoménu malby v Železných horách nebyla vydána žádná větší monografie, za nedostačující lze považovat také popis činnosti jednotlivých malířů v životopisně orientované literatuře. Jedinou výjimkou byl brožura Zdeňka Sejčka s názvem Krajina Železných hor. Určitý význam měly také již zmíněné katalogy k výstavám Výtvarné Hlinecko. Také tyto aspekty dokládají, že téma malby v Železných horách není zcela vyčerpané a stojí mimo zájem dnešního bádání. Citace pramenů zmiňuje instituci, v níž je pramen uložen, fond a inventární číslo. V případě citace katalogové karty obrazu místo inventárního čísla uvádím obr.,

vycházím z originálního značení na katalogové kartě. V citaci literatury uvádím v poznámkách pod čarou příjmení autora a rok vydání, poté stranu. Celá citace literatury je na konci práce. V případě, že text nemá jasného autora, děje se tak především v katalozích, cituji místo příjmení autora název textu. Pokud používám zkratky v textu, cituji celý název pod čarou, v případě použití zkratk v poznámkovém aparátu při prvním použití uvedu celý název, do závorky zkratku.

Metodický postup vychází z charakteru diplomové práce, je tedy rozvržený na tři charakterově odlišné části. V každé kapitole bude užíváno odlišných metodologických pojmů a pravidel, vždy příslušných oblasti výzkumu. V první kapitole půjde o metody historického oboru, především analýzu, syntézu, dedukci, komparaci. Komentáře tvořící druhou kapitolu budou využívat pojmový aparát výtvarné teorie a v didaktické části půjde o metodologický přístup pedagogiky, konkrétně didaktický. V rámci výzkumu může jít také o pojmy z obecně vědecké oblasti. Volba tématu vychází z osobního zájmu o krajinomalbu, krajinu, která je inspirací jak pro malíře velkých formátů, tak pro děti. Pod tímto úhlem je na problematiku nahlíženo.

Krajina Železných hor a její motivy

Krajina Železných hor je jednou z inspirací české krajinomalby. Prostor mezi Polabskou nížinou a Žďárskými vrchy přecházející v Českomoravskou vrchovinu a Vysočinu oslovoval umělce po generace. Právě zde nachází česká krajinomalba své tradiční motivy, které navázaly na romantismus a české umělce první poloviny 19. století. Před koncem dlouhého² století přicházejí po vzoru svých předchůdců, kteří putovali v duchu romantické představy do hor, za inspirací malíři, kteří chtějí, stejně jako francouzští barbizonci druhé poloviny 19. století, malovat v plenéru. Tady také počíná dlouhá tradice malířů v Železných horách.

Význam krajiny začíná stoupat na počátku 19. století. Velkého významu nabude zobrazení nereálné krajiny realistickým způsobem malby v romantismu. V druhé polovině 19. století s tématem krajiny pracuje realismus. Realisté, kteří již za poznáním krajiny chodí do přírody, tvoří drobné skici přímo v ní. Malba samotná však probíhá v ateliéru.

Za skutečný počátek moderního krajinářství ve výtvarném umění lze považovat rozhodnutí několika malířů v polovině 19. století, mezi nimi především Théodora Rousseaua, vydat se z pařížských ateliérů do skutečné přírody Barbizonského lesa u Fontanebleau oblasti Il de France, tam začínají malovat in natura. Právě v Barbizonu vzniká plenérová malba. První reakce akademického prostředí jsou velmi negativní, i přesto se malba přímo v přírodě stane inspirací pro impresionisty, skrze něž se plenérismus stane běžnou formou výtvarného vyjadřování.

Jeden z prvních malířů chápajících krajinu Železných hor jako malířské téma je Adolf Kosárek. Jeho tvorbu však nelze vysvětlovat v kontextu plenéru zobrazujícího realitu krajiny v přímém setkání, nýbrž jako východisko pro idealizaci typizovaného prostoru. I přesto se v určitém slova smyslu dá hovořit o realistické krajině.³ Jeho obrazy jsou podle teoretiků umění vlastně schématem, do kterého je realita poskládána.⁴ Hledá jak typickou českou krajinu, tak typicky regionální. Místní krajina ho inspiruje k malbě *Motivy od Pardubic*,⁵ realizuje také romanticky pojatou malbu hradu *Lichnice*.⁶

Za prvního malíře Železných hor je považován Antonín Chittussi, ten se po mnohých životních peripetiích vrací do rodného Ronova nad Doubravou, kde tvoří některá stěžejní díla,

² 19. století.

³ KVĚT 1959, s. 36.

⁴ HALASOVÁ, ŠTECH 1959, s. 27.

⁵ Depozitář Národní galerie (dále jen DNG), fond (dále jen f.) Adolf Kosárek, obr. 5198.

⁶ SEJČEK 2006, s. 7.

např. obraz *Z údolí Doubravky*.⁷ Chittussi inspiruje mnoho malířů z mladší generace. Jeho obrazy jsou k vidění na většině výstav krajinomalby v Praze. V roce 1892 bylo možné vidět Chittussiho díla na jeho pražské posmrtné výstavě. Obrazy inspirované francouzským realismem a impresionismem byly vzory pro žáky tzv. Mařákovy školy, které zásadně ovlivnil. Mladší malířskou generaci Chittussi inspiroval také k cestám do Železných hor. Mezi nejvýznamnější z nich patří František Kaván, Bohuslav Dvořák a Antonín Slavíček. Antonín Slavíček, tvořící především v Kameničkách, které se staly metou několika malířů přelomu 19. a 20. století, a Chittussiho odkaz inspirovali i Jindřicha Pruchu. Ten tvořil z velké části právě v Železných horách, kde trávil čas na samotě zvané Županda nedaleko vsí Běstvína.

Malbu přímo vycházející z bezprostředního pozorování přírody pod širým nebem, tedy v plenéru, přináší do Čech Antonín Chittussi, rodák z Železných hor, který poznal francouzské umění, viděl impresionisty a měl možnost setkat se s myšlenkami i obrazy barbizonců, z jejichž okruhu malba ve volné přírodě pramení.⁸ Během pobytů ve Francii si osvojil některé ze zásad plenérismu a později je aplikoval na českou krajinu.⁹ Právě od barbizonců přináší své západy slunce,¹⁰ které se stanou vzorem pro další malíře, jako byl Jindřich Prucha a další. Vztah k Barbizonu je u Chittussiho jistě hlubší než k impresionistům. Barbizonci, kteří skoncovali s romantickou krajinou a nahradili ji pozorováním se snahou zachytit skutečnost, jsou také jeho hlavním inspiračním zdrojem.¹¹ Inspiruje se formou tvorby Théodora Rousseaua a Charlese-Françoise Daubignyho,¹² tedy základních osobností hlásících se k barbizonské škole.¹³ Nejen francouzští malíři oslovili tohoto českého malíře, schází se například s Eugenem Jetelem.¹⁴ Jetel mu byl přítelem i učitelem, který ho v dobách pobytu v horách, kde studuje krajinu, stejně jako později ve Francii, podporoval.¹⁵

Je ovšem otázkou, proč se stal Chittussi již před svými cestami tak populárním tvůrcem. Proč byl již před svým obratem v malbě, která zpočátku nevybočovala od malířů jeho generace a pod vlivem zážitků z Francie, kde byl mezi lety 1879–1884,¹⁶ dozrála v moderní sdělení, tak výraznou osobností? Nepochybně k jeho přijetí českou veřejností přispěla

⁷PRAHL 1996, s. 76.

⁸ KVĚT 1959, s. 46.

⁹ PRAHL 1996, s. 36.

¹⁰ PRAHL 1996, s. 28.

¹¹ KVĚT 1959, s. 39.

¹² HUYGHE 1974, s. 172.

¹³ PRAHL 1996, s. 28.

¹⁴ PRAHL 1996, s. 38.

¹⁵ DVOŘÁK 1954, s. 27.

¹⁶ DVOŘÁK 1954, s. 47.

politická aktivita jeho rodiny a zápal pro národní otázku, který se nejvíce projevil v tzv. Woltmannově aféře, kdy spolu s dalšími studenty výtvarné akademie, kde studoval figurální malbu ještě před odchodem do Paříže, zorganizoval protest proti profesoru Woltmannovi. Tento německý profesor zastával názor, že většina umění v Čechách je původu německého kulturního okruhu, což vedlo k protestům, v jejichž čele vedle Mikoláše Alše byl také Chittussi.¹⁷ Malíř dává krajině nový význam, už není líbivým okénkem romantika do dramatické přírody či kulisou pro příběh, ale stává se národní krajinou, ale také důvěrnou, která je odrazem skutečné krajiny, v níž člověk pobývá.¹⁸

Krajinu Železných hor, která mu byla domovem, kreslí od jinošského věku.¹⁹ I později v době studia v Čáslavi a na kutnohorské reálce či v době, kdy je jeho působištěm Praha, se rád vrací na stejná místa, rád maluje znovu stejné motivy. Často se prochází a tvoří u řeky Doubravy nedaleko Ronova. Jeho malbu v Železných horách lze pozorovat již před rokem 1878, kdy odchází do Francie.²⁰ Odtud se dnes oblast levého břehu řeky v blízkosti Ronova nazývá Chittussiho údolí. V tuto dobu ovšem ještě nezná francouzské umění, s nímž se setká až za tři roky. Další plenér v Železných horách uskuteční v roce 1884.²¹ Z tohoto období je *Partie z Ronova*²² otevírající řadu zobrazení řeky Doubravy. V myšlenkách se však do Železných hor vracel stále, jak sám podotkl v osobní korespondenci, do krajiny svého mládí se neustále vrací ve vizuálních představách.²³ V malbách řek se snaží zobrazit protiklad k francouzské krajině, v dalších obrazech se řeka posouvá do popředí a stává se ústředním motivem.²⁴ Od roku 1885 mapuje údolí řeky Doubravy. Tento mnohokrát opakovaný motiv můžeme chápat jako jeho typiku, jak uvidíme níže, ovlivnila další generaci umělců. První obraz malovaný v novém stylu, tedy výsledek Chittussiho konverze, kterou v přímém kontaktu s prostředím moderního umění prodělá, je *Z Českomoravské vysočiny* z roku 1882.²⁵ Tento obraz nemaluje přímo na místě, ale ještě ve Francii, kde se pokouší o aplikaci francouzského stylu, tedy barbizonského přístupu, na českou krajinu.²⁶ K obrazu použije skici z období před rokem 1879, které nasbírání při svých procházkách po okolí svého rodiště

¹⁷ DVOŘÁK 1954, s. 31.

¹⁸ PRAHL 1996, s. 6.

¹⁹ SEJČEK 2006, s. 9.

²⁰ SEJČEK 1965, s. 51.

²¹ SEJČEK 1965, s. 79.

²² PRAHL 1996, obr. 129.

²³ SŮVA, KLOUDA 1984, s. 16.

²⁴ PRAHL 1996, s. 69.

²⁵ PRAHL 1996, obr. 42.

²⁶ PRAHL 1996, s. 33.

Ronova nad Doubravou.²⁷ Obraz je charakteristický svou intimitou, která bude provázet jeho vrcholná díla, právě zde se začíná realizovat nový model malby české krajiny.²⁸ Tento nový přístup jak znázornit českou krajinu ovlivní následovníky, ti se nenechají inspirovat pouze technikou a náměty, ale také místy, a proto začnou objevovat krajinu Železných hor. Malba *Z Českomoravské vysočiny*²⁹ je komponována podle zlatého řezu, tam je umístěn nejvýraznější bod, kamenný útvar, který dodává kompozici dynamiku. Horizont je zvýrazněn světelným kontrastem mezi již zšeřelou zemí a světlým nebem. Horizont je lehce pod polovinou obrazu, přičemž zleva doprava se objevuje cesta tvořící diagonálu.

Po návratu domů Chittussi maluje v jižních Čechách, ale vrací se také do rodného kraje, který se mu stane hlavním místem inspirace. Pustí se do malých kreseb a maleb z okolí Čáslavska, jeho práce musela být celkem rozsáhlá, neboť vydala na celou výstavu, ta se uskutečnila ještě v roce 1884 v Lehmanově saloně.³⁰ Jedna z jeho prvních maleb po návratu do Železných hor je *Zřícenina hradu Ronova*³¹ malovaná kolem roku 1885. Motiv lze chápat jako signifikantní pro Železné hory. Hlavním motivem je hrad Lichnice, jedna z dominant této krajiny. Tento motiv byl jedním z prvních zobrazení železnohorské tematiky. Zobrazili ho již bratři Libscherové, ti také vytvořili grafiku hradu Lichnice k Sedláčkově práci o českých hradech.³² U Libscherů je ovšem zasazen do romantizujícího kontextu a zároveň jako místo paměti s odkazem na dávnou minulost - na rozdíl od Chittussiho, který vnímá motiv jako zajímavý kompoziční útvar v krajině.

Nejčastější inspirací mu byla řeka Doubrava, která se volně táhne od Žďárských vrchů, prochází Železnými horami a u Záboří nad Labem je levým přítokem Labe. Chittussiho téma řeky a jejího okolí zaujalo již ve Francii, kde maluje *Seinu*.³³

Údolí řeky Doubravky, které se dnes zve Chittussiho údolí, má možnost malovat ještě o dva roky později a v roce 1888.³⁴ Zřejmě stejného roku jako výše zmiňovaný obraz vzniká skica krajiny s říčkou a husami, někdy zvaná jako *Doubravka ke Žlebům*.³⁵ Dílo je dynamičtější, kompozici tvoří diagonála, přetínající krajinu zleva doprava. V prvním plánu je řeka tvořící trojúhelník, tu zprava lemuje část diagonály tvořená křovinami v druhém plánu,

²⁷ DVOŘÁK 1954, s. 57.

²⁸ HARLAS 1908, s. 180.

²⁹ PRAHL 1996, obr. 42.

³⁰ DVOŘÁK 1954, s. 62.

³¹ PRAHL 1996, obr. 126.

³² SEJČEK 2006, s. 28.

³³ PRAHL 1996, s. 39.

³⁴ DVOŘÁK 1954, s. 84.

³⁵ PRAHL 1996, obr. 128.

z obou stran kopcovitá krajina, ta narušuje diagonálu. Ve středu obrazu je vidět průsmyk. Nebesa zabírají jen kolem pětiny obrazu, zbytek patří krajině. Doubrava je znázorněná také na v malbě *Říčka v krajině*.³⁶ Stylem se vymyká z ostatních. Kompozičně je ovšem zcela charakteristická pro Chittussiho tvorbu. V prvním plánu je řeka tvořící trojúhelník, ve středu druhého plánu jsou stromy značně tmavé oproti zbytku barev. Vlevo je zachyceno pole dělící horizont, vpravo můžeme spatřit průhled do třetího plánu hor. Obraz byl malován ve dvou variantách.³⁷ Mnoho obrazů tohoto okruhu nese název *Partie od Doubravky*. Na rozdíl od maleb z jižních Čech, kde maluje jen o několik měsíců později, jsou obrazy z okolí Ronova syrovější a blíže kresebnému způsobu zobrazení, teprve v obrazech z jižních Čech prosazuje čím dál víc skvrna. V Chittussiho scénách s Doubravkou lze najít některé podobnosti. Ve většině se odrážejí zkušenosti z Francie.³⁸ Kompozičně většina těchto obrazů vychází z pohledu na řeku přímo zepředu, tedy jako by malíř byl na břehu a díval se na zužující se koryto, které tak tvoří trojúhelník. Řeku velmi často lemují skaliska s průhledem na další krajinu. Vše je poskládáno tak, aby konečně byla krajina na obzoru v rovině, a vzniká tak horizontála oddělující ji a nebesa, ta nedostávají u Chittussiho příliš mnoho místa. Tak je tomu i v obraze *Na Doubravce*.³⁹ Zde je řeka malována také zepředu, ale zároveň je zde použit nadhled. Stejně jako v obrázku *Studie z údolí Doubravky*. V obou případech jde o výjimku, kde řeka není představena jako široká vodní plocha, ale budí dojem malého potoka. Řeka blízká se reálnému rozměru je vyobrazena také v jednom z nejvýznamnějších obrazů z tohoto období *Z údolí Doubravky/Partie z Doubravky za soumraku* z roku 1886. Je zde řeka tvořící linii S. Ozvláštňením jsou zde dva tři stromy v místě zlatého řezu, které tak dávají obrazu vertikálu. Obraz byl zřejmě malován ze stejného místa jako *Doubravka za soumraku*, ovšem z větší dálky a jiného zorného úhlu. Je přechodem mezi snahou vyjádřit stav přírody a stav nálady.⁴⁰ Obraz je také dovršením hledání české krajiny u břehů Doubravky. Chittussiho neinspirovala pouze jediná řeka v kraji, inspirací se mu stalo také údolí řeky Chrudimky a tzv. Zlatý potok.⁴¹

Chrudimku maluje oproti Doubravce méně, za všechna díla zde namalovaná lze uvést *Údolí Chrudimky*, jde o jemnou malbu z roku 1887.⁴² Při návštěvách Chrudimky ho po

³⁶ PRAHL 1996, obr. 132.

³⁷ PRAHL 1996, s. 72.

³⁸ PRAHL 1996, s. 75.

³⁹ PRAHL 1996, obr. 136.

⁴⁰ PRAHL 1996, obr. 138.

⁴¹ Mapy B 3, Zlatý potok pramení na vrchu Bučina, vlní se kolem Kraskova, kterým také protéká, také do Třemošnice (někdy zván Třemošnický potok), za ní se stává levým přítokem Doubravy.

⁴² PRAHL 1996, obr. 133.

stránce motivů zajímalo širší okolí, což dokládá také kreslená studie *Nade Mlýnem/Z údolí Chrudimky*.⁴³ Jinou variantou stejného motivu je zřejmě *Chudý mlýn* ze stejného období.⁴⁴ Tyto kresby ukazují, že krajina Železných hor byla pro malíře inspirativní od mládí a že ke krajinářským motivům směřoval již před návštěvou Francie. Kresba také poukazuje na výtvarný styl, který je velmi vzdálený duchu romantismu. Nastalý francouzský obrat tedy není v motivaci a přístupu, ale především v technice.

Kompozice motivů s řekou lze srovnat s díly z Francie. Hlavním motivem mu tam z okruhu říční tematiky byla Seina. V obraze *Letní krajina se Seinou* z období kolem roku 1885⁴⁵ je možné vidět stejný kompoziční princip, jde tedy o strukturu, kterou měl autor již hluboce zakořeněnou. Stejná kompoziční východiska je možné vidět také v obraze *Řeka v lese*.⁴⁶ Objevují se ale také kompozice, které v Železných horách nevyužil. Jde především o umístění řeky do rohu, jak je tomu například v obraze *Předjaří*.⁴⁷ Dalším kompozičním jevem je zobrazení řeky od jejího středu, břehu a části krajiny. Toto uspořádání je v *Seině u St. Cloud*.⁴⁸ Malování Seiny přivedlo malíře také na známý ostrov Grande Jatte, kde vznikala první díla pointilismu.⁴⁹ Chittussi však tyto možnosti u Ronova nevyužil.

Z hlediska vývoje je zajímavá malba *Zlatý potok*, který je zachycen na jednom dochovaném obraze.⁵⁰ Je možné, že jde o lokalitu nad Kraskovem, kde je možné vidět potok v divoké podobě, lemovaný vysokým úvozem s kameny. Obraz je důležitý především proto, že mohl inspirovat další výtvarné umělce. Je také dokladem, že Chittussi tento motiv zpracovával. Potok zde tvoří diagonálu, postupně se zužuje, až mizí v terénu. Okolí potoka je lemováno kameny, z nichž největší je v kompozici využit pro zlatý řez, a stromy tvoří vertikály. Dostatek prostoru zde získala obloha, která je za nerovným horizontem klidným protikladem živě tekoucí řeky.

Potok mohl mít také roli vedlejšího motivu, jak tomu je v *Krajině s potokem a kravami*.⁵¹ Na obraze je zachycena kopcovitá krajina hor lemovaná stromovím. Na horizontu můžeme spatřit horské sedlo, nad ním poměrně propracované nebe.

⁴³ PRAHL 1996, obr. 176.

⁴⁴ PRAHL 1996, obr. 177.

⁴⁵ PRAHL 1996, obr. 79.

⁴⁶ PRAHL 1996, obr. 88.

⁴⁷ PRAHL 1996, obr. 80.

⁴⁸ PRAHL 1996, obr. 78.

⁴⁹ HUYGHE 1974, s. 206.

⁵⁰ DVOŘÁK 1954, obr. 111.

⁵¹ PRAHL 1996, obr. 130.

Antonína Chittussiho ovšem nepřitahovaly pouze vodní toky, inspirací mu byly také rybníky, a to nejen jihočeské, malované v létě 1886,⁵² ale také z okolí rodného kraje. V okolí Ronova bylo několik rybníků, z nichž jej zaujal především *Rybník Utopenec*,⁵³ ten se stal dalším místem lákajícím jeho následovníky k plenéru v Železných horách.

Jedna z Chittussiho maleb vzniklá v roce 1887 přímo nese název *Rybník Utopenec*.⁵⁴ V prvním plánu je možné spatřit vodní plochu lemovanou rákosem, druhý plán se skládá z kopcovité krajiny dělené alejí stromů a třetí plán zobrazuje zalesněný svah mizející v mlze. Zcela odlišně je zpracován stejný motiv v obraze *Krajina s rybníkem a stohem*⁵⁵ ze stejného roku. Rybník je zde zachycen jakoby mimochodem, stejně jako travnatá plocha. Může se nám zdát, že jde o stýkání plochy rybníka a země, kdy jedno vrůstá do druhého. Celý jev dělí od nebe nízký pruh lesa. Obraz tedy není popisem tak jako v předchozí malbě, ale naopak intuitivním sdělením jakéhosi pocitu. Od předchozích maleb není odlišný pouze hlavním sdělením, tedy jakýmsi rytmem krajiny, ale také nebesy, ta mají mnohem více prostoru a také osobitosti.⁵⁶ Utopenec nebyl jediným, jenž Chittussiho v okolí Ronova inspiroval. Mezi další patřil také *Kunčický rybník*, také z roku 1887.⁵⁷ Častým motivem Chittussiho tvorby byla hora či kopcovitá krajina. Jedním z takových obrazů je *Poříčí Chrudimky*, malované tři roky po návratu do Čech z prvního francouzského pobytu.⁵⁸ V prvním plánu je v těchto obrazech pole či louka, taktéž i v druhém. Třetí plán uzavírá lehce zvlněný zvedající se zalesněný val. Obdobou tohoto obrazu je také *Pole s vlčími máky*.⁵⁹ Jinou charakteristiku má obraz *V polích/Krajina o žních*,⁶⁰ který mohl být vzorem pro další umělce. Kopcovitá krajina se zvedá vlevo, kde je možné vidět vrchol kopce s třemi malými stromy zhruba v místě zlatého řezu. Většinu prostoru kopcovité krajiny tvoří pole, přičemž první, tmavší plán, dělí od druhého světlý pás, který tak ještě zdůrazní diagonálu stoupající zleva doprava. Třetí plán je opět tmavší, úzký pruh kopce vlevo s částí mizející krajiny.

Dalším tematickým okruhem je zobrazování urbanizovaných ploch. Typické pro jeho generaci bylo zobrazování vedut, šlo o pozůstatek romantismu. Také Chittussiho tento trend neminul a kromě několika pražských motivů vytvořil také pohledy na různá česká města

⁵² DVOŘÁK 1954, obr. 69.

⁵³ ZHOR 1943, s. 67.

⁵⁴ PRAHL 1996, obr. 167.

⁵⁵ PRAHL 1996, obr. 164.

⁵⁶ PRAHL 1996, s. 89.

⁵⁷ PRAHL 1996, s.163.

⁵⁸ DNF, f. Antonín Chittussi, obr. 4971.

⁵⁹ PRAHL 1996, obr. 171B.

⁶⁰ DNG, f. Antonín Chittussi, obr. 2692.

(*Pohled na Ronov nad Doubravou*).⁶¹ Obraz se od ostatních děl tohoto okruhu odlišuje. Je osobnější a jeho kompozice je vzdálena monumentalitě. V prvním plánu je vidět chalupa s cestou, za ní Ronov nad Doubravou. Ve třetím plánu je široká kopcovitá krajina. Antonín Chittussi se dostal do povědomí generace přelomu 19. a 20. století nejen pro nadšení českou otázkou, ale také, jak již bylo řečeno, hledáním typické české krajiny. Tato snaha se plně projevila ve zpracování krajin přímo inspirovaných českým prostorem, zároveň poznamenaných zkušeností z Francie. Jedno z prvních děl zachycující západ slunce je *Západ slunce v Čechách*.⁶² Obraz je komponován v horizontálách, jen těžko zde pojmenujeme ústřední motiv potemnělé krajiny. Pás kamenitého úvalu rozrušuje pouze diagonálně komponovaná cesta, stoupající zprava doleva, s dívkou a kravami. Dílo bylo malováno taktéž ve Francii, podobně jako obraz *Z Českomoravské vysočiny*,⁶³ a dá se předpokládat, že jde o kresbu ze stejného skicáře inspirujícího malíře českými motivy za pobytu ve Francii; tento skicář obsahoval kresby v blízkosti Železných hor. Malba je reakcí na setkání s impresionismem (Monet, Dojem, východ slunce).⁶⁴ Tak se zde spojuje idea francouzského umění 70. let a odkaz českého prostředí, z něhož se malíř nikdy nevymaní a ani se z něj vymanit nechce, ba naopak jej plně rozvíjí směrem k moderní osobitě české krajině. Hned o rok později maluje *Krajinu při západu slunce*.⁶⁵ Obraz navazuje na předchozí dílo⁶⁶ a zároveň je charakterově spojen s malbou *Měsíční svit v Čechách*.⁶⁷ Obrázek představuje kopcovitou krajinu v levé části zaplněnou stromovím, skrze to je možné vidět vodorovný horizont. V obraze je poměrně rozpracováno nebe s plnými mraky.

Tvorba Antonína Chittussiho prošla výraznými zvraty od akademické malby historických námětů přes klasicizující snahy zachytit krajinu Uher až po tradiční malbu rodného kraje.⁶⁸ Jeho hledání však vyvrcholilo ve Francii. Krajina Železných hor nebyla jediným místem inspirace. Oslovila ho také jihočeská krajina a okolí Nechanic a Praha, kterou maluje v několika velkých formátech. Hlavním cílem jeho českého putování byla však krajina kolem Ronova, zde nachází „českou krajinu“, kterou kromě Chittussiho hledal již Kosárek⁶⁹ a již zde objeví jeho následovníci.

⁶¹ PRAHL 1996, obr. 180.

⁶² DNG, f. Antonín Chittussi, obr. 4839.

⁶³ PRAHL 1996, obr. 42.

⁶⁴ KVĚT 1959, s. 39.

⁶⁵ DNG, f. Antonín Chittussi, obr. 4845.

⁶⁶ PRAHL 1996, s.163.

⁶⁷ PRAHL 1996, s.138.

⁶⁸ NOVOTNÝ 1939, (nestránkováno str.1 v textu)

⁶⁹ HALASOVÁ, ŠTECH 1959, s. 65.

Jedni z prvních Chittussiho následovníků byli žáci profesora Mařáka. Ti se již za několik let vypraví k Třemošnici, aby zde navázali na Chittussiho vzor. Mezi nejvýraznější osobnosti patřil František Kaván.

Františku Kavánovi byla horská krajina vlastní. Byl z horalské rodiny Kavánů pobývajících ve Vichrovské Lhotě v Krkonoších. Zde také trávil své mládí a zde se také nechal inspirovat pro své dětské krajinné malby. V roce 1880 se ve čtrnácti letech dostává do Hradce Králové na gymnasium.⁷⁰ Po gymnasiu zklamal rodinné ambice, že se stane farářem, a rozhodl se přihlásit na malířskou akademii. Zde navštěvuje ateliér profesora Julia Mařáka společně s A. Slavičkem, B. Dvořákem či J. Holubem.⁷¹

Do Železných hor se poprvé za motivy známými ze Světozoru či Zlaté Prahy dostává v roce 1895. Inspirován Chittussiho tvorbou maluje nejprve v roce 1894 v oblasti Třeboně a o rok později v okolí Ronova nad Doubravou.⁷² Do Železných hor přijíždí se svými spolužáky Holubem a Dvořákem.⁷³ Především Dvořák se do Železných hor začne vracet pravidelně.

Kaván a jeho přátelé malují v okolí Třemošnice.⁷⁴ Hlavním motivem, kterým se zabývá, je táhlé pohoří Krkaňka. Právě v okolí Třemošnice uvažuje Kaván o významu a technice Chittussiho tvorby a snaží se malovat jím pojednané motivy.⁷⁵ Motivem, který Kaván začne zpracovávat mezi prvními ze železnohorské tematiky, je Zlatý potok. Ten je poprvé zachycen v obraze *Na Zlatém potoce před Železnýma horama*.⁷⁶ Obraz zachycuje zřejmě odvrácený pohled od Železných hor. Bohuslav Dvořák maluje variantu tohoto motivu Zlatého potoka s názvem *Od Třemošnice*.⁷⁷ Kaván pracuje s motivem dál v následujících obrazech, kdy je potok v prvním plánu před čnicím pohořím Krkaňkou. Je možné, že jde o snahu zachytit řeku, stejné místo řeky, ze dvou pohledů. Obraz lze zařadit tematicky jednak do maleb řek a potoků Železných hor, ale také mezi Kavánovy malby motivů na Zlatém potoce. Zlatý potok pramení na vrchu Bučina, nejvyšším severním vrcholu Železných hor, západně za Kraskovem. Potok se klikatí kolem Kraskova a pojímá další přítoky. Pokračuje skrze Třemošnici, za níž se vlévá

⁷⁰ ZACHAŘ 2009, s. 14.

⁷¹ VANCL1963, s. 18.

⁷² ZACHAŘ 2009, s.15.

⁷³ VANCL1963, s. 25.

⁷⁴ Zachař hovoří v této souvislosti o malířské kolonii malířů v Třemošnici – Holub, Slaviček, Dvořák s upozorněním, že obrazy v některých případech od sebe nelze rozeznat.

⁷⁵ ZACHAŘ 2009, s. 23.

⁷⁶ DNG, f. František Kaván, obr. 5574.

⁷⁷ DVOŘÁK 2014, s. 22.

do Doubravky. Zlatý potok⁷⁸ za Třemošnicí je někdy označován jako Třemošnický potok. Ve stejném roce vznikne také obraz *Železné hory od Zlatého potoka* a obraz *Na vzduchu domova*.⁷⁹

Hlavní motivika přechází od Zlatého potoka k pohoří Železných hor.⁸⁰ *Železné hory* (Krkaňka), obrázek z roku 1895,⁸¹ je zřejmě variantou na další dva známé obrazy z tohoto období malované z pláně táhnoucí se od Železných hor směrem k Třemošnici a postupně se zvedající ve val. Tuto oblast ohraničuje z jedné strany Zlatý potok/Třemošnický potok a z druhé strany postupně mizí ve zvlněné krajině kolem Ronova. Na obrazech malovaných zde Kavánem je patrná pastózní práce s barvou a promyšlené zacházení se štětcem. Ve třetím plánu jsou v oblasti nebe proti sobě kladeny svislé tahy, snad inspirované malbami Chittussiho z Železných hor,⁸² vymalované mraky po tvaru, což tvoří jednak perspektivně zajímavé rozvržení obrazu, ale také dynamiku nebes. Hory jsou modelovány klidnými všesměrnými tahy, ještě klidněji působí pole. Následuje předěl, v němž jsou dominantní pastózní stromy. V prvním plánu je louka, která je mnohem dynamičtější než předchozí plány, podmalba se zde skládá z barevných pásů, přes ni jsou navrstveny barevné skvrny a v častém případě stejnosměrné tahy tvořící iluzi louky. Tahy byly zřejmě nanášeny rychlými doteky, směřují doprava. Hlavním motivem je pohoří Krkaňka a tvoří dominantu kraje z pohledu od Čáslavi. Práce s motivem pohoří varíruje Kaván v různých kontextech: je to kontext řeky Zlatý potok, louky a zvlněné krajiny kolem Ronova a posledně hradu Lichnice. Vedle tohoto obrazu postavil Dvořákovu malbu *Na konci jara* z roku 1996.⁸³ Obraz je malován přibližně ze stejného místa jako Kavánovy *Železné hory*. Oproti Kavánovi Dvořák nezasadil koryto řeky do pravého rohu, ale doprostřed obrazu. Úplně jiné vyobrazení Železných hor ze stejného roku a se stejným názvem je malba *Železné hory*,⁸⁴ ta představuje pohoří s potokem z jiného úhlu tak, že kompozice pozbývá monumentalitu a tradiční profil hor.

Kavánova díla jsou již plně realistickým popisem krajiny. Přestože jeho díla jsou již realistická, je v těchto malbách poetický odkaz předchozích období, snad poznamenání pedagogem Mařákem. Citový aspekt lze sledovat především v hledání tématu, i když jeho

⁷⁸MAPY B 3.

Zlatý potok pramení na vrchu Bučina, protéká obcí Kraskov dále do Třemošnice, je levým přítokem Doubravy. V Mapě B3. Jako Zlatý potok v Železných horách označována také struha táhnoucí se z vrchu Lína směrem k Heřmanovu Městci, potok se pomalu stáčí do Třemošnice, následně se za Třemošnicí vlévá do Doubravky.

⁷⁹ KARLÍKOVÁ 1992, s. 30.

⁸⁰ ZACHAŘ 2009, s. 40.

⁸¹ ZACHAŘ 2009, s. 40.

⁸² PRAHL 1996, s. 89.

⁸³ DVOŘÁK 1954, s. 28.

⁸⁴ ZACHAŘ 2016, s. 17.

hory jsou klidné, na rozdíl od některých děl Chittusiho, který ještě hledal dramatickou kompozici. I u Kavána můžeme ale hledat určitý díl dynamiky. S ní je zde pracováno jinak, na rozdíl od Chittusiho není drama v kompozici. Některá jeho díla z Železných hor, jde například o všechny pohledy na pohoří Krkaňka, jsou vlastně poměrně lineárními pásy jednotlivých plánů.

Kavána zřejmě inspirovaly nové pohledy na inspirační zdroje, které namaloval sám Chittussi. Kaván hovoří o tom, že nechtěl mistrovsky motivy znesvětit.⁸⁵ Proto a pro zaujetí panoramatem hor se přesunul blíže k Třemošnici. Malíř z tohoto výchozího bodu namaloval více různých pohledů, během celého plenéru u Třemošnice více jak deset obrazů.⁸⁶ Jedním z nich je obraz zvaný *Pohled na Lichnici*.⁸⁷ Ústředním motivem je zde hrad Lichnice, ten zaujal již Adolfa a Karla Libschera.⁸⁸ Pohled na Lichnici zpracoval také Chittussi, jehož Lichnice nese ještě zbytky romantizujícího kompozičního rámce jako hrad - zřícenina, ovšem takové podání se u něho objevuje pouze výjimečně.⁸⁹ Na rozdíl od Chittusiho i Libscherů je Kavánova Lichnice zasazena v krajině jako poklidná součást celku obrazu, tvořeného především horizontálami, rozdělenými pouze řekou. Obraz má středovou kompozici. Lichnice je tedy jako dominanta přímo uprostřed nad středem Třemošnického potoka. Opět zde můžeme vidět pás polí ve středním plánu. Obrazy byly zřejmě malovány vzápětí jako různé variace dominanty kraje. V jeho blízkosti maluje již zmíněný Bohuslav Dvořák, jehož obraz *Duby na hrázi*⁹⁰ je malován ze stejného směru jako Kavánovy *Železné hory*, více na západ od Zlatého potoka.

Dalším samostatným okruhem je malba rybníků. Kaván inspirovaný Chittussim maluje nejprve v roce 1893 rybníky v jižních Čechách, o dva roky později se nechá, zřejmě znovu, inspirovat k malbě obrazu *Rybník u Ronova*. Obraz lze chápat jakou součástí série maleb rybníků, které jsou jedním z opakujících se motivů jeho tvorby inspirované již zmiňovaným Chittussim. O inspiraci Chittussim svědčí také bílý domek, bílý bod v obraze často zobrazovaný Chittussim. *Rybník u Ronova*⁹¹ byl namalován ve stejném roce jako předchozí malby, tedy v roce 1895 při plenéru, který Kaván podnikl se svými přáteli, jak bylo výše zmíněno. Nebesa jsou zde zcela bez modelace mraků. V rybníku nechybí, stejně jako

⁸⁵ ZACHAŘ 2009, s. 22.

⁸⁶ ZACHAŘ 2009, s. 23.

⁸⁷ DNG, f. František Kaván, obr. 3931.

⁸⁸ SEJČEK 2006, obrazová příloha

⁸⁹ PRAHL 1996, s. 69.

⁹⁰ SEJČEK 2006, obrazová příloha

⁹¹ SEJČEK 2006, obrazová příloha

u Chittussiho, rákosí. Obraz je tvořen převážně horizontálními tahy, hlavním motivem je zde vodní plocha rozrušená rákosím. V jakémisi protikladu je zde tmavá plocha zeleného porostu, lesa a jeho odraz na vodní hladině, tyto dvě tmavé plochy jsou rozděleny světlým pruhem hráze. U některých děl je otázkou, o kterou lokaci se jedná, z obrazů nevyplývá přesné umístění. Může jít o rybník Utopenec, ležící východně od Ronova, nebo o několik metrů dál ležící Horní rybník, popřípadě rybník zvaný Nový, ležící na konci Ronova nad Doubravou.

Další rok se již usazuje v Bojanově, asi 15 km od Třemošnice,⁹² zde žije až do roku 1897.⁹³ Stěhuje se sem z Vysokého Mýta i s manželkou Helenou.⁹⁴ Téma krajiny Železných hor je u Kavána jedním z mnoha námětů českých horských krajin, jeho dílo je předním příkladem české krajinomalby přelomu 19. a 20. stol. V bojanovských dílech lze dobře vidět odkazy Chittussiho. Hlavním motivem se stala řeka Chrudimka, vzniklo několik maleb z okolí řeky, především pohled na Chrudimku s mostem.⁹⁵ Právě malby z údolí Chrudimky u Bojanova jsou motivy na Chittussiho často navazující a toto místo bude za několik málo let také velkou inspirací Jindřicha Pruchy. Bojanov leží deset kilometrů východně od Třemošnice.⁹⁶ Okolní krajina byla inspirací pro jeho symbolismus, který jeho tvorbu provázel.⁹⁷ Právě v okolí jeho nového bydliště vznikají symbolistní krajiny, jejichž tvorba vyvrcholí v druhé polovině devadesátých let.⁹⁸ Zde je na místě upozornit, že malíř netvořil pouze v okolí, ale vydával se i v těchto letech do plenéru mimo Železné hory. Tvoří jak v rodných Krkonoších, tak v okolí Orlice.

Kaván opouští Bojanov v roce 1898 a s ním i Železné hory, ale ne nadlouho. Již v roce 1909 se vrací, stěhuje se tentokrát do Vítanova, ležícího na hranici Železných hor a Vysočiny.

Malby z údolí Chrudimky byly další aluzí na tvorbu Chittussiho, který podrobně zpracoval údolí řeky Chrudimky i Doubravy, těchto nejvýraznějších železnohorských řek, již před odjezdem do Francie.⁹⁹ Malíř, stejně jako již mnohokrát zmiňovaný Chittussi, snad po jeho vzoru mapoval širší úsek koryta řeky.¹⁰⁰ Jeden z prvních obrázků na řece Chrudimce nese název *Na Chrudimce pod Chlumem*. Tato obec leží dva kilometry východně od Bojanova.

⁹² Mapy B4

⁹³ ZACHAŘ 2009, s. 56.

⁹⁴ VANCL1963, s. 31.

⁹⁵ ZACHAŘ 2009, s. 49.

⁹⁶ Mapy B4.

⁹⁷ VANCL1963, s. 33.

⁹⁸ ZACHAŘ 2009, s. 48.

⁹⁹ SEJČEK 1965, s. 63.

¹⁰⁰ Řeka Chrudimka se do Železných hor táhne od Chrudimi, vytváří oblouk, jdoucí k Bojanovu, Seči a následně se vrací na východ a pokračuje k Hlinsku.

Zde se řeka začíná stáčet na sever a záhyby řeky nedaleko Chlumu si malíř vybral pro svůj obraz.

Další období tvorby Františka Kavána v Železných horách lze nazvat vítanovské. Vítanov je vesnička kousek od Hlinska a nedaleko Kameniček,¹⁰¹ tam navštěvuje své blízké malířské přátele, především Slavička a Dvořáka. Kaván byl tedy v komunikaci se svými přáteli ze studií a mohl vidět jejich tvorbu, z níž především Slavičkova jej oslovila.¹⁰² I přesto jej jeho tvorba nepodmanila natolik, aby se dopustil nápodoby. Jeho díla zůstávají individuálním projevem, což svědčí o velikosti malířské osobnosti. Na rozdíl od typických skvrn Slavičkových, Kavánova malba zůstává celistvější, tedy hranice skvrn nejsou tak výrazné a zůstávají blízké reálnému tvaru. Kavánovy tahy štětcem nemají nervózní a expresivitou naplněný tón. Vítanov se stal jeho stěžejní inspirací v krajinomalbě v roce 1904, když zde kupuje chalupu a přestěhuje se. Toto období patří k jeho nejproduktivnějším a také osobně nejšťastnějším. Celé období doprovází snaha hledat nový styl vlastní malby a vyrovnávání se s příchodem moderních směrů, s nimiž se setkává při četbě časopisů či na výstavách, jež i přes ukotvení v malé vsi na Vysočině navštěvuje.¹⁰³ Vítanov si volí nejen pro zapadlost vesnice, ale také blízkost Chrudimky, která je mu osudem.¹⁰⁴ Toho roku nebyl malíř příliš produktivní, jeho činnost se však naplno rozproudila v zimě, kdy vznikají zimní motivy. František Kaván byl malířem pohybu, a to nejen pohybu duševního a tvůrčího, ale byl také poutníkem za motivy svých obrazů. Po třech letech se stěhuje do Lomnice nad Popelkou, aby okolí Vítanova mohl zanedlouho objevovat znovu.¹⁰⁵ Inspirace Vítanovem, ale také jeho blízkým okolím, se odráží nejen v námětech, ale také v rukopise, jeho tahy jsou více analytické a prostší. Právě zde začíná malba sérií zimní krajiny,¹⁰⁶ a tak naváže na první pokusy z mládí. Tematika zimní krajiny nebyla u Kavána ničím novým, naopak, zasněžené kopce byly přirozeným pohledem jeho dětství a zasněženou krajinu maloval již mnohokrát.¹⁰⁷ Jednou z těchto zimních krajin z okolí Vítanova je *Zima v Dřevíkovcích*.¹⁰⁸ Obraz inspirovaný krajinou nedaleko Vítanova je rozdělen zakřivenou mírnou vertikálou hrany zasněženého prostoru, která lehce stoupá vlevo, kde je v prostoru zlatého řezu kopec se

¹⁰¹ Mapy B4

– Kameničky od Vítanova leží asi 10 km, Vítanov od Hlinska je asi 3 km.

¹⁰² KARLÍKOVÁ 1992, s. 47.

¹⁰³ VANCL 1963, s. 47.

¹⁰⁴ MASARYKOVÁ 1962. s. není rozvrženo

¹⁰⁵ MASARYKOVÁ 1962. s. není rozvrženo

¹⁰⁶ MASARYKOVÁ 1962. s. není rozvrženo

¹⁰⁷ MASARYKOVÁ 1962. s. není rozvrženo

¹⁰⁸ DNG, f. František Kaván, obr. 15628.

stromy. Jinak je obraz čistý, klidný. Na horizontu mírně vystupuje kopcovitá krajina ztrácející se v šedi nebes. Podobný posvátný klid v obraze je ke spatření v obrazech *Zima u Hlinska*¹⁰⁹ či *Zima u Svobodných Hamrů*,¹¹⁰ který je namalován až v roce 1929. Můžeme si všimnout, že i přes poměrně široký časový horizont se malířův rukopis příliš nezměnil. Na obraze je opět zasněžená krajina rozrušená typicky kavánovskými trsy křovin, které při větším pozorování tvoří šikmé doleva se zvedající pruhy, vše uzavřené horizontem lesa, který rozrušuje bílé ticho. Není cílem zde jmenovat a popisovat všechny zimní krajiny, ale najít charakteristiku. Pokud porovnáme dvě zmíněné zimní krajiny, můžeme v obrazech *Přesýpání nálad* se zimní tematikou pozorovat, že tyto obrazy ve svých motivech nehledají dominanty, jako tomu bylo v malbách z prvních let v Železných horách, kdy se námětem stává Krkaňka či řeky. Cílem není ani touha malovat to, co velké malířské vzory, ale pouze hledat krásu ve zdánlivě nezajímavých plochách kopců v okolí. Anna Masaryková jej právě proto zve malířem pohorských zim, podle ní se právě pro zasněženou kopcovitou krajinu stěhuje na pomezí Železných hor a Českomoravské vysočiny. Sám malíř, jak zmiňuje Michael Zachař, si právě vítanovských zimních krajin, jak sám nazývá sněhy, cenil nejvíce.¹¹¹ Mezi malířovo téma často patří také tání. To maluje v okolí Vítanova - v Chlumu, asi dva kilometry od Vítanova, již v roce 1915.¹¹² Další série tání následují. Pro zobrazení tání, kde mohl malíř komponovat bílé plošky s již předjarními barvami, zvolil mezi jinými také Slubici, maluje zde *Tající kry na Slubici* v roce 1919, o rok později *Poslední sníh na Slubici* maluje z jiného místa. Slubice je jako motiv opakována v obraze *Na Slubici*.¹¹³ Tematikou tání jako zachycení proměny nálad v krajině nepřináší malíř originální nápad, jde o projev mezi Mařákovými žáky běžný. Zachytit tání se bude snažit také Jindřich Prucha, který oba autory obdivoval. Je zajímavé pozorovat, jak zde z geografické motiviky kopců, luk či řek přichází zájem o zachycení přírodního jevu, cyklu přírody. Tání zde není pouze obrazný fakt, jde o zachycení zlomu, střídání období v krajině, zachycení principu studeného a teplého. Tání je tedy jedním z charakteristických motivů krajinomalby počátku minulého století, nelze je tedy slučovat s motivikou Železných hor, neboť jak již bylo řečeno, malíř zde nezobrazuje primárně konkrétní motiv, stejně jako při zobrazení zimy mu jde především o zachycení charakteru daného stavu.

¹⁰⁹ ZACHAŘ 2016, s. 16.

¹¹⁰ MASARYKOVÁ 1962, s. není rozvrženo

¹¹¹ ZACHAŘ 2009, s. 106.

¹¹² MASARYKOVÁ 1962, obr. 5.

¹¹³ ZACHAŘ 2016, s. 39.

Malíř v době vítanovských maleb tvoří často na ustálený rozměr plátna 40 × 50 cm, zabírá přitom velkou část vítanovského okolí. Vytváří mnoho maleb zmiňovaného formátu, které již dnes těžko dohledáme, neboť se rozptýlily mezi lidmi na Vysočině.¹¹⁴

Jednou z Kavánových motivik z Vítanova je samotná vesnice, kde žil a k níž si utvořil poměrně silný vztah. Jedním z prvních obrazů, který někteří autoři považují za dílo se symbolistním charakterem,¹¹⁵ byl obraz *Vánice* (1905).¹¹⁶ Na něm zobrazuje pohled na vranovské chalupy jako málo konkrétní odrazy barev vystupující z bílošedého podkladu. V zimním období je malován také nedatovaný obraz uložený v Národní galerii *Zasněžené chalupy ve Vítanově*.¹¹⁷ Při srovnání většiny vranovských pohledů jsou charakteristické modré barvy zděných chalup v kontrastu jiných odstínů modré a bílé použité na zobrazení sněhových vrstev, které tak v zimních motivech nesplývají s bělavě modrým sněhem. Jiný barevný kontrast využil v malbě *Chalupa ve Vítanově* z roku 1910, jedná se opět o zimní motiv, kde do bílých ploch domku, který je ústředním motivem, přidává umbru a okr, zatímco do sněhové pokrývky používá zlehka modř. Naopak v malbě *K jaru* staví bílé odstíny vedle zelené, která se odráží ve všech plošných komponentech druhého plánu, ve třetím plánu převládá studený odstín modré.

Na vítanovských pohledech je možné si všimnout inspirace průhledů mezi stromy, které se v různých variacích opakují. Obecně by se dalo hovořit o sadě obrazů průhledů s řekou, neboť tyto dva motivy se v obrazech s motivikou vesnice Vítanova opakují. S průhledem na chalupy v zeleni pracuje u plátna *Na vítanovské návsi* z roku 1910. Obraz je rozdělen do tří plánů. V prvním plánu pracuje s vodní plochou, druhý plán je komponován ze vzrostlých stromů, skrze ně pak ve třetím plánu prostupují chalupy. Obraz lze srovnávat s malbou *Jaro na Chrudimce* z prvního desetiletí 20. století. Ten je malován jen kousek z místa vzniku předchozího obrazu, ovšem ne tak blízko, proto dochází k posunu zobrazeného do nového kontextu. Hlavním motivem se zde na rozdíl od snahy zobrazit průhledy stává sama řeka Chrudimka, její místo v terénu. Obraz zde protíná horizontála druhého břehu řeky. Nad ním je na travnaté ploše řada stromů kopírujících břeh. V průhledu jsou zobrazeny chalupy, kolem kopcovitý terén.

Průhledy skrze kmeny stromů nelze považovat za specifikum Kavánovy tvorby, stejně tak pracuje Slavíček v Kameničkách, stejně tak pracuje se stromořadím, které jako téma můžeme

¹¹⁴ VANCL1963, s. 48.

¹¹⁵ KARLÍKOVÁ1992, s. 44.

¹¹⁶ KARLÍKOVÁ1992, s. 59.

¹¹⁷ DNG, f. František Kaván, obr. 18811.

vidět již v malbách Antonína Mánesa.¹¹⁸ V obraze *Jaro z roku 1910* je vyobrazen rovněž Vítanov.¹¹⁹ Hlavními motivy jsou opět chalupy a ústí potoka, zřejmě Vítance, vlévajícího se do Chrudimky.¹²⁰ Opět je zde část kompozice postavená na průhledech skrze vzrostlé stromy. Mnohem výraznější kontury chalup v hnědavých a šedých odstínech jsou na obraze *Vesnická idyla*, taktéž z jarního období 1910. V prvním plánu je opět Chrudimka, druhý plán dělí od prvního klasicky stromořadí s linií sbíhající se směrem řeky. Ta je zde komponována tak, že v obraze tvoří trojúhelník, narušený v druhém plánu zobrazením stočeného koryta. Ve třetím plánu můžeme vidět kopec. Všechny tyto obrazy však opět, jako i v jiných případech, protíná koryto řeky, proto není jistě od věci úvaha, zda i zde nejde o snahu dokumentovat tok Chrudimky, klikatící se kolem vsky Vítanov. Je tedy otázkou, co považovat za ústřední motiviku těchto obrazů, zda Vítanov, tedy obecně pohorskou vesnici, nebo koryto řeky a jeho převyprávění. Při srovnání předchozích záměrů jak v případě Zlatého potoka, tak při malbách od Bojanova by záměr malovat postupně kolem řeky dával smysl. V žádném případě však nelze jednoznačně definovat jeden motiv jako hlavní, je nutné přistupovat k malbám jako k průsečíku motivů, vždy totiž půjde o průnik několika motivů najednou od nejobecnějšího, například pole, hora, řeka, chalupa, až k velmi konkrétním, jako je třeba *Vítanovské jaro*.¹²¹ Obraz vznikl v roce 1910 ve formátu 41 × 53 cm. Plátno Vítanovského jara jako by bylo rozděleno do dvou rukopisů. Druhý a třetí plán je plný drobných a energických tahů a přední plán tvořený klidnými většími skvrnami. Ve středu je potok Vítanec, klikatící se mezi ploty zahrad, zhruba v polovině obrazu lze vnímat horizontálu, kterou tvoří z jedné strany pata plotu, vlevo poté vrchol kopečku tyčícího se nad potokem. Můžeme zde tedy vidět motiv potoka, průhledu do vsi i kvetoucí zahrady. Vše se pak střetává v celistvém díle. Obraz je opět průhledem do jádra vsi, zobrazuje klikatění potoka, ale pro toho, kdo ví, jak se obraz nazývá, jde především o obraz znázorňující Vítanov. Mezi okruh obrazů zachycujících vodní tok a zároveň vesnici Vítanov patří také obrázek *Podzimní vzpomínka* z roku 1912, malovaný na rozdíl od ostatních na výšku, který nese všechny ostatní již zmíněné kompoziční prvky. Na obrázku je chalupa, prostupující skrze stromy, a plot, který tvoří pod polovinou obrazu horizontálu. V prvním plánu je řeka a její přítok. Autor si zde na rozdíl od předchozího barevného rozložení více užil barevných kontrastů, které mu umožnily podzimní barvy. Podobný kompoziční rámec lze pozorovat také v zimních motivech, když v roce 1913 maluje

¹¹⁸ KVĚT 1959, s. 24.

¹¹⁹ ZACHAŘ 2009, s. 119.

¹²⁰ MAPY C 6.

¹²¹ ZACHAŘ 2009, s. 121.

Kostelík v zimním slunci, kde je patrná snaha o přiblížení motivu zmíněného jiného obrazu, *Vítanovské jaro*. Zde ztvárňuje řeku po toku směrem ke kostelu, který je zde hlavním motivem. Obraz však nelze, vzhledem k časovému odstupu, vnímat jako součást zmiňované sady obrazů, jeho zařazení je bližší obrazům zimních motivů. Stejně jako obraz *Naše sousedství ve Vítanově*,¹²² kde je zobrazeno několik zasněžených vranovských chalup, či *Růžová zima* zobrazující pohled na Vítanov z dálky. V obou případech jde o motiviku vesnice a tematicky tedy o nadstavbu motivů průhledu s chalupami a řekou. Motivy chalup samotných pro Kavána nejsou ojedinělé, první pohledy na chalupy jsou k vidění již v počátku jeho tvorby, když se zaměří na rodnou chalupu v Krkonoších. Malba venkovských chalup není ostatně výjimečná u většiny českých malířů. Již Mánes maluje horské chalupy, také Kavánův učitel Mařák s tímto motivem pracuje. Chalupy se objevují také v malbách autora průměrné produkce oblíbených obrázků Jana Honsy, který namaloval chalupy s kvetoucími stromy a plotem.¹²³ Vítanov je zachycen také v díle *K jaru* malovaném v roce 1920,¹²⁴ kde jsou zachyceny chalupy v zimě s pomyslnou linií stromů, tvořící možnost průhledu. Mezi vesnickou motiviku Železných hor nepatřil pouze Vítanov, častou inspirací byla také osada Kouty či okolí vsky Chlum.¹²⁵ Právě u Chlumu leží lokalita v Kavánových obrazech zvaná *Siberie*.¹²⁶ Další lokalita malovaná Kavánem byla Vysočina. Maluje ji, jak bylo typické, v zimě v roce 1905.¹²⁷ Vysočina, ležící asi 3 km od Vítanova, je motivem, k němuž se vrací až do dvacátých let, jedním z příkladů je *Tání na Vysočině*,¹²⁸ kde je vesnice v druhém plánu promalována v lehkém detailu.

Mezi další motivy, které Kavána zaujaly opakovaně, patří potok Vítanec, jenž je součástí jeho maleb ve Vítanově. Vítanec se stane motivem obrazu *K večeru za tání* z roku 1910,¹²⁹ kde je zobrazen v kontextu zimní krajiny. Obraz je kompozičně srovnatelný s malbou *Podzim u Vítanova*, malovanou o deset let později, jde o podzimní krajinu s potokem Vítancem. Řada stromů, která dělí v obou případech krajinu prvního a druhého plánu, je v obraze *Podzim u Vítanova* zabrána z větší blízkosti, tedy blíže po toku potoka. Pro přiblížení mizí z formátu část lesa zobrazeného vpravo, naopak kopečky namalované v třetím plánu u zimního obrazu, splývající se zachmuřeným nebem, jsou promalovány. Velký podíl na Kavánově vítanovské

¹²² ZACHAŘ 2009, s. 128

¹²³ KVĚT 1959, obr. 185.

¹²⁴ KARLÍKOVÁ 1992, obr. 34.

¹²⁵ VANCL 1963, s. 48.

¹²⁶ MASARYKOVÁ 1962, s. není rozvrženo

¹²⁷ VANCL 1963, obr. 32.

¹²⁸ ZACHAŘ 2009, s. 145.

¹²⁹ VANCL 1963, obr. 33.

tvorbě má také motivika okolní kopcovité krajiny. Obraz *Vítanovská políčka* z prvního desetiletí 20. století je jedním z mnoha dokládajících malbu těchto motivů.

Častým motivem spadajícím do okruhu strukturované krajiny polí a srovnatelným s motivikou většiny krajinářů je také cesta v polích. Prvním obrazem cesty, který má tento charakter, může být dílo s názvem *Cesta*, zřejmě z roku 1894¹³⁰, jak uvádí v závorce katalogová karta Národní galerie.¹³¹ Tuto malbu ještě nelze řadit mezi díla železnohorská. Dává však základní schéma, k němuž se Kaván často vrací. V Železných horách je možné vidět práci s tímto motivem při malbě již zmíněné *Siberie*, lokality u Chlumu nedaleko Vítanova,¹³² v obraze *Kousek Siberie*.¹³³ Je na něm naznačena cesta vycházející z pravého dolního rohu, stejně jako v případě zmiňovaného obrazu *Cesta*,¹³⁴ a mizící v polovině obrazu v místě zlatého řezu. Většinu obrazu tvoří zelené odstíny. V krajině je několik pasoucích se krav a v pozadí pasáci. Také Kaván navazuje na tradici stafáže v krajině. Můžeme si všimnout postavy mizející v dáli. Tak je tomu i v případě malby *Vítanovská políčka* a *Cesta na Studnici* z roku 1920.¹³⁵ Naopak bez postav je *Letní cesta v polích* zobrazující lokalitu Veselého kopce u Hlinska v roce 1920. V prvním plánu obrazu je cesta zahýbající doleva. Bez postav je také nekavánovsky pojaté plátno *Kvečeru na Vítanci u Hlinska* z roku 1910, na němž dochází k neobvyklé nadsázce barev.

Kaván, stejně tak i Slavíček a většina malířů přelomu 19. a 20. století, pracují s detailními pohledy na přírodu, projevujícími se malbou detailu květin v poli či pohledem na květiny na mezi. Snahou pracovat s možnostmi detailu je krajina s názvem *Červený mák /Makové ráno ve Vítanově* z 20. let. Obraz je krajinomalbou, zachycuje však pouze makové pole s detaily rozkvetlého máku. Jen v levém rohu je v náznaku fragment krajiny. Záměr zachytit krajinu v detailu a dostat se tak do roviny krajiny – zátiší, realizoval Kaván již dříve například v malbě *Lesní paseka* z roku 1905.¹³⁶ Na rozdíl od Slavíčka ovšem Kaván studii dále využívá a převádí je do krajiny. Tematika máku v poli obecně malíře inspirovala často, již v roce 1902, v době, kdy žil v Železnici, maluje sérii obrazů s motivem máku.¹³⁷ Kompozice nebo spíše záměr je podobný jako v obraze z roku 1904, rovněž s názvem *Makové pole*. Zde je ústředním motivem pole máku, v dáli je horizont se stromovou alejí, je tedy patrné, že tento

¹³⁰ DNG, f. František Kaván, obr. 12710.

¹³¹ DNG, f. František Kaván, obr. 12710.

¹³² MASARYKOVÁ 1962, s. není rozvrženo

¹³³ ZACHAŘ 2009, s. 132.

¹³⁴ DNG, f. František Kaván, obr. 12710.

¹³⁵ ZACHAŘ 2009, s. 147.

¹³⁶ ZACHAŘ 2009, s. 103.

¹³⁷ ZACHAŘ 2009, s. 78, 79, 96.

motiv se objevuje u Kavána opakovaně, nejde o specifikum malované v daném vranovském období, ale naopak o stálý návrat téhož. Do okruhu vítanovského okolí patří také obrázky s drobným výskytem stromů či keřů. Z mnohých lze uvést *Na vranovských vrších za jinovatky* z roku 1912¹³⁸ či *Kvetoucí zákrsek z Vítanova*¹³⁹ ze stejného roku. Lze je srovnávat se Slavičkovou *Zelenou cestou*, kde strom zabírá většinu plochy obrazu.¹⁴⁰ Od roku 1925 žije Kaván ve Svobodných Hamrech u Trhové Kamenice, ty nejsou příliš vzdáleny od jeho předešlého pobytu. Toto období trvá až do roku 1929, kdy odchází do Libuně.¹⁴¹ Kaván se sem stěhuje z Jičína, kde maluje již známé motivy. Do Kavánova hamerského obydlí, tzv. Štrajzlerovy hospody,¹⁴² se později stěhuje Gustav Macoun.¹⁴³ Věnuje se zde tematice vesnických motivů a okolí.¹⁴⁴ V roce 1926 Kavánovi umírá žena, snaha překonat bolest ho vede k velkému úsilí malovat, kvalitu těchto děl však považuje za nedostatečnou.¹⁴⁵ Odchodem do Libuně končí jeho tvorba v Železných horách, v nichž strávil velkou část svého života a kde namaloval svá stěžejní díla. Několik let v Hamrech nebylo pro celkovou Kavánovu tvorbu nijak významné, někteří autoři hodnotí toto období jako tvorbou nejslabší. Maluje zde obrazy *Růžový mráček* či *Borovina u Trhové Kamenice*.¹⁴⁶ V Hamrech ho zaujal i rybník, často maluje také v nedalekých Dřevíkovcích.¹⁴⁷ Sám malíř byl poměrně zatížen vzestupem jeho jména ve veřejném prostoru a také množstvím falzifikátů jeho tvorby.¹⁴⁸ Také v této lokalitě patří mezi jeho motivy řeka Chrudimka.¹⁴⁹ Obrázek *V předjaří u Trhové Kamenice* z roku 1927¹⁵⁰ lze zařadit do tematického okruhu tání. Hlavním motivem je Chrudimka v prvním plánu, druhý plán odděluje řada stromů a následují pole, ve třetím plánu je pak kopec. Právě kolem Chrudimky a Svobodných Hamrů maluje vytrvale zimní krajiny a tání.¹⁵¹ Jednou z těchto krajin je *Vánice u Hamrů*, ze stejného období je také *Zima v remízku*.

Při úvahách o Železných horách a kraji, kde se setkávali umělci, nelze opomenout Antonína Slavička. Antonín Slaviček narozený v sedmém desetiletí 19. století je jednou

¹³⁸ VANCL 1963, obr. 34.

¹³⁹ MASARYKOVÁ 1962, s. není rozvrženo

¹⁴⁰ KOTALÍK 1965, obr. 23.

¹⁴¹ KARLÍKOVÁ 1992, s. 70.

¹⁴² ZACHAŘ 2016, s. 23.

¹⁴³ ZACHAŘ 2019, s. 72.

¹⁴⁴ ZACHAŘ 2019, s. 32.

¹⁴⁵ ZACHAŘ 2009, s. 109.

¹⁴⁶ KARLÍKOVÁ 1992, s. 52.

¹⁴⁷ ZACHAŘ 2016, s. 34.

¹⁴⁸ ZACHAŘ 2009, s. 168.

¹⁴⁹ MAPY 5C

¹⁵⁰ VANCL 1963, obr. 38.

¹⁵¹ ZACHAŘ 2009, s. 109.

z nejdůležitějších osobností českého malířství počátku 20. století a nejnápadnější uměleckou postavou v Železných horách. Jeho dílo, uložené v Národní galerii v poměrně reprezentativním množství, tvoří inspirační základnu malířů další generace. Jeho spolužákem z akademie a Mařákovy školy je Jan Kaván. Také Antonín Slavíček byl Chittussiho tvorbou osloven.

Antonín Slavíček je často považován za malíře Prahy, kde se narodil a strávil zde většinu života a také zde hledal motivy malované Chittussim.¹⁵² Jeho pražská díla však nejsou jedinou významnou tvorbou. Stejně významu je také jeho venkovská tvorba. K malbě v plenéru po vzoru barbizonců a Worpswedské školy se dostává právě skrze Julia Mařáka. Na akademii nastupuje již se zkušeností z Mnichova, kde byl v letech 1886–1887.¹⁵³

O Železných horách jistě slyšel ve spojitosti s Chittussim, stejně jako jeho spolužáci z akademie, kteří zde malují v roce 1895.¹⁵⁴ Antonín Chittussi byl jeho vzorem také po stránce volených motivů.

Jeho cesta ke končinám Českomoravské vrchoviny a Hlinecka byla snahou nalézt prostou krajinu oprostěnou od nánosů líbivosti a upravenosti po vzoru malířů z Worpswede.¹⁵⁵ O Kameničkách psal jeho přítel K. V. Rais, popis kraje podnítl Slavíčka putovat na Hlinecko.¹⁵⁶ O chudé krajině již dříve slyšel od přátel, nyní se rozhodl nalézt tam bytostné pohledy pro své obrazy.¹⁵⁷ Objevuje tam dojmy, které „člověku stahují srdce“.¹⁵⁸ Do Kameniček přijíždí poprvé již v roce 1903 při objížděcí krajině, ještě za pobytu v nedaleké Stříteži.

Již v roce 1900 maluje v Chotěboři *Barevné střechy*.¹⁵⁹ O dva roky později, kdy maluje v Hostišově na Tábořsku, začíná jeho malířský styl odstupovat od kontrastu světla s tmavou plochou. Výstavba obrazů se více zaměřuje na modelaci terénu, vrcholí další roky v Železných horách.¹⁶⁰ Už zde se jeho malba zjednodušuje a nabývá typicky slavíčekovského charakteru. V roce 1903 se nejprve usadí na Stříteži asi 5 km od Kameniček.¹⁶¹ Ve Stříteži

¹⁵² HARLAS 1908, s. 154.

¹⁵³ TOMEŠ 1973, s. 6.

¹⁵⁴ VANCL 1963, s. 18.

¹⁵⁵ PRAHL 2004, s. 76.

¹⁵⁶ TOMEŠ 1973, s. 48.

¹⁵⁷ KOTALÍK 1965, s. 12.

¹⁵⁸ KOTALÍK 1965, s. 86.

¹⁵⁹ KOTALÍK 1965, obr. 73.

¹⁶⁰ KOTALÍK 1965, s. 11.

¹⁶¹ MAPY 4C

nemaluje sám, spolu s ním je zde Bohuslav Dvořák a snad i Antonín Hudeček.¹⁶² Bohuslav Dvořák byl taktéž žákem Julia Mařáka a zároveň přítelem jak Slavíčka, tak i Kavána. Jejich společné malování bylo velmi časté, možná právě proto lze v jejich dílech vidět podobné motivy a někdy také rukopisný styl. Ve Stříteži maluje Dvořák obrazy *Motiv ze Stříteže* a *Samota*.¹⁶³ Zaujaly ho také chalupy ve Stříteži a *Chalupy ze Studence*.¹⁶⁴ Jedno z prvních děl, které přetrvalo, namaloval ve Stříteži. Běžně ho známe pod názvem *Na samotě* z roku 1903,¹⁶⁵ v jiné literatuře se můžeme setkat s označením *Na kopci*.¹⁶⁶ Dostupnou střítežskou motiviku můžeme rozdělit na motivy vesnice a motivy stromů v krajině.

Dalšími významnými lokalitami v daném roce je Příkrakov, kde ho zaujme mimo jiné náves.¹⁶⁷ Již toho roku objevuje také Kameničky, ty se stanou jeho hlavním zdrojem inspirace. Tam maluje v letech 1903–1905 a jde o jeho první pobyt.¹⁶⁸

Tam, kde končí železnohorský charakter krajiny a mění se v kopce Vysočiny, tam změnil Slavíček své malířské vidění. „Dobře cítím, že jen harmonický soulad, jednoduchá myšlenka provedená formou co nejjednodušší je můj cíl.“¹⁶⁹ V Kameničkách nalézá Slavíček ideál české krajiny.¹⁷⁰

Mezi motiviku stromů v krajině můžeme zařadit již zmíněný obraz *Na samotě*, malba je kompozičně chudá. Jsou zde zobrazeny tři vzrostlé stromy na kopci, jeden vychází z formátu, v levém dolním rohu je naznačena cesta oddělená od kopce nizoučkou kamenitou zídkou. Na vrcholu lze rozeznat postavu. Nad horizontem je propracované nebe, které z obrazu, jenž je téměř výřezem z krajiny, dělá obraz. Modrá barva je zde v kontrastu s travním porostem kopce a narůžovělými kameny zdi. V ní se zároveň objevují modré odstíny, ty pak obraz spojují v celek. Obraz je někdy považován za symbol a typický motiv Vysočiny.¹⁷¹ S tematikou vsi souvisí i zpracování motivu chalup. Třikrát zpracovává motiv *Náves v Příkrakově*.¹⁷²

¹⁶² ZACHAŘ 2014, s. 2.

¹⁶³ ZACHAŘ 2014, s. 39.

¹⁶⁴ KOTALÍK 1965, obr. 99.

¹⁶⁵ KOTALÍK 1965, obr. 34.

¹⁶⁶ TOMEŠ 1973, s. 31.

¹⁶⁷ TOMEŠ 1973, s. 28.

¹⁶⁸ TOMEŠ 1973, s. 27.

¹⁶⁹ KOTALÍK 1965, s. 86.

¹⁷⁰ PRAHL 2004, s. 98.

¹⁷¹ TOMEŠ, 1973, s. 50.

¹⁷² TOMEŠ 1973, obr. 146–148.

Nejvýznamnější lokalitou Slavičkovy tvorby vůbec jsou Kameničky. Setkává se zde s farářem Melicharem, s nímž se sprátelil a vedl intelektuální diskuse po celou dobu svých pobytů v Kameničkách.¹⁷³ Malíř zde pobývá v roce 1904 i s celou rodinou od května do října u rodiny Statkáře Voláka¹⁷⁴ a později u mlynáře Lopoura, jehož rodina ubytovávala mnoho malířů navštěvujících zapadlou ves, toho Jindřich Prucha maluje a s rodinou je v přátelském vztahu.¹⁷⁵ Slaviček se ubytuje v přístěnku u chalupy a z velké stodoly hned naproti tzv. Volákovu kopci si udělá ateliér.¹⁷⁶ Jedním z prvních dochovaných děl je *Motiv z Kameniček*,¹⁷⁷ ten zachycuje pohled na vrch za chalupou, která je zde zpola vyobrazena jakoby mimochodem. Malíř nemaluje jen v této jedné vsi, ale navštěvuje okolí, často chodí do nedalekého Jeníkova.¹⁷⁸ Motiviku jeho maleb v Kameničkách můžeme znovu rozdělit do okruhů, přičemž již zmíněná krajina s cestou a zobrazení chalup je nejčetnější.

Typickou Slavičkovi vlastní je motiv cesty se stromy. Bylo by zbytečné uvádět výčet desítek názvů a doplňovat strohé popisy. V asi nejznámějším obraze *U nás v Kameničkách* spatříme dílo,¹⁷⁹ kterým se autor chce ztotožnit s místem, jež obývá a které je jeho zvyklostem tak cizí. V prvním plánu obrazu můžeme spatřit rybník, druhý plán naplňuje pasoucí se skot. Za zvířaty vede cesta, lemovaná stromy.

Také Slavička zaujala okolní kopcovitá krajina, maluje především Volákův kopec, tato lokalita je často k vidění jako součást zmiňovaných obrazů. Je s určitou pravděpodobností v třetím plánu *Motivu z Kameniček* z roku 1903. Kopec jako jediný krajinný motiv je také v kompozici *Krajiny ve žních*,¹⁸⁰ srovnatelné s Kavánovou malbou stejného tématu, a *Zelené obilí*.¹⁸¹ U obou to je snaha vystihnout chudou prostou ves ve stejně chudé krajině, podobně jako u malířů z Worpswede. Do tvorby s rokem 1905 vstupuje pozvolna také exprese.¹⁸² Ta se projeví na řadách malých formátů z Kameniček, v nichž lze spatřit dynamické tahy, to je pak dobře patrné o rok později v Kraskově.

Slaviček, stejně jako i jiní malíři v Železných horách, nalézá kompozice ve shluku vesnických chalup. Přibližuje se k nim buď intimně, kdy maluje přímo v kompozici, tedy ve

¹⁷³ MASARYKOVÁ 1961, s. 6.

¹⁷⁴ KOTALÍK 1965, s. 14.

¹⁷⁵ SEJČEK 1988, s. 49.

¹⁷⁶ MASARYKOVÁ 1961, s. 6.

¹⁷⁷ TOMEŠ 1966, obr. 159.

¹⁷⁸ KOTALÍK 1965, s. 14.

¹⁷⁹ KOTALÍK 1965, s. 104.

¹⁸⁰ KOTALÍK 1965, s. 112.

¹⁸¹ KOTALÍK 1965, s. 112.

¹⁸² KOTALÍK 1965, s. 15.

vsí, nebo s určitým odstupem. Nelze hovořit o zobrazení vesnice z dálky, ale odstup je již natolik vzdálený, že téma vesnické chalupy přesahuje. Tak je tomu v případě *Chalup na samotě* z roku 1903.¹⁸³ Jak již bylo řečeno, Slavičkovou inspirací nebyly vždy pouze Kameničky, ale také nedaleký Jeníkov. Kromě Jeníkova chodí také do Studence, kde několikrát přenocoval na faře.¹⁸⁴

Slavičkovu první tvůrčí období v Kameničkách končí v roce 1905, poté odchází zpět do hlavního města, kde maluje jemu drahé pražské motivy, pro které je právem označován za malíře Prahy.¹⁸⁵ Ještě než v roce 1905 na nějakou dobu opustí ves, pozve malíře O. Nejedlého a H. Masaryka, kteří zde spolu s ním tvoří zimní krajiny. Sám Slaviček namaluje několik zimních krajin malých rozměrů na prkénka, tedy na dřevěný podklad.¹⁸⁶ Slaviček svým příchodem ovlivní zde žijícího Josefa Dvořáka, s o více než deset let mladším Dvořákem se spřátelí a podpoří jej v malířských snahách. Josef Dvořák i jeho dcera Anna jsou další malíři v této lokalitě opakující Slavičkovy motivy.¹⁸⁷ Slavičkovu působení je v jeho malbách patrné, kompozičně je autor samostatný. To dokazuje zpracování motivu *Cesta u Kameniček*.¹⁸⁸

Jeho další návrat do Železných hor vedl Slavička do Kraskova, který se nejen jemu stal další významnou inspirací a je jedním z neopominutelných motivů Železných hor.¹⁸⁹ Kraskov,¹⁹⁰ kam odešel především za odpočinkem od krajin města a Slavičkem zvěčněný v roce 1906,¹⁹¹ leží v samotném centru Železných hor na západ od Třemošnice.¹⁹² Jedním ze známých děl z tohoto pobytu je obraz *Žně v Kraskově*.¹⁹³

Díla malovaná v Kraskově lze ztotožnit s tematikou obrazů malovaných v Kameničkách. Znovu se s jistotou vryté linky umělcova denního chleba vynořují již štětcem vyslovená sdělení v podobě chalup a stodol, které jsou pro Slavičkovy malby z venkova typické. Nejde však o rutinu venkovského řemeslníka, nýbrž další zpředmětnění hledajícího mistra. Jedním z obrazů s motivem chalup je *Partie z Kraskova*.¹⁹⁴ Zde jako by se po čase volného letu vlastní a snad i moderní cestou odrážel mařákovský sklon k romantismu. Kompozice stodol

¹⁸³ KOTALÍK 1965, s. 92.

¹⁸⁴ MASARYKOVÁ 1961, s. 18.

¹⁸⁵ TOMEŠ 1973, s. 34.

¹⁸⁶ MASARYKOVÁ 1961, dopis K. V. Raisovi z roku 1905.

¹⁸⁷ VAŠEK 1917, s. 7.

¹⁸⁸ VAŠEK 1917, s. 7.

¹⁸⁹ TOMEŠ 1973, s. 34.

¹⁹⁰ KOTALÍK 1965, s. 18.

¹⁹¹ KOTALÍK 1965, s. 19.

¹⁹² MAPY B4

¹⁹³ KOTALÍK 1965, s. 128.

¹⁹⁴ KOTALÍK 1965, s. 130.

na kopečku se stromem je snad snahou o malebné vyprávění o vesnické idyle. Pěšinka vinoucí se od stavení, tvořící vertikálu v polovině kopce, je srovnatelná s Mánesem či Kosárkem. Místo tendence barevné plochy analyzovat nastupuje syntetická uhlazenost. Na rozdíl od syrovosti Kameniček je tento obraz stylově bližší jeho prvotinám, jako by snad chtěl hledající udělat krok zpět, avšak je také možné chápat právě tyto malby v Kraskově jako dovršení a nalézání nové cesty.¹⁹⁵ Jde totiž o výjimku z udávaného směru. Slavíček totiž začíná čím dál tím více pracovat s barevnou skvrnou, ta postupně vystupuje z malby. Tříštění plochy této malby do barevných skvrn je možné vidět v obraze *Stodoly v Kraskově*.¹⁹⁶ V něm je již rukopis podřízen snaze modelovat krajinu zcela odlišným způsobem, bližším modernímu umění. Obraz je malován v napětí, které je způsobeno jednak zobrazeným pohybem, motiv se děje zřejmě ve větru, ale také v kontrastu klasicky malovaného nebe a zbytku obrazu. Motiv *Stodoly* je vyobrazen též v obraze *Z Kraskova*.¹⁹⁷ *Stodoly v Kraskově* upoutaly také Oldřicha Blažička.¹⁹⁸ Blažiček maluje také sérii žní, zaujaly ho, stejně jako Slavíčka, také stodoly.¹⁹⁹ Blažiček bydlí u Zavadila, ten již dříve ubytovával Slavíčka a jeho škola se stala cílem více malířských osobností.²⁰⁰ Blažiček se do Kraskova často vrací, jeho tvorba zde se datuje mezi léta 1910–1913.²⁰¹

Na podzim roku 1907 tvoří Slavíček opět v Kameničkách, zastavuje se zde při návratu z lázní Luhačovice.²⁰² Tam zpracovává také zimní motivy a zpracuje motiv kostela, kterému se předtím nevěnoval.²⁰³ Kostel zpracovává také Gustav Macoun. Ten patří mezi Slavíčkovy nejvýraznější následovníky a žáky.²⁰⁴ Poprvé se do Kameniček vypravil na sklonku první světové války, byl taktéž ubytován u mlynáře Lopoura.²⁰⁵ Kostel zobrazil Macoun v typickém pohledu od vstupu.²⁰⁶ Vyobrazí ho také v netypickém pohledu z kopečku nad kostelem, obraz z roku 1920 nese název *Kostelík*.²⁰⁷ Kostel byl jedním ze symptomatických motivů. Téma vesnice a jejího okolí v zimě bylo pro malíře počátku 20. století obvyklé.

¹⁹⁵ KOTALÍK 1965, s. 62.

¹⁹⁶ KOTALÍK 1965, s. 130.

¹⁹⁷ KOTALÍK 1965, s. 130.

¹⁹⁸ SEJČEK 1988, s. 41.

¹⁹⁹ TOMEŠ 1966, s. 66.

²⁰⁰ SEJČEK 2006, s. 26.

²⁰¹ MACKOVÁ 1990, s. 20.

²⁰² TOMEŠ 1966, s. 86.

²⁰³ TOMEŠ 1965, s. 86.

²⁰⁴ ŠMIDRKAL 2018, s. 7.

²⁰⁵ ŠMIDRKAL 2018, s. 7.

²⁰⁶ ZACHAŘ 2019, s. 50.

²⁰⁷ ZACHAŘ 2019, s. 51.

Motivy zimních obrázků jsou u Slavíčka podobné jeho ostatní tvorbě, charakteristicky jde o zasněžené chalupy, jako v obraze s tolikrát opakovaným názvem. Obraz *Kameničky v zimě* reprezentuje další ze Slavíčkových oblíbených motivů, totiž cesty.

I přestože byl konec roku 1908 koncem jeho tvorby v Železných horách, odkaz jeho díla byl inspirací pro další malíře. Byli to jak jeho přátelé,²⁰⁸ s nimiž se zde již mnohá léta setkával,²⁰⁹ tak jeho žáci, již sem za ním přijíždějí, a nakonec i jeho obdivovatelé, kteří jej sem chodí objevovat. Macoun se pokusil zpracovat stejné motivy, které znal ze Slavíčkových obrazů, mezi ně patří také *Břízy u cesty/Z Kameniček*.²¹⁰ Motiv je shodný se Slavíčkovou malbou stejného názvu *Břízy u silnice*.²¹¹ Podobnost je také mezi obrazy *Na samotě*²¹² a Macounovou *Osamělostí*.²¹³ Další obraz odkazující na malby Antonína Slavíčka je *Úvozová cesta*.²¹⁴ Slavíček je až do dnešní doby jednou ze stěžejních osobností železnohorské malby. V jeho tvorbě se potvrdil charakteristický prostý motiv, který Slavíček ještě více než předtím Chittussi či Kaván vyzdvihl. Další motivem, rezonujícím rovněž u Kavána, byla kopcovitá krajina, kopec. Jednou z významných kompozic v jeho tvorbě v Železných horách je cesta, často s alejí stromů, již méně, na rozdíl od Kavána, používá zobrazení skrze průhledy stromů. Méně také tvoří pohledy na ves jako celek. Hlavní inspiraci nalézá malíř v Kameničkách, kde spatřil ideál prostého venkova, tato idea chudé vsi se objevuje v dílech pozdějších autorů, je to jeden z důvodů cest do tohoto kraje.

Krajina Železných hor se nikomu nestala tak velkou inspirací jako Jindřichu Pruchovi. Jeho pobývání na samotě Županda, kam se po několikaletém pobytu jeho rodina stěhuje, mu byla prvním i posledním. Běstvína, vesnice asi kilometr vzdálená, mu přirostla k srdci stejně tak jako kopce, které se za samotou zdvíhaly, a řeka Doubrava, k níž ho v dětství vábilo rybaření, stejně jako Kavána, a v mládí přitahovaly motivy obrazů, podobně jako Chittussiho.

Malíř předjaří a jara, jak jej nazvala Jarmila Kubíčková, byl tichým příjemcem života. „Z řízení osudu malíř“, jak se označil ve vlastnoručně napsané divadelní hře, která reflektuje sociální vztahy v jeho rodině, se snaží navázat na Kavána a Slavíčka.²¹⁵ Otec Jindřicha Pruchy, rytmistr četnictva, přeložený i s rodinou do Čáslavi, byl přísný, ale milující

²⁰⁸ O. Nejedlý, B. Dvořák, A. Zeyer, H. Masaryk, R. Kremlička

²⁰⁹ MASARYKOVÁ 1961, s. 21–22.

²¹⁰ ŠMIDRKAL 2018, s. 51.

²¹¹ MASARYKOVÁ 1961, s. 15.

²¹² KOTALÍK 1965, obr. 94.

²¹³ ŠMIDRKAL 2018, s. 60.

²¹⁴ ZACHAŘ 2019, s. 28.

²¹⁵ CEKUS Městské muzeum Chotěboř, f. Jindřich Prucha, inv. č. 1196, k. 10.

pozorovatel přírody, snad s nadáním kreslit. Právě on jej vodil do přírody v okolí města, kde zrovna působil. Čáslav se mu stala poslední zastávkou profesní cesty. Pro svůj penzionát si tedy zvolil lokalitu nedaleko města, tou byla právě samota nedaleko Běstviny, která oslovila celou rodinu.

Jindřich Prucha se s výtvarným uměním setkává poprvé na gymnáziu, zde se v hodinách profesora kreslení Viktora Kleina seznamuje s prvními zákonitostmi malby. Sám Klein se setkává a maluje se Slavičkem v Kraskově.²¹⁶ Z kreslírny čáslavského gymnázia maluje jeden ze svých prvních obrazů *Pohled z okna*.²¹⁷ Jeho další kroky již vedou ve stopách Antonína Chittusiho, jehož reprodukce viděl ve Zlaté Praze či Světozoru. Prostředníkem umění mu byla také sestra Vojslava, která mu vystřihovala obrázky z kalendářů Mikoláše Alše. Vojslava Pruchová, starší, uměnímilovná sestra, inspiruje svého bratra také díly Chittusiho, o čemž svědčí zakoupení reprodukce Chittusiho *Z údolí Doubravky*. Tento obraz Pruchu později inspiruje k malé sérii západů slunce, ale také ho přivede k tématu řek.

První malířské pokusy Prucha realizuje v okolí Čáslavi, ale také v Běstvině, tu poznává od roku 1901, kdy začíná navštěvovat Župandu. Tam vzniká několik jeho primitivních maleb pohlednic s přírodní tematikou a také první pohledy na krajinu. V Běstvině jej zaujal kostel, který maluje v roce 1905.²¹⁸

Vztah Pruchy ke krajině byl podmíněn niterným vztahem k přírodě, jeho až zbožným prožíváním života přírody. Tím byl dán základ vztahu k tematice krajiny. Na výstavách, které měl možnost vidět v Praze v době svého studia, a pod dojmem reprodukcí Slavička, Kavána i francouzských impresionistů začíná tvořit v jejich duchu. Jeho zájem o impresionismus dokládá i četba teoretických spisů.²¹⁹ Některé výstavy ovlivňující jeho tvorbu však viděl již dříve před univerzitním studiem. Byla to jednak přelomová výstava Edvarda Muncha, výstava impresionistů, ale předtím také posmrtná výstava Antonína Chittusiho v roce 1891. Právě inspirace Chittusim jej ještě více upoutala k Běstvině, ale také k Ronovu, kde několikrát později navštívil Chittusiho otce, jehož také kreslil, a sestru.

Právě do Běstviny patří *Kostel v Běstvině*.²²⁰ Obrázek je začátečnickým dílem, barevně nekomplikovaným. Kompozičně nepropracované a málo komplikované plány obrazu nejsou nijak výjimečné. K běstvinskému kostelu se ještě několikrát vrací, mimo jiné v díle *Vnitřek*

²¹⁶ SEJČEK 2006, s. 19.

²¹⁷ DNG, f. Jindřich Prucha, obr. 7749.

²¹⁸ DNG, f. Jindřich Prucha, obr. 8214.

²¹⁹ Archiv Národní galerie, zápisník Jindřicha Pruchy, inv. č. A 42. Kar. 1

²²⁰ DNG, f. Jindřich Prucha, obr. 8214.

kostela,²²¹ k jehož malbě ho přimělo setkání s Oldřichem Blažičkem a jeho malbami ze Sv. Víta.²²² Není ovšem jediným kostelem, který v Železných horách zvěčnil. V roce 1908 nakreslil *Kostel v Pařížově*.²²³ Obraz tvořený pastelem je expresivním znázorněním jediného objektu bez většího ukotvení v prostoru. Autor zachycuje prostor před kostelem, několik stromů a kostel samotný. Zajímavé je zde použití modré, která kontrastuje s nadsazenými, ale přesto reálně použitými barvami.

Mezi další místa, která malíře v jeho počátcích inspirují, jsou Močovice nedaleko Čáslavi, ty zná z procházek za přírodou, které konal s přáteli.²²⁴ Motivicky se snaží v prvních fázích svého hledání stylu zobrazit stromy, většinou v podobě *Pohledu do údolí*²²⁵ či jako *Stráž se stromem*.²²⁶

Jindřich Prucha maloval po roce 1905 Prahu, ale jeho hlavní směřování a základ inspirace spočíval v Železných horách, kde maluje v každém volném čase. Právě po roce 1905 se jeho výtvarný projev začne výrazně orientovat na Chittussiho a Slavíčka. Mnoho motivů je tedy zvoleno na základě předchozí inspirace těmito malíři. Prucha v horách vyhledává místa jejich malování. V prvních letech se po vzoru Chittussiho rozhodl malovat západy slunce.²²⁷ Všechny tyto malby jsou z oblasti kolem Čáslavi a Železných hor, neboť malíř v té době neměl možnosti navštívit jiné místo, nezmiňuje se o tom ani v korespondenci. Tak se spřátelí i s učitelem Antonínem Zavadilem,²²⁸ u kterého v roce 1906 bydlel Slavíček.²²⁹ Za Zavadilem jezdí také malíři Bohuslav Dvořák, František Kaván, Herbert Masaryk, Jan B. Minařík²³⁰ či Oldřich Blažiček, s nímž se zde Prucha setkává.

Jindřich Prucha by se dal trochu nadneseně nazvat malířem železnohorské vesnice, neboť na rozdíl od předchozích malířů, kteří se vždy usadili na určité období v jednom místě, těkal po krajině a jeho inspirací se stává jednou Míčov, jindy Závratec a v neposlední řadě Počátky. Nesoustřeďuje se tedy na jeden konkrétní objekt, ale maluje motivy, které ho při procházkách zaujmou. Samotný Kraskov, navštěvovaný především pro setkání se Zavadilem, maluje také.

²²¹ SEJČEK 2004, obrazová příloha.

²²² SEJČEK1988, s. 41.

²²³ SEJČEK 2004, obr. 119.

²²⁴ SEJČEK1988, s. 23.

²²⁵ DNG, f. Jindřich Prucha, obr. 7747.

²²⁶ DNG, f. Jindřich Prucha, obr. 7746.

²²⁷ SEJČEK1988, s. 88.

²²⁸ SEJČEK1988, s. 39.

²²⁹ KOTALÍK 1965, s. 19.

²³⁰ SEJČEK1988, s. 432.

Na jeho cestách po Železných horách ho občas doprovází amatérský malíř Mareš, chodí s ním také do Kraskova.²³¹

Barevná paleta a přístup k dílům se mění po pobytu v Mnichově, kde má možnost studovat mezi lety 1911–1912 na tamní akademii. Zde se teprve plně setkává s expresionismem, který nikdy úplně nepřijme, ale až do konce tvorby v něm něco z jeho barevnosti a přístupu k malbě zůstane.

Ještě před odjezdem je u Pruchy patrná snaha o změnu výtvarného stylu. To projeví v obraze *Žlutá chalupa*.²³² Ve stejném období maluje také cyklus *Jaro v Železných horách*. Obrazy jsou malovány bez uplatnění vzdušné perspektivy, až fauvisticky. Malby vznikly zřejmě v Počátkách.²³³ Dalším dokladem o snaze vymanit se ze zaběhlých kolejí je také malba Chotěboře, která je expresivním vyjádřením umělce, který o expresi uvažoval od roku 1905, kdy měl možnosti vidět dílo Edvarda Muncha. V Mnichově tuto snahu ale po několikaměsíčním duševním boji opustil. Po návratu domů dojde k opětovnému směřování k impresionistické technice, avšak zkušenost z expresivního období v díle zůstane. Tak se dotvoří malířův osobitý projev.

Místem zájmu je také zmiňovaná ves Běstvína, kterou považuje za svůj domov. Zde v roce 1911 maluje obraz *Běstvína v předjaří*.²³⁴ Obraz je malován stejně jako kostel z nadhledu, možná ze schodiště běstvínského kostela. Důvodem je zřejmě kopcovitá krajina okolo vsi. Obraz je plošnou stylizací, jde o částečně deformovaný pohled, který dokládá Pruchovy znalosti nově přichozích uměleckých směrů. Obraz je charakterově srovnatelný s malbou *Pohled na pražské střechy*,²³⁵ která je o 4 roky mladší. Běstvínský obraz snad ani dělit do plánů nelze. Hlavní část zabírá kompozice domů, ve třetím plánu pak můžeme vidět náznak horizontu zdvíhající se krajiny. Snad je jen náhodou, že při otočení obrazu o devadesát stupňů můžeme vidět portrét polopostavy s paletou v podpaží. Ve stejném roce, tedy 1911, maluje Jindřich také v Chotěboři, kam zřejmě přichází za inspirací po vzoru Slavíčka, a pak v Ronově nad Doubravou. Ronov je u Pruchy, na rozdíl od Chittussiho, malba architektury, nikoliv krajiny. Vyobrazení pohledu na hlavní náměstí v Ronově s názvem *Náves*²³⁶ je expresivní malbou pod vlivem Slavíčkova stylu. Zobrazení nabízí pohled na cestu směřující na hlavní náměstí v Ronově, dnes zvané Chittussiho. V opozitu zlatého řezu je jako vertikála

²³¹ SEJČEK 1988, s. 39.

²³² TOMEŠ 1987, s. 39.

²³³ SEJČEK 1988, s. 255.

²³⁴ DNG, f. Jindřich Prucha, obr. 15183.

²³⁵ DNG, f. Jindřich Prucha, obr. 7759.

²³⁶ DNG, f. Jindřich Prucha, obr. 7721.

umístěna věž ronovského kostela. Ulice tvořící první plán se sbíhá ve středu obrazu a celkově se stáčí doleva. Obraz je rytmizován střídáním tmavé a světlé skvrny, což dělá dojem dynamičnosti, může být již počátkem cesty k expresi, která dosáhne vrcholu v jeho tzv. mnichovském období.

Malba *Chotěboř* není již pod vlivem Pruchových vzorů.²³⁷ Je výsledkem setkávání s novými proudy, především s expresionismem, barvy jsou nanášeny hrubě, barevné skvrny jsou mnohdy na povrchu malby nespojené.

Právě proto, že jeho kroky často vedly po stopách Chittussiho, hledá motivy v okolí řeky Doubravy. Jedna z těchto maleb nese název *Motiv od Doubravky*. Vrcholným dílem motiviky obrazů od této řeky je *Doubravka u Špačic* z roku 1913.²³⁸

Dalším okruhem, kterým se tematicky hlásí mezi malíře přelomu 19. a 20. století a kde se významně setkává s autory, kteří ho inspirují, především Kavánem, je téma tání. Tání na železnohorských polích zobrazuje pravidelně, často v kombinaci s olšemi, byl to jeho oblíbený motiv. Sérii tání maluje v okolí Hejdova.²³⁹ Jedno z těchto tání v kombinaci s olší je možné si prohlédnout v obraze *Tání* z roku 1908.²⁴⁰ Tání se stávají plnou součástí masopustního období tráveného na polích v okolí Běstvin.²⁴¹

Podobným specifickým námětem Pruchovy malby, avšak nijak výjimečným mezi inspiracemi českých malířů, jsou lomy. Autora zaujaly především opukové lomy, to pro svou barevnost a charakter. Opuka absorbuje světlo, což Pruchovi vyhovovalo. Záměrně vyhledával opukové lomy v okolí Třemošnice, kde se ještě pracovalo. Zde v letech 1908–1914 namaloval sérii lomů, často s lidskou stafáží.²⁴² Jedno z prvních děl inspirovaných v roce 1908 lomem opuky bylo podle některých autorů zlomovým dílem, v němž našel malíř svůj osobitý výraz pro malbu.²⁴³

Významným motivem v jeho tvorbě je strom. Jeho zobrazení jako samostatného prvku bez zasazení do krajiny je častější než u Kavána, kterého motiv také oslovil. Jedním z takových je malba *Jabloň I*²⁴⁴ či malba *Jarní štěp*,²⁴⁵ právě jabloně Prucha maluje nejčastěji. Stromy

²³⁷ SEJČEK1988, obr. 1911.

²³⁸ SEJČEK1988, obr. XXVIII.

²³⁹ SEJČEK1988, s. 28.

²⁴⁰ TOMEŠ 1987, obr. 2.

²⁴¹ SEJČEK1988, s. 51.

²⁴² KUBÍČKOVÁ 1941, s. 53.

²⁴³ TOMEŠ 1987, s. 36.

²⁴⁴ DNG, f. Jindřich Prucha, obr. 7709.

²⁴⁵ DNG, Jindřich Prucha, obr. 7718.

Jindřicha Pruchy jsou portréty. Sám je chápe jako živé bytosti, hovoří o nic jako o tvářích, které mají emoce. Jejich pohyby a zvuky přirovnává k hudbě.²⁴⁶ Stromy často zpracovává jako studie v kresbách, například *Jabloň v předjaří*.²⁴⁷ Hlavním motivem jsou také v kresbě *Chalupa v Počátkách*, kde se chalupy ztrácejí za stromem, který výrazně vystupuje korunou z formátu.²⁴⁸ V malbě stromů jako solitérů je někdy možné spatřit náčrt krajiny jako u Kavána nebo Slavíčka, tak je tomu v bonardovsky malovaném kvetoucím štěpu z roku 1912.²⁴⁹ Motiv stromů je blízký krajinomalbě obecně, v českém prostředí nabylo zvláštní časté podoby studií vnitřku lesa. Zpracovávali je všichni malíři tvořící v Železných horách, z jejichž lesů motivy čerpali. Slavíček namaluje několik vnitřků lesa z Kameniček.²⁵⁰ Několik let předtím namaluje motiv, který po jeho vzoru zpracuje také Jindřich Prucha, s názvem *Břízová nálada*.²⁵¹ Tento motiv stejného názvu maluje i Gustav Macoun.²⁵²

Nezanedbatelná součást Pruchova díla je z velké části věnována zpracování motivu chalup. Železnohorské chalupy jsou opět odkazem Slavíčka a Kavána. S jiným přístupem k malbě ovšem tento motiv nemizí, ale stává se součástí, symbolem české krajiny. V roce 1913 jsou chalupy Železných hor jedním z hlavních motivů. V daném roce se výrazně mění Pruchův styl a chalupy z předchozích let jsou nesrovnatelné, jde o doklad vítězství v hledání malířského stylu. Obrazy se skládají z drobných skvrn. Chalupy, které maluje, stály a některé ještě stojí v Počátkách. Podle lokality, jež Pruchu oslovovala dlouhodobě, je obraz nazvaný *Studie v Počátkách* z roku 1913.²⁵³ Je zde dynamickými tahy zachycen soubor chalup s ploty, což bylo pro Pruchu příznačné, stejný styl si zachovává i obraz *Chalupy v Železných horách*, malovaný stejného roku. Pokud srovnáme chalupy Jindřicha Pruchy s malbou Františka Kavána, Antonína Chittussiho či chalupami Slavíčkovými, můžeme vidět snahu navázat především na posledně jmenovaného. V obraze *Chalupy z Kameniček* můžeme vidět podobnost malířského stylu a snad také snahu ve výběru motivů.²⁵⁴ Na obraze jsou zobrazeny dvě chalupy lemované stromy. Malíř následoval své předchůdce v motivech a případně malířském stylu, konkrétní kompozice si však nalézal sám. Na rozdíl od předchozích umělců chalupy stavěl do popředí a jejich zobrazení zabírala větší plochu. Prostor okolní krajiny buď

²⁴⁶ SEJČEK 1988, s. 1914.

²⁴⁷ SEJČEK 1988, obr. 65.

²⁴⁸ SEJČEK 2004, obr. 8.

²⁴⁹ SEJČEK 1988, obr. XX.

²⁵⁰ KOTALÍK 1965, s. 114.

²⁵¹ KOTALÍK 1965, obr. 49.

²⁵² ŠMIDRKAL 2018, s. 78.

²⁵³ TOMEŠ 1987, obr. 28.

²⁵⁴ MASARYKOVÁ 1964, obrázková příloha.

nedostával příliš místa, nebo byl věnován průhledu na vzdálenou krajinu, krajinu Železných hor, podobně jako u Chittussiho průhledů v krajinách od Doubravy.

Dílo umělce vyvrcholí v roce 1914 v obrazech, které byly nazvány shodně s cyklem z roku 1911, zpracovávajícím motivy z Počátek, *Jaro v Železných horách*.²⁵⁵ Obrazy z jara posledního roku jeho života byly skutečným vrcholem jeho malby. Prucha v nich nalézal charakter krajiny Železných hor typický svou prostou strohostí, barevností a stavbou projevující se v klenutí prostoru.²⁵⁶ Po neúspěších svého studia, kdy nejprve studuje na filosofické fakultě, následně na pražské technice, se dostavily také zdravotní problémy. Těžkou krizí procházel malíř po návratu z Mnichova. V roce 1913 se proto vrací zpět domů na Župandu, velmi rychle nabyde sil a nalezne nový směr ve výtvarném umění. Jeho malby nesou impresivní charakter s odkazem exprese, které už se nikdy, i přes demonstrování rozchod, úplně nezřekl.

V obraze *Podvečer* je možné vidět vlastně podobnou studii kopce,²⁵⁷ jakou vytvořil ještě na gymnáziu,²⁵⁸ avšak namalovanou bez závislosti na velkých vzorech, zráním vlastní osobnosti.

V Kameničkách dovršuje Prucha svou cestu za Slavíčkem a zároveň nalézal osobitost svého díla. Jeho další cesty umění se mohly ubírat po různých cestách. Jindřich Prucha ještě na začátku června uspořádal výstavu svých děl v Chotěboři, kde poprvé dosáhl většího uznání. Další díla již nevytvořil. Na svátek sv. Anny rukuje Jindřich Prucha do první světové války a na jejím samém začátku 3. září padne.

Železné hory inspirovaly na přelomu 19. a 20. století více než desítku umělců různého významu. Právě zde bylo jedno z ohnisek moderního krajinářství Čech. Vlnitá a chudá krajina táhnoucí se od Třemošnice, brány do Železných hor, až k Hlinsku byla vzorem pro malby vystihující český kraj. Hlavními motivy byl nejprve hrad Lichnice, který podávají první malíři ještě v kontextu romantismu, dalším významným motivem se stal tektonický zlom, pohoří Krkaňka a Kaňkovec. Dalšími stěžejními náměty byly řeky Chrudimka a Doubrava. Mezi nejvýznamnější motivy patřily chalupy, které umělci hledají v Kraskově a Kameničkách, ale i jinde. Rozsah a míra motivů se příliš nerozrostla, naopak, byly stále opakovány, a stávaly se tak znovu zpřítomněním pohledů, s nimiž se setkali jejich předchůdci a zároveň vzory.

²⁵⁵ SEJČEK 1988, obr. VI, VII.

²⁵⁶ KVĚT 1959, s. 27.

²⁵⁷ TOMEŠ 1987, obr. 39.

²⁵⁸ Studie kopce viz výše.

Malíři nijak nevybočují ze stylového či motivického paradigmatu dané doby, výběr jejich motiviky se nijak neodchyjuje od inspirací evropského prostoru. Styl malby vycházel z výtvarných názorů daného umělce a kulturních rámců, v nichž se daná umělecká osobnost pohybovala. Krajinu většinou chápali jako převyprávění osobního zážitku z krajiny, k níž měli osobní vztah.

Malba v dané lokalitě tedy není ničím výjimečným, nevymyká se ani četností maleb v daném regionu, vždyť v jižních Čechách nebo Podkrkonoší vzniklo také mnoho děl, z nichž některé dnes patří mezi nejvýraznější malby naší kultury. Prostor Železných hor je však jedinečný provázaností sociálních vazeb, většina malířů pracovala v jednom sociálním prostoru. Také vizuální prostor byl jako celek jedinečný. Tento prostor, Železné hory, inspiroval další generace malířů a tvoří se zde doposud.

Komentáře k výtvarným dílům a východisko vlastní tvorby

Cyklus obrazů *Motivy Železných hor, motivy krajiny vlastní* je soubor obrazů vytvořených v rozmezí let 2019–2020 na motivy maleb z okruhu Železných hor. Motivy, které jsem zvolil, vycházejí z komparační analýzy děl krajinářů zahrnutých do tématu diplomové práce.

Malířským východiskem tvorby je plenérová krajinářská tradice počínající v druhé polovině 19. století v okolí Il de France, kde se uskutečnil první malířské pokusy v plenéru, tedy ve volné přírodě. V českém prostředí se krajina a její moderní pojetí rozvine mezi 80. lety 19. století a druhým desetiletím století následujícího. Tato tradice se stává fenoménem trvajícím do dnešní doby. Ve své tvorbě se snažím na odkaz malby v plenéru reagovat. Avšak od dob barbizonských tvůrců ve Francii uplynulo téměř 200 let a umění prošlo významnými změnami. Ty se snažím ve své tvorbě reflektovat a svou tvorbu považuji za moderní ve smyslu umění doby moderní. Malby nejsou stylově vymezené, snad by se s trochou nadsázky daly nazvat relativním realismem. Stylově tedy vycházím z realismu, impresionismu a okrajově také z fauvismu. Považuji je za nadčasové a pro krajinomalbu vhodné, protože dokážou podchytit její vizuální možnosti. Při komponování vycházím z reálného a v reálném čase a prostoru sledovaného motivu. Ten zpravidla nejprve skicuji, následně dojde ke korektuře, přičemž stěžejním hlediskem korektury je definovat umístění hlavního motivu ve vztahu ke zbytku kompozice a odlišení podstatných a nepodstatných prvků. Před malbou dojde k nakreslení kompozice na plátno buď okrem světlým či permanentní žlutí, přičemž odstupuji od imprimitury, vzhledem k podmínkám krajiny a časovému omezení ji nepovažuji za nutnou.

Krajinu vnímám jako prostor, ve kterém se otiskuje duch člověka, jeho představy o uspořádání, způsob života, jeho záměry, zživotnělé činy. Krajina je místem setkání mezi nehynoucí přírodou a pomíjivým člověkem, který díky svým zásahům získává alespoň trochu věčnosti. Krajina je vizuální realita jako taková, jde o společenský artefakt, který přímo zažíváme. Je zrcadlem naší minulosti, otiskem naší doby a determinantem našich budoucích možností.

Krajina je vizuální realitou, nabízející mnoho rovin inspirace a pohledů. Ve tvorbě je možné zaznamenávat různé aspekty krajiny. Hlavní vizuální hledisko při volbě kompozice vlastní tvorby je ráz projevující se v rytmu krajiny, barva a tvarová specifika.

Jednotlivé krajinomalby jsou motivy Železných hor. Prvotním záměrem bylo namalovat motivy kompozičně totožné s pohledy malířů, jejichž malba byla analyzovaná v diplomové

práci, po rekognoskaci terénu a realizaci výzkumných procházek se tento záměr ukázal jako nereálný. Daná místa se změnila do takové míry, že ztratila výpovědní hodnotu kontextu, který byl zamýšlen. Místa dříve holá jsou dnes lesnatá, změnily se kompozice staveb, naopak se objevují stavby nové, nové cesty aj. Pokud se již podařila najít konkrétní místa, odkud malovali zmínění malíři, jevila se již jako neestetická nebo byla vizuálně zcela nepřístupná. Proto jsem se rozhodl nemalovat pohledy ze stejného místa, ale vytvořit reminiscence samotných motivů, tak se motivy malované malíři Železných hor posunují do současnosti.

Celý cyklus je sjednocen jak rozměrem pláten, tak technikou. Pro malby jsem určil rozměr 50x70 cm, kompozice jsou horizontální. Techniku oleje jsem zvolil vzhledem k tradici, většina maleb, které chápu jako inspirační zdroj, jsou ztvárněny právě technikou olejomalby. Na olejomalbu chci navázat v kontextu krajinářské tradice.

Cyklus: Motivy Železných hor, motivy krajině vlastní

Kostel v Kameničkách

Kostel v Kameničkách byl malován Antonínem Slavičkem²⁵⁹ i jeho žákem Gustavem Macounem,²⁶⁰ a to ve více variantách,²⁶¹ Karlem Balíčkem,²⁶² Karlem Waignerem.²⁶³ Kostel v Kameničkách maluje také Karel Balíček²⁶⁴ a Josef Dvořák.²⁶⁵ Při hledání vhodné kompozice jen sto metrů od Slavičkovy síně jsem se rozhodl zobrazit nezvyklý pohled. Obraz *Kostel v Kameničkách*²⁶⁶ by se dal rozdělit na dvě části. První je pohled na ves v pravé části, druhé je zobrazení kostela samotného, který působí vzhledem ke kopcovitému terénu jako protikladný element.

Obraz jsem komponoval horizontálně. Rozhodl jsem se malovat z neobvyklého pohledu podobně jako Macoun. V prvním plánu je travnatá plocha kolem kostela, v druhém je zobrazen kostel v průhledu mezi stylizovanými stromy. Vzrostlý strom vlevo jsem komponoval do zlatého řezu. Menší stromy, které byly blíž, jsem stylizoval k základnímu tvaru, aby bylo zobrazení více přehledné. Tvar kostela jsem položil v poměrně výrazné barvě oproti ostatním tlumeným tónům. Kostel je hlavním motivem, výraznou barvou je vytržen nad

²⁵⁹ KOTALÍK 1965, obr. 181.

²⁶⁰ Aukční síň Galerie národní 2020 (online) Praha (cit. 4. 11.) dostupné z: <https://www.galerie-narodni.cz/cs/predmet/12217-detail/>

²⁶¹ ZACHAŘ 2019, s. 50.

²⁶² PROŠLI ZDEJŠÍ KRAJINOU 2019, s. 48.

²⁶³ Aukční síň Art-centrum Antibes 2020 (online) Hradec králové (cit. 4. 11.) dostupné z: <https://www.art-centrum.com/aukce/archiv?vp-page=19>

²⁶⁴ PROŠLI ZDEJŠÍ KRAJINOU 2019, s. 49.

²⁶⁵ VAŠEK 2017, s. 34.

²⁶⁶ Kostel v Kameničkách: viz přílohy.

rámec zbytku obrazu a dalších motivů. Aby z celkového zobrazení takzvaně nevypadl tvar kostela, zvolil jsem několik dalších poměrně ostrých ploch jednak ve třetím plánu, jedná se o střechy a poté květinový záhon v prvním plánu, ten tvoří horizontálu mezi stromy. Naopak samotné fasády domů, především domu vpravo vedle kostela, který stojí na rozhraní druhého a třetího plánu, jsem se snažil potlačit tak, aby byl v rámci zásad vzdušné perspektivy za kostelem. Třetí plán je v průhledu za kostelem vpravo v tlumených barvách, je zde zobrazena vesnice a kopcovitá krajina, která kompozici domů uzavírá.



Ondřej Holý, *Kostel v Kameničkách*, olej na plátně 50x70, majetek autora.

Ronov nad Doubravou

Obraz s názvem *Ronov nad Doubravou*²⁶⁷ je kompozicí poměrně tradiční, zachycuje ulici směřující na ronovské náměstí s kostelem ve středu. V prvním plánu je ulice, ve druhém je možné vidět stavbu kostela se stromy, které jej obklopily. Motiv je charakteristický pro lokalitu. Na rozdíl od způsobu vyjádření Antonína Chittussiho, který zobrazuje Ronov téměř jako vedutu, je malba intimnějším průhledem ulicí na kostel stojící na náměstí. Malba byla malována tak, aby stejně jako ostatní obrazy balancovala mezi klasickou, moderní a

²⁶⁷ Ronov nad Doubravou: viz přílohy.

současnou tvorbou. Stejně jako v jiných obrazech pracuji se skvrnou v kombinaci s přiznanými tahy tak, aby vznikla další dimenze tvorby, souvislost tahů a skvrn.



Ondřej Holý, *Ronov nad Doubravou*, olej na plátně 50x70, majetek autora.

Právě Ronov nad Doubravou, rodiště Antonína Chittussiho, bylo a je významným námětem malby v Železných horách. Námět malby vychází z obrazu Jindřicha Pruchy *Náves*.²⁶⁸ Kompozičně je na rozdíl od Pruchy posunut blíže ke kostelu tak, že je možné ho vidět celý. Kompozice tvoří trojúhelník, na jehož vrcholu je věž kostela. Trojúhelník považuji za hlavní meta vizuální prvek kompozice tohoto obrazu.

Ronov nad Doubravou byl malován Antonínem Chittussim v obraze *Ronov nad Doubravou*.²⁶⁹ Již v 90. letech 19. století zde maluje Karel Libscher. Inspiroval také malíře po generace, v pozdější době zde maluje Libscherův žák Filip Milinovský, Zdeněk Sejček, Jiří Peca a další.

Nejprve jsem vytvořil skicu, tu jsem pak tužkou přenesl na podklad. Následovala malba linií okrem, kdy jsem kompozici ještě upravil. Rozmaloval jsem nejprve pravou část domů.

²⁶⁸ DNG, Jindřich Prucha, obr. 7721.

²⁶⁹ PRAHL 1996, obr. 180.

V průběhu práce jsem započal pokládáním barev domu vlevo a kostelem, k němuž jsem se pak vracel vícekrát. Snažil jsem se vytvořit několik barevných okruhů tvořících propojené okruhy, tedy okruh žluté a okru, zelené a modré a naposledy okru, červených a hnědých tónů. Po vystavění barevné kompozice jsem se věnoval detailům. Teprve v závěru jsem pracoval s nebesy, která jsem částečně, stejně jako barvy z kompozice, odrazil v cestě, k níž jsem se vracel a několikrát ji přemaloval. Snažil jsem se o co nejprostší malbu bez větších detailů. Obraz se měl skládat pouze z barevných hrubých ploch. Záměrem bylo malovat barvy, nikoliv přímo ulici, udělat jakýsi soubor ploch vizuality přede mnou.

Utopenec

Rybník ležící nedaleko Ronova nad Doubravou byl oblíbeným motivem, nejčastěji malovaným rybníkem v Železných horách. Zobrazil jej již A. Chittussi,²⁷⁰ který maluje i další rybník, Kunčický,²⁷¹ na několika malbách ho můžeme vidět i u Františka Kavána. Rybník Utopenec je jedním ze zapadlých rybníků za Ronovem, které vábily také Jindřicha Pruchu.

Obraz *Utopenec*²⁷² jsem komponoval horizontálně, vzhledem k výchozí vizuální realitě. Ústředním motivem je rybník Utopenec v prvním plánu, který vzhledem k možnostem výhledu nebylo možné zachytit celý. Hráz rybníka tvoří trojúhelník s vrcholem uprostřed. V druhém plánu je možné vidět kopce, jejichž svažité terén tvořící v prostředku druhý trojúhelník, protikladný vůči prvnímu, je v podstatě kompozice zelených odstínů v kombinaci s modří. Ta se odráží také v prvním plánu. Oba plány odděluje pruh rákosu v okru. Třetí plán tvoří vysoký obzor porostlý keři a alejí stromů s ostrým rovinným závěrem tvořícím horizontálu opět v zelených barvách. Nebesa jsou nízká.

Obraz jsem nejprve nakreslil štětcem v okrech, poté jsem rozpracoval druhý plán, jednotlivé zeleně jsem nanášel na místo, kde jsem později tvořil rybník, nicméně plochu rybníka jsem přemaloval vícekrát a zelené odstíny tím zanikly. Obtíže nastaly při malbě rákosu, který jsem prokloval okrem a neapolskou žlutí, chtěl jsem tak oddělit dva prostory s výraznou barvou, barvy však nasávaly odstíny již předem nanesených ploch, musel jsem počkat, dokud se vlhké barvy neusadí, a následně přidat do okru bělobu. Mezi malbou okrů jsem pracoval na nebesích. Vzhledem ke splývavosti tvarů zelení jsem se rozhodl uplatnit určitou míru stylizace, aby se divák ve zobrazení lépe vyznal. Pro vyjasnění prostoru jsem také na závěr tvorby naněsł linie dvěma tahy pastózně přímo z tuby.

²⁷⁰ SEJČEK 2016, obrazová příloha.

²⁷¹ PRAHL 1996, obr. 163.

²⁷² Utopenec: viz příloha.



Ondřej Holý, *Utopenec*, olej na plátně 50x70, majetek autora.

Pohled na Železné hory

Obraz *Pohled na Železné hory*²⁷³ je malován z protilehlé pláně nedaleko Třemošnice. Ve středové kompozici je zde hlavní motiv obrazu Lichnice. Stejně ji komponoval František Kaván, který ji maluje zhruba 200 metrů východněji od Zlatého potoka.²⁷⁴ Ten je v Kavánově obrazu v prvním plánu ve středové kompozici, nad ním je pak možno vidět Lichnici. Jelikož je dnes okolí Zlatého potoka zalesněné, malbu jsem se rozhodl komponovat z nedaleké pláně, na jejím vrcholu je bukový háj. Námět Lichnice je jedním z hlavních motivů v Železných horách, malují ho již bratři Libscherové, Adolf Kosárek,²⁷⁵ později Antonín Chittussi,²⁷⁶ poté ve více verzích zmiňovaný František Kaván (můžeme uvést např. *Pohled na Lichnici*²⁷⁷), jeho přátelé z Mařákovy školy a v neposlední řadě i Jindřich Prucha. Pohled na Lichnici a město Třemošnici se dnes poněkud změnil. Můžeme si všimnout továrního komínu i města s panelovými domy vlevo. Při zvažování, zda malovat, či ne, jsem se rozhodl přijmout tuto estetickou výzvu a ztvárnit prostor tak, aby bylo možné ho srovnat. Svým způsobem i tovární

²⁷³ Pohled na Železné hory: viz příloha.

²⁷⁴ VANCL 1963, obr. 13.

²⁷⁵ SEJČEK 2006, obrazová příloha.

²⁷⁶ PRAHL 1996 obr. 126.

²⁷⁷ DNG, f. František Kaván, obr. 3931.

komíny a panelové kvádry mají svou vizuální hodnotu. V malbě je možné vidět také komíny od třemošnické vápenky. Tato tzv. Berlova vápenka, která se stala dominantou městečka v první republice, byla častým motivem pozdějších malířů, mezi nimiž můžeme jmenovat např. Zdeňka Sejčka.



Kompozice je tvořena třemi horizontálními plány. V prvním plánu je podzimní louka přecházející ve strniště, podzimní plán různorodě protkaný porostem tvoří bohatě roztráštěný prostor. V našem je možné zahlédnout zbytky zarostlé cesty a za ní poseté pole. V druhém plánu je sama Třemošnice. Vlevo urbanisticky pokročilý prostor z panelových domů a továrních prostor postupně přerůstá v kolonii vesnické zástavby s vápenkou uprostřed, ta je přesně pod zobrazením Lichnice a tvoří jistá opozita. Ve třetím plánu je masiv Železných hor, hlavní dominanty kraje, který je po něm pojmenován. Vlevo můžeme vidět tzv. Kaňkove hory, uprostřed s Lichnicí, a poté pohoří Krkaňka, barevně odlišené od zbylých dvou útvarů, které jsou více vzdálené. Mezi samotnými horami a druhým plánem je louka a lesnatý prostor pod horami. Malba probíhala v pastózních nánosech na předem štětcem nakreslenou kompozici na plátně. Snažil jsem se aplikovat impresivní přístup a nemalovat konkréta, ale barvy. Pro odlišení plochy prvního a druhého plánu jsem dokončil obraz tahy přímo z tuby.

Ondřej Holý, *Pohled na Železné hory*, olej na plátně 50x70, majetek autora.

Špejchar v Kraskově

Ves Kraskov ležící mezi Sečí a Třemošnicí se stávala častou inspirací malířů v Železných horách. Maluje zde jako první Slavíček,²⁷⁸ později jeho okruh přátel a žáků. Mezi dalšími malíři Oldřich Blažíček²⁷⁹ a Jindřich Prucha.²⁸⁰ Hlavními motivy byly chalupy a žně. Vzhledem k velkým stavebním změnám v obci a moderní zástavbě se již nedají přesně rekonstruovat zvěčněná místa, a tak bylo nutné najít reprezentativní pohled. Reprezentativní ve smyslu motivického, tedy takový, který bude alespoň nějakým dílem odkazovat k motivům, které zde malovali malíři před více než sto lety. Jako motiv odkazující svým charakterem k architektuře stodol jsem se rozhodl namalovat bývalý špejchar, který již delší dobu slouží jiným účelům.



Hlavní motiv malby *Špejchar v Kraskově*²⁸¹ je špejchar, který jsem umístil do středové kompozice tak, aby měl dostatek prostoru. Barevně jsem obraz vystavěl na Peynově šedé, tedy fialových odstínech v kontrastu s neapolskou žlutí. Druhý okruh tvořily různé odstíny zelené. Jako hlavní kompoziční směr jsem určil diagonálu, v jejím směru je také cesta v prvním plánu. Podél té jsem rovnal zástavbu, přecházející v druhý plán. Mezi domy a

²⁷⁸ KOTALÍK 1965, s. 18.

²⁷⁹ MACKOVÁ 1990, s. 24.

²⁸⁰ SEJČEK 1988, s. 280.

²⁸¹ Špejchar v Kraskově: viz příloha.

cestou jsou sloupky plotu, jehož detail jsem záměrně nezobrazil. Ve třetím plánu jsou vzrostlé stromy, které zobrazení uzavírají. Malbu jsem rozmaloval ve středním plánu, na rozdíl od většiny obrazů jsem používal také Peynovu šedou, což mi umožnilo odlišit prostor cesty. Největší problém byl s malými plochami, ty byly totiž velmi různorodé a některé nezapadaly do barevného konceptu, stávaly se růžovými. Největší bílou plochu jsem musel přemalovat vícekrát, původní verze se při usychání barev projevila jako tvrdá. Poslední v druhém plánu byla malována zelená. Dva velké stromy jsem se rozhodl promodelovat v tazích s pastózní barvou. Teprve poté jsem propracoval první plán, přičemž jsem se opětovně vracel do plánu druhého. Teprve nakonec jsem nanesl plochu nebes.

Hrad Lichnice a podhradí

Námět hradu Lichnice je „skloňován“ v různých zobrazeních. Častým zobrazením je pohled na zříceninu středověkého hradu ze 13. století od Třemošnice, kde je dominantou kraje, dotvořující významnou siluetu kopcovitých útvarů Železných hor. Motiv Lichnice maloval již Walthauser, podle některých zaujala i Karla Libschera²⁸² a zvěčnil ji také Antonín Chittussi. Dalším malířem, který si zvolí méně tradiční pohled od podhradí, je Jindřich Prucha.²⁸³

Hlavní motiv obrazu *Hrad Lichnice a podhradí*²⁸⁴ jsem komponoval do pozice obráceného zlatého řezu, tedy vlevo v horní části obrazu, v jedné třetině šířky celého plátna. Motiv nijak nepřevyšuje zbytek kompozice, naopak je v rovině s vrbou ve zlatém řezu. Výjev osetého pole a podhradí s hradem Lichnicí rozděluje diagonála.

Barevně je obraz vystaven na variacích anglické červeně a hnědé a variacích různých tonů zelené.

²⁸² SEJČEK 2006, obrazová příloha.

²⁸³ TOMEŠ 1987, obr. 38.

²⁸⁴ Hrad Lichnice a podhradí: viz přílohy.



Ondřej Holý, *Hrad Lichnice a podhradí*, olej na plátně 50x 70, majetek autora.

Volákův kopec od Slavíčkovy chalupy

Motiv Volákova kopce je jedním z nejčastěji malovaných v Kameničkách. Obec Kameničky, proslavená pobytem Antonína Slavíčka a jeho žáků, nabízela mnoho motivů pro další a další pokračovatele. Tak sem přichází malovat Volákův kopec mimo jiné také Gustav Macoun.²⁸⁵ Volákův kopec je malován v mnoha variantách, například v kompozici Antonína Slavíčka, později v Kameničkách podobné motivy zachytí Slavíčkův žák Josef Dvořák a jeho dcera Anna Dvořáková.²⁸⁶

Malba *Volákův kopec od Slavíčkovy chalupy*²⁸⁷ je částečnou reminiscencí motivu Slavíčkova obrazu *Silnice v Kameničkách*,²⁸⁸ ovšem bez rybníčku v prvním plánu, ten od dob Slavíčkových změnil třikrát svou polohu, dnes je posazen níže. Současně je zde motiv chalupy, který je jedním z častých motivů v Železných horách.

²⁸⁵ ZACHAŘ 2019, s. 19.

²⁸⁶ VAŠEK 2017, s. 7.

²⁸⁷ Volákův kopec od Slavíčkovy chalupy: viz příloha.

²⁸⁸ KOTALÍK 1965, o. 128.



Ondřej Holý, *Volákův kopec od Slavičkovy chalupy*, olej na plátně 50x70, majetek autora.

Obraz jsem komponoval taktéž jako revokaci. Na rozdíl od jiných pohledů, které se od dob, kdy vznikala významná umělecká díla, změnila, prostor Volákova kopce zůstal téměř beze změn, stejně tak stromoví kolem cesty, přibyla pouze kaplička. V prvním plánu je travnatá plocha, zde byl v případě Slavička rybník, který se dnes posunul více vlevo. První a druhý plán odděluje cesta, na níž jsou stromy, které tvoří vertikály, skrze ně vznikají průhledy na Volákův kopec ve třetím plánu, ten jsem ještě rozčlenil na dílčí části kopírující daný stav. Kopec je uzavřený lesem, ten je jednou z mála obměn původního stavu. Do kompozice druhého plánu jsem vlevo umístil část Slavičkovy chalupy, v níž měl v době pobytů v Kameničkách ateliér.

Při malbě jsem přeskakoval v jednotlivých plánech načrtnutých nejprve tužkou, poté štětcem. Snažil jsem se klást jednotlivé barvy v „akordech“ na více míst, aby se odrážely v malých odchylkách ve všech plánech. Práce se štětcem cítila charakter zobrazovaných prvků. Plochu jsem skládal z jednotlivých tvarů – skvrn, jako mozaiku.

Doubrava před Chittussiho údolím

Chittussiho údolí pojmenované po Antonínu Chittussim, který právě v tomto úseku řeky tvoří nejčastěji, se od těch dob poměrně změnilo. Většina původní holé plochy je zalesněná,

některé útvary tak úplně zmizely. V Chittusiho údolí tvoří kromě Antonína Chittussiho často také Jindřich Prucha, který namaluje obraz *Motivy od Doubravy*²⁸⁹ a později je jedním z jeho vrcholných děl *Doubrava u Spačic*,²⁹⁰ která však svou lokací již neodpovídá.

Obraz *Doubrava před Chittussiho údolím*²⁹¹ jsem komponoval do středu, kde je hlavní motiv řeka Doubrava, zabírající téměř celý první plán. Tok řeky rozráží kameny, ty jsem barevně příliš nerozlišoval od vody v zelených odstínech, občas jsem je zvýraznil fialovým odstínem. V druhém plánu je v zelených odstínech. Modře jsem použil se záměrem rozčlenit zelené plochy a vybudovat prostor.



Ondřej Holý, *Doubrava před Chittussiho údolím*, olej na plátně 50x70, majetek autora.

²⁸⁹ DNG, f. Jindřich Prucha, inv. č. 8229.

²⁹⁰ SEJČEK 1988, o. XXVIII.

²⁹¹ Doubrava před Chittussiho údolím: viz příloha.

Didaktická část

Výzkum žákovských kreseb krajiny

Didaktickou část můžeme rozdělit na dva vzájemně propojené celky. První část textu reflektuje a shrnuje výzkum zaměřený na vnímání krajiny u žáků ve věku 11–12 let. Druhou částí je rozbor didaktického celku, jenž se snaží nahlédnout stejnou problematiku skrze tvorbu žáků.

Pro výzkum jsem zvolil věk 11–12 let, žáky ve fázi prepuberty se zájmem o výtvarné umění. Výzkum jsem provedl ve čtyřech skupinách. Ve všech byli dívky i chlapci, žáci různé míry schopností. Jednalo se o žáky ZUŠ²⁹² a DDM.²⁹³ Dvě skupiny, které lze označit jako hlavní výzkumné, tvořili žáci ZUŠ. Druhé dvě můžeme označit jako vedlejší nebo kontrolní.

Před výzkumem, alespoň podle dotazů, neměli žáci žádnou zkušenost s tématem krajiny a krajinou jako inspirací výtvarného procesu. Výzkum měl tři části. První byl brainstorming, druhou dotazník, poté následovala kresba krajiny, tedy třetí a stěžejní část výzkumu. Žáci mohli kreslit libovolnou krajinu, kde by jim bylo dobře, která by se jim líbila, podle svého vlastního uvážení. Rozbor kreseb a komparace výsledků kreseb byly hlavními metodami výzkumu. Byly srovnány jednak kresby jako takové a pak jejich jednotlivé aspekty. I přesto, že každá kresba odrážela osobnost dítěte do tvorby a tím byla osobitá, měla většina kreseb podobný obecný charakter.

Metodologicky byl dotazník, druhotný výzkumný prostředek, založen na otázkách s otevřenou odpovědí. Otázky tedy nelze škálovat. Výzkum proběhl v lavicích, každý žák měl svou. Zadání proběhlo ústně, oproti předpokladu bylo nutné některé otázky dovysvětlit. Otázek bylo celkem šest, všechny byly zaměřeny na hlavní problematiku výzkumu, tedy vnímání krajiny.

První otázka měla sloužit ke zjištění obecného rámce a plnit funkci tzv. rozehrívací otázky. Částečně kopírovala brainstorming, který byl zároveň motivací k výzkumné činnosti. Dalo by se namítnout, že měření nebylo kvalitní, protože bylo zaneseno odpověďmi jiných žáků v brainstormingu, což lze považovat za relevantní připomínku. Ovšem důležitou roli sehrálo položení otázky: „Napište vše, co se vám vybaví při slově krajina, veškeré souvislosti a vše, co se vám vybaví.“ S dodatkem: „Dbejte na to, aby šlo o vaše myšlenky.“ Potvrdilo se, že žáci nepsali nic navíc, co by sami nereflektovali v brainstormingu. Jednotlivé odpovědi jsem srovnával na místě. Šlo vlastně o opakování již jednou řečených myšlenek, což vzhledem

²⁹² Základní umělecká škola

²⁹³ Dům dětí a mládeže

k funkci první otázky nevadí. Ve skupině A dominovaly odpovědi zaměřené na konkrétní komponenty krajiny, naopak ve druhé skupině jsou odpovědi více zobecněné. Shodné je konstatování přírodních entit. V obou skupinách se dají nalézt odpovědi, že krajina je také obloha.

Druhá otázka byla již výzkumná. Zněla: „Co musí být v krajině, aby byla krajinou?“ Žáci mohli odpovídat podle svého uvážení, i zde se v odpovědích obou skupin opakuje akcent přírody jako nutné součásti krajiny. Právě odpovědi poskytují výpověď o rozprostření dětského myšlení do více významových úrovní. Vedle vyjádření, že nutností krajiny je příroda, se objevují také odpovědi, a to v dotazníku stejného korespondenta, že do krajiny nutně patří horizont, obloha. Žáci jsou tedy schopni pojem vnímat ve více rovinách.

První rovina je prostor, v němž bytujeme. Druhá je rovina estetiky a jejího rámce, který děti převzaly jako dar kulturní tradice. Takové vnímání vycházelo přímo z žáků, nebyli předem instruováni. Do stejné dimenze patří také odpověď: „V krajině musí být zajímavá krajina.“ I ta svědčí o estetizujícím náhledu na krajinu. Ptát se na to, co musí být v krajině, má tedy své dimenze a odpověď je vázaná na chápání pojmu. Pokud to je krajina, prostor obývání, pak je nutností příroda, pokud jde o estetiku, musí v ní být estetické parametry, tento pohled potvrzují odpovědi stylu horizont, zajímavá krajina a podobně.

Třetí otázka byla velice přímá: „Jak vnímáte krajinu?“ Zajímalo mě, jak žák zareaguje na takovou nelehkou otázku, její položení mi přišlo na místě pro srovnání celkových výsledků výzkumu a explicitně položené otázky. Odpovědi v této otázce se dají rozdělit na dva okruhy. První část respondentů popisuje svůj vztah ke krajině. „Vnímám krajinu pozitivně,“ napsal například chlapec L. J. věku 11 let. A druhá skupina popsala znovu jednotlivé vizuální entity krajiny jako obrazu. Tedy popisovali, co vidí v krajině, nepopisovali např. city či vůně. Zde hrálo roli také předporozumění, které vycházelo z kontextu, ve kterém se nacházeli, tedy vyučovací jednotky výtvarného oboru. Právě tyto odpovědi jsou důkazem, že není vhodné ptát se na vnímání krajiny přímou otázkou. Pro analýzu je nutné získat více materiálů tvořených nepřímými otázkami, tedy otázkami nevyžadujícími odpověď přímo na podstatu výzkumu. Otázka je ovšem na místě, protože ukazuje, jak žák chápe slovo vnímat, pak také poukazuje na myšlení žáka jako takové. Umožňuje srovnání přímého dotazu a analýzy výzkumu. V odpovědích se dostáváme k tomu, co bylo zmíněno od počátku, tedy krajina je prostor. Odpovědi typu „krajina je okolí, nějaké místo“ Bez zajímavosti není, že chápání krajiny jako prostoru je velmi intuitivní, odpovědi jsou okolo přesného konstatování, že jde o prostor, ale zároveň k tomuto pojetí nevyhnutelně odkazují. Opět je zde dvojí vnímání

krajiny – jako reálného prostoru a jako prostoru kompozičního, tedy estetické dimenze pojmu krajina. Odpovědi typu „směs různých objektů“ jsou na pomezí obojího. Je ovšem nutné přiznat, že takové odpovědi se nevyskytují u všech respondentů. Vnímání je rozhodně individuální a závislé na mnoha dalších determinantech.

Čtvrtá otázka zněla: „Co je krajina?“ Tedy ne, jak ji žák vnímá, ale co podle něho je. Otázku jsem chápal jako diferentní oproti otázce tři. Nicméně respondenti tuto otázku, alespoň dle odpovědí, nedokázali od předchozí odlišit. Nebyli schopni vnímat rozdíl osobního, individuálního a objektivního. Někdy jsou odpovědi více vymezující nebo se snaží popsat krajinu jako celek. Jednotlivé odpovědi opět akcentují krajinu. Objevují se odpovědi typu „Je to kus země, je to okolí.“ Za zajímavou odpověď považuji vyjádření: „Krajina je oblast, kterou můžeme vidět z jednoho místa.“ Zde můžeme rozpoznat vícedimenzionální pohled na pojem krajina, jednak vnímání krajiny jako prostoru a poté krajiny jako estetického prvku, o čemž svědčí zmíněná odpověď. Krajina reálná, krajina, která je inspiračním zdrojem, a krajina jako artefakt zde splývají. Fenomén krajiny se tedy mění a nabývá různých dimenzí podle potřeby a kontextu, který se právě realizuje.

Pátá otázka byla v určitém slova smyslu kontrolní. Odpověď na dotaz „Co vše se dá dělat v krajině?“ může odhalit další aspekty toho, jak vnímá žák krajinu jako prostor a co pro něj tedy krajina je. Doplní tak předchozí otázku a zároveň potvrdí její výpovědní hodnotu.

Těžkou, ale poměrně zajímavou byla pro respondenty otázka, skrze co se dá krajina vnímat. V odpovědích jsou převážně činnostní aspekty využití krajiny, výjimkou jsou personifikovaná tvrzení typu „krajině lze naslouchat“. Odpovědi kladou konkrétní vztah ke krajině jako k různorodému prostoru pro činnost. Krajina je tu vztahována k jednotlivci a jeho potřebě, stává se prostorem, který se realizuje v určitém kontextu konkrétního záměru.²⁹⁴

V odpovědích na poslední otázku akcentuje jednak hledisko přímého setkání, to pojímá krajinu jako reálný prostor, a za druhé vnímání krajiny jako obrazu, takové vnímání jako prostředek zmiňuje různá média. Bez zajímavosti není vyjádření, které poukazuje na setkání s krajinou pohledem z okna, tento pohled se již blíží pohledu na obraz. Objevují se také setkání s krajinou, které vyžadují vizualizaci. Někteří žáci odpovídají, že s krajinou je možné se setkat prostřednictvím televize nebo obrazů. Je otázkou, zda posledně zmiňované odpovědi jsou determinovány studiem výtvarného oboru, či se jedná o skutečně spontánní odpověď.

²⁹⁴ PETŘÍČEK Miroslav, 1991.

Z dotazníků lze odvodit, že žáci chápou krajinu v různých kontextuálních horizontech, ty jsem zde nazval dimenzí. Reálnou krajinu vnímají jako prostor. Nejčastěji je pro ně krajinou soubor přírodních celků, někteří nezapomínají na krajinu města. V žádném z dotazníků není zdůrazněna role člověka při vzniku krajiny, ale zároveň je zde intuitivní odkaz k uspořádání, tedy k lidskému faktoru, který se v ní odráží a krajinu využívá. Jiný pohled je na krajinu jako na vizuální skutečnost, která je přijímána skrze tvůrčí médium. Krajinu jako prostor a vizuální realitu od sebe žáci neoddělují, ale vnímají ji jako jedno. Odpovědi respondentů se odrážejí v kresbách, ty, jak bude patrné, zcela odpovídají tomu, co žáci píšou do dotazníků, jejich představa o krajině se promítá do vizuálního znázornění krajiny.

Kresba krajiny probíhala bezprostředně za dotazníkem. Zadání znělo: „Nakreslete krajinu podle svého uvážení, nakreslete krajinu, kde by vám bylo dobře.“ Zadání proběhlo ústně, kresba byla realizována jako v předchozím případě v lavicích. Žáci měli k dispozici formát A5 a tužku. Čas na kresbu byl cca 35–40 minut. Žáci mohli kreslit jakoukoli krajinu, nedostali žádnou předlohu. Za primární skupinu respondentů můžeme považovat žáky ZUŠ. Ty jsem po dobu celého výzkumu rozdělil do dvou skupin A a B. Každou skupinu tvořily čtyři dívky a jeden chlapec. Obě skupiny se ve výsledcích tvorby příliš nelišily.

Výzkumné kresby lze rozdělit do skupin podle různých hledisek. Základním hlediskem může být rozdělení kreseb na schéma, v podobě jakési mapy, a obraz.²⁹⁵ Většina pozorovaných žáků vytvořila díla odpovídající běžnému zobrazivému způsobu malby, tedy navazuje na charakter moderní realistické krajinomalby. Ovšem ojediněle se zde nacházejí také díla blízká se vizualitě mapy. Zde tedy můžeme rozdělit artefakty na ty, které jsou determinovány vizuální kulturou, tedy představou jak zobrazovat krajinu, a ty, jež jsou více individuální cestou. V prvním případě jde o kresbu konkrétní představy stromu s jeho individuální zvláštností, na druhé straně stylizovaného tvaru stromu, který je používán vícekrát v jedné kresbě. Další obecnou zákonitostí objevující se ve všech kresbách kromě těch, které měly charakter mapy, bylo vynechávání či vytržení prvního plánu.²⁹⁶ Ten byl většinou prostě vymezen čarou bez dalšího zpracování nebo byl výsledkem protažení druhého plánu, případně nabízel jiné perspektivní vidění na rozdíl od zbytku kresby.

Občasným jevem je také revokování prvků z jiných částí obrazu do prvního plánu. Tak je tomu i v případě dívky V. Š. Ta stejný motiv, palmu, použila do třetího plánu a znovu do plánu prvního, přičemž jejich velikost je stejná. Podobně to ve své rané tvorbě užíval i Adolf

²⁹⁵ TŘEŠTÍK 2016.

²⁹⁶ HRON 1978, s. 74.

Kosárek. Jinak opakuje motiv dívka K. C., která strom mechanicky nakreslí v levé části kresby, uprostřed a na hraně pravé části kresby, vše v horizontále.

Ve skupině A můžeme sledovat malby vycházející z reálné představy, většinou stylizované. V obrázcích lze sledovat určitý vztah mezi použitými motivy a odpověďmi v dotazníku. Tak je tomu i v případě A. R., ta podle odpovědi v dotazníku vnímá krajinu jako různorodý prostor. Na otázku „Co se dá dělat v krajině?“ reaguje odpovědí začínající „stavět nebo něco zasadit“. Kresba tuto skutečnost odráží. Je na ní zobrazeno několik domů v kopcovité krajině, lemované cestami. V pozadí můžeme vidět kouřící komín, na druhém kopci kostelík. Zároveň jsou zde jasně znázorněny pole a lesy. Motiv domů je zde schematický, jde prakticky o opakování stejného motivu, resp. vše, co je chalupa, vypadá stejně. Zajímavou odchylkou jsou okna, která jako jediná mají v každé chalupě svůj vlastní tvar. Podobně je tomu také u lesa. Vše, co je les, je kresleno stejně. Krajina je tedy v podání A. R. po stránce motivů určitým schématem svědčícím o tom, že krajinu vnímá jako celek, možná částečně také jako mapu obsahující srozumitelné značky. Krajina může být inspirována cestou na chatu, o které A. R. hovoří v otázce 6. Kresba ctí perspektivu. Důležité sdělení skrze kresbu je, že krajina je pro A. R. prostor, možná právě proto je s prostorovostí pracováno také v kresbě.

Jiným způsobem vnímá krajinu K. D. Ta na otázku „Jak vnímáte krajinu?“ odpovídá, že to je domov a odpočinek. Její kresba je odrazem těchto myšlenek. Symbolem domova, resp. zdomácnělé krajiny tu může být houpačka zavěšená na stromě v prvním plánu, strom tak není ve formátu celý. Na obrázku se objevuje i další atribut domova, kočka sedící zády, která bude zřejmě odkazem na některý z komiksových příběhů sledovaných v televizi. Vkomponovávání pohádkových postaviček kreslených seriálů do obrazu je častý sklon současné dětské populace, zde by mohl zastupovat myšlenku domácí pohody či činnosti s domovem spojené. V druhém plánu jsou hory bez většího prokreslení, mezi horami a prvním plánem je vodorovná čára, snad hranice mezi domovem a cizí přírodou. Tento i další obrázky tedy prokazují vztah mezi tím, co žáci nakreslili do dotazníků, a vlastními kresbami. Kresba krajiny odráží to, co pro jednotlivce krajina znamená a jaký kontext je jí v danou chvíli dán.

Všichni žáci skupiny A se v dotazníku shodli, že součástí pojmu krajina je příroda. Přírodní motivy převládají také v kresbách. To, že je krajina něčím výjimečným na povrchu Země, potvrzuje odpověď V. Š., která píše, že krajinu můžeme vidět na mnoha místech. Jako by tedy předpokládala uspořádanou krajinu a její specifika.

Letecký pohled bez prvního plánu, stojící mezi mapou a pohledem do kraje, je kresba M. K. Obrázek není motivicky individualizovaný, většina motivů je zde zobecněnými symboly, obrázek je na rozhraní mezi mapou a pohledem na vzdálenou kopcovitou krajinu. Respondent M. K. se v brainstormingu rozpomíná, že do krajiny patří také obloha, což poukazuje na jeho vnímání krajiny jako obrazu, neboť v jiných případech, pokud krajinu vnímáme jako prostor pro pěstování čehokoliv, bude obloha mimo její rámeček. Jedině při vnímání krajiny jako obrazu vycházejícího z estetického pozorování realismu lze do krajiny zařadit také oblohu. Ten samý autor píše, že krajinu vnímá jako „směs různých objektů“. Ještě více zajímavá je odpověď, že „krajina je oblast, která může být viděna z jednoho místa“. Přičemž akcentuje možnosti setkání s krajinou tak, jak je v otázce 6, skrze vizuální média. Hovoří o fotce či videu. Pokud srovnáme tuto výpověď s předchozími, můžeme vidět značnou diferencii. Z toho vyplývá, že vnímání žáků nelze podat jako celek, neboť každé dítě je individualita a má své vlastní specifické vnímání vycházející z výchovy, informovanosti, osobní zkušenosti, možnosti vzdělání a kulturního rámce.

Často zmiňovaný je v dotazníku také horizont jako součást toho, co musí být v krajině. I tato odpověď vypovídá o vnímání krajiny jako obrazu. Stejně jako nebe, případně oblaka, je také horizont typický pro vizuální přístup ke krajině. Horizont se ve výzkumných kresbách objevuje vždy, až na výjimku dvou respondentů z DDM, kteří vytvořili jakousi mapu. Horizont je ve skupině A vždy vytlačen do výšky tak, že tvoří pouze úzký pruh. V některých kresbách si můžeme všimnout, že linky byly dodatečně gumovány, aby prostor pro nebe vznikl.

I přesto, že je horizont s oblohou zobrazen pouze okrajově, jeho přítomnost dosvědčuje schopnost vnímat krajinu jako obraz, a to ne primárně, ale mimochodem. Je možné, že žáci dokážou na krajinu pohlížet z hlediska vizuálního a pak volně přepnout na jinou rovinu, tedy mohou vnímat krajinu jako obraz, pokud se dostávají do kontextu výtvarné skutečnosti. V případě procházky zas dokážou ke krajině přistupovat jako k prostoru. Nelze tedy jasně říct, jak krajinu vnímají jako celek, jde vždy o kontext a situaci, v níž se zrovna žáci nacházejí. Horizont je výsledkem klasické krajinomalby, je možné ho vidět na všech zobrazeních krajiny po dobu moderní. Je tedy kulturním odkazem, který si neseme s sebou a je také možné se s takto vnímanou kompozicí běžně setkat. I proto je horizont v téměř všech kresbách, žáci totiž mohli takové obrazy vidět. Zjišťujeme tedy, že žáci mohou krajinu vnímat jako vizuální realitu, způsob vnímání je ovšem determinován v kontextu jejich předchozí zkušenosti a způsobem, jak jim byla interpretována.

Žáci používali běžný motivický rámeček. Obvyklým motivem byl strom. Objevuje se jednak jako solitér v místech, kde bychom předpokládali první plán. Takové stromy jsou většinou individualizované, tak jako v případě K. D., v jejíž kresbě můžeme vidět strom s houpačkou. Sám strom není úplně propracovaný, část z něho jde mimo zobrazení. U stejné žáčky se objevuje také řada stylizovaných vrb, které jsou tvarově stejné, tento způsob tvorby je typický, jak již bylo řečeno, u většiny výzkumných kreseb. Je to snad další doklad o tom, že krajina je pro tyto žáky mozaikou jednotlivých prvků, jak napsal M. K., souborem objektů různé povahy. Motiv lesa nebo skupiny stromů se objevuje u všech žáků ze skupiny A, odpovídá odpovědím v dotaznících, kde je všichni žáci zmiňují. Časté užití lesa může být opodstatněné tím, že tvoří jakýsi opozit zastavěné plochy, a tak je právě zalesněný prostor symbolem mimoměstské přírody.

Dalším obecně užitým motivem je pole či louka, opět často rezonuje jako obvykle zmiňovaný motiv. V krajinách se objevuje také architektura, a to různého charakteru. Dívka A. R. nakreslí jak chalupy, tak tovární komín a kostelík. Všechny motivy jsou v jednom vyobrazení krajiny. Krajina je zde prostor různých motivů. Obsahuje jak přírodní prvky, tak artefakty člověka. Krajina je místem setkávání přírody a člověka.

Žáci dokážou krajinu vnímat ve více kontextech zároveň, o tom svědčí také odpovědi na otázku šest, tam je často zmínka o obrazech či fotografiích, ale zároveň je zde aspekt přímého kontaktu, tedy pobytu v krajině. Jde tedy o vnímání přinejmenším dvou rovin, jedna je zprostředkovaná, druhá je rovina přímého zažití krajiny.

Skupinu B tvořili, stejně jako v předchozím celku, 4 dívky a jeden chlapec. Skupina byla po stránce možností více diferencovaná. Jednotliví žáci byli různě vyspělí a měli odlišný vztah k výtvarnému umění, na rozdíl od předchozích se tito žáci buď hůře orientovali, nebo naopak byli v mnohém napřed. I tak lze skupinu považovat za reprezentativní vzorek. Jednotlivci jsou členy jedné sociální skupiny, na kterou jsem se zaměřil, jejich kresby jsou určitou výpovědí o vnímání krajiny.

Kresby i dotazníky této skupiny jsou tedy různé kvality. Dva dotazníky mají pouze nízkou výpovědní hodnotu. Žačky většinou odpovídaly pouze jednoslovně, v brainstormingu se nezapojily. Zbytek skupiny byl naopak velmi aktivní. Ve skupině celkově více rezonuje činností vnímání krajiny, tedy krajina je pro tyto respondenty výzvou k činu. Zmiňují se o lovu ryb, pouštění draka, ale také o pozorování krajiny, tak hovoří i chlapec J. L. Jeho kresba se vymyká ostatním, nemá horizont ani nebesa. Jde o zobrazení cesty, po rozhovoru

zjišťujeme, že je to dálnice v hlubokém údolí. Na svazích, které J. L. znázornil diagonálními tahy, stejně tak cesta je diagonálou, můžeme sledovat kresby stromů, připomínající spíš značky v mapě. Celý výjev je zobrazen z nadhledu. Kresba je až grafická, bez detailů, nelze hovořit ani o prvním plánu, ani jiném fázování krajiny z hlediska perspektivy. Kresba se v tomto případě poměrně rozchází s odpověďmi v dotazníku. Autor kresby nikde nezmiňuje nic, co by souviselo s přičiněním lidské ruky v krajině, ale naopak do ní počítá i živočichy, kteří ji obývají. Pro J. L. je taktéž jako v předchozí skupině krajinou část Země. Opět je zde souvislost s prostorem, který je v určitém slova smyslu sdílením.

Velký důraz na vizuální hledisko krajiny klade K. V. Její kresba inspirována okolím chalupy, kterou s rodiči navštěvuje, je stylizací konkrétní krajiny. K. V. v dotazníku zmiňuje, že krajina je pohled odněkud někam. V odpovědi na otázku „Co je krajina?“ opět zdůrazňuje vizualitu, krajina je pohled odněkud na něco. Zároveň nezapomíná na fakt spojení lidského artefaktu a přírody. S výše uvedenými odpověďmi souvisí také konstatování, že v krajině se dá kreslit a malovat. Do jaké míry je odpověď vlastní a zda je individuální, je otázkou. Ostatně jde spíše o výjimku. Samotná kresba obsahuje oba dva faktory, které K. V. zmiňuje, tedy přírodní prvky, lesy na kopcovité krajině, pole, ale také kostelík na kopci ve třetím plánu. Snaha zachytit v kresbě první plán možná souvisí se schopností vnímat krajinu jako obraz. V některých případech se objevuje mechanická kresba, která je spíše symbolem než vyjádřením osobitého, konkrétního prostoru, které zde ovšem převládá. Kresba je poměrně strukturována, můžeme tušit snahu o vizuální koncept. Kresba pracuje s kompozicí a v souvislosti s tím také s horizontem, a to převážně v horní čtvrtině obrazu.

Obraz K. V. je jedním z těch, které dokládají možné vnímání krajiny jako obrazu, a navíc dokazují, že vizuální fakt se dá přizpůsobit nové vizuální realitě, tedy že inspirace umělce je na plátno převyprávěna. Vedle reálné krajiny je artefakt, který ovšem není původní realitou. V dotazníku K. V. píše, že v krajině musí být rovnováha mezi přírodou a lidmi, aby byla krajinou. Objevuje se zde stejně, jako v předchozích dotaznících, vnímání krajiny jako vztahu přírody a člověka, krajina je zde opět místem setkání.

Výjimkou v kresbách je práce N. P. Ta nakreslila pohled na mraky, které se staly jediným zobrazeným motivem. Jde o druhou kresbu, předtím se N. P. snažila nakreslit pohled do kraje, přičemž si s realizací nevěděla rady. Vzhledem k tomu, že se jednalo o výzkum, do její práce jsem nezasahoval. Kresba mraků je tedy východiskem z problému.

Krajiny skupiny B jsou více diferencované než krajiny skupiny A. Objevují se zde osobité pohledy a řešení. Také odpovědi v dotazníku přinášejí jiné než zobecněné postoje. Práce s horizontem a nebem je zde na rozdíl od předchozí skupiny komplikovaná. Je zde vidět mírné vybočení z úzu, který si skupina A zřejmě osvojila pod vlivem kulturního paradigmatu. Ve skupině B můžeme jen výjimečně narazit na architekturu, která se v případě skupiny A objevuje poměrně běžně. Častým motivem je opět strom, cesta, les a kopec. Lze říci, že jde o archetypální motivy krajiny. Respondenti tedy také, jako v předchozí skupině, chápou krajinu jako soubor jednotlivých základních prvků, jako systém znaků, ale zároveň jako místo setkávání člověka a přírody. Výsledek ovšem nelze zcela zobecnit, protože odpovědi a kresby jsou od sebe poměrně odlišné, což potvrzuje již zmíněnou tezi, že vnímání krajiny u dětí, stejně jako u dospělých, nelze globalizovat, záleží na jejich kulturním, intelektuálním a sociálním rozvoji.

Za třetí kontrolní skupinu lze považovat mládež, které jsem nabídl dotazník v rámci výtvarných aktivit v DDM. Tito respondenti mají sice určitý vztah k výtvarnému umění, nejsou ovšem nijak systematicky vzdělávání v oblasti výtvarné kultury, vyjma doteků s výtvarnou pedagogikou v rámci docházky na základní školu. Respondenti z tohoto okruhu se ve svých výpovědích shodují se skupinami ZUŠ na tom, že krajina je příroda. Tyto odpovědi je možné zaznamenat napříč spektrem všech dotazovaných. Shodná je také asociace archetypálních prvků krajiny, často žáci hovoří o tom, že krajina je kopec, louky, stromy, přičemž není patrné, zda si představují kopec jako fakt, nebo vizuální tvar. I zde se dají nalézt odpovědi, že jde o pohled odněkud někam nebo pohled do dálky. Také odpověď, že jde o zem s oblohou, svědčí o vnímání krajiny jako vizuální reality. To, že se dá v krajině trávit čas různým způsobem, ale dá se v ní také malovat, vnímají respondenti z okruhu DDM stejně jako předchozí dotázaní. Opět se zde objevuje činnostní hledisko. V krajině se dá přemýšlet, relaxovat, běhat, houpat se a jiné. Ani v případě dotazovaných žáků v DDM se při pojmu krajina nevybaví nadstavbové pojmy, ale základní motivy krajiny, jde zřejmě o asociace pramenící z vlastní zkušenosti, tedy zážitku. Respondenti popisují vizualizaci krajiny, tedy co všechno tam je. Mezi žáky skupin ZUŠ se neobjevil, na rozdíl od účastníků aktivit DDM, citový postoj ke krajině. Jeden z dotazovaných odpovídá, že krajinu vnímá se smíšenými pocity, jde ale o zcela výjimečné vyjádření. Pokud se objeví citový aspekt, většinou jde o zobecněné, nic neříkající výpovědi, téměř všechny ostatní dotazníky jsou bez citového akcentu.

Jinou výjimkou je vyjádření, že krajinu lze vnímat jako pravou, ve smyslu realisticky vyjádřenou, nebo fantazijní. Zde jde o větší důraz na fakt, že krajina je určitá realita, kterou může tvořit lidská mysl. O tom, že reálná krajina je prostor a že jsou různé krajiny, uvažují i ostatní respondenti. Zároveň se zde můžeme setkat s odpovědí, že krajina je vše, co je vidět. Tato odpověď může působit jako nedostačující, autor tím možná chtěl vyjádřit, že určení hranic v krajině není jednoznačné.

Dalším, na čem se s předchozími skupinami respondenti shodují, je vnímání krajiny jako prostoru, který je obydlen. Hovoří o tom, že v krajině jsou živočichové. Samotné kresby jsou u těchto žáků velmi rozrůzněné, jedna z nich připomíná mapu nebo bludiště. Jiné, většinou obdobné pohledy jako v předchozích případech, tedy obraz vycházející z krajinářské tradice, představují strukturu rozdělenou na plány s horizontem a nebesy. Zajímavá je kresba lomu, kde na bílém podkladu můžeme vidět nakreslenou střední část krajiny, tedy lom, zbytek plochy je bílým prostorem. Divák se v tomto případě může dívat na plochu a určit si, kde je vodní hladina, která byla v obraze zamýšlena, a kde je nebe. Vnímání krajiny u žáků prepubertálního věku tedy nelze nijak maximalizovat, nelze v několika bodech definovat, jak žáci této věkové kategorie vnímají krajinu. Jejich vnímání je rozrůzněné. Je determinované mnoha aspekty, kulturními vzorci, sociálním kontextem, znalostmi atd. Důležitou roli hraje jejich osobní zkušenost s krajinou a osobnost sama, akcentování krajinných motivů vychází z osobní preference, životního stylu a chápání. Nesmíme také opomenout snahu dítěte zavděčit se pedagogům a obecně představu, že lze nakreslit krajinu správně, či špatně. I během výzkumu se občas ozvali váhaví žáci a snažili se vyčíst, jak by měli správně postupovat, zda je umístění toho či onoho do kresby žádoucí, či nikoliv.

Z analýzy kreseb podpořené dotazníky je patrné, že žáci dokážou vnímat pojem krajina v mnoha dimenzích, dokážou volně přecházet mezi artefakty zobrazujícími krajinu a samotnou krajinou. Tu chápou často jako přírodu, opozit proti zastavěnému prostoru města, jen někteří v závislosti na tom, jak se s krajinou setkávali, dokážou odhalit vztah krajiny a lidského utváření jejího prostoru. Někteří si uvědomují, že krajina je prostor, který je utvářený člověkem, téměř všichni chápou, že krajina nese mnoho rolí, mezi nimi i vizuální. Žádný z respondentů nevnímá krajinu primárně jako obraz, ale většina je tohoto pohledu jednoduše schopná, nečiní jim větší potíže. Jejich vnímání krajiny jako obrazu je mnohdy determinováno klasickým přístupem zobrazování krajiny,²⁹⁷ což je zcela pochopitelné. Většina zobrazení se

²⁹⁷ HRON 1978, s. 74.

nachází v klasickém paradigmatu, to se skrze pozorování takto představených krajin stává vzorcem vnímání většiny společnosti, pochopitelně děti nevyjímaje.

Z hlediska motivů žáci používají především těch nejběžnějších veličin, které se v přírodě objevují, souvisí to zřejmě s častým ztotožněním krajiny a přírody. Běžným motivem je strom, louka, pole, les. Ti, kteří si uvědomují souvislost s lidskou myslí, která se otiskuje do hmoty a vzniká krajina, zařazují také stavby, tovární komíny a jiné. Na žádné z krajin se neobjevila lidská postava, krajiny žáků jsou liduprázdné, možná proto, že krajinu vnímají jako něco, čeho sami nejsou součástí.

Viděnou krajinu chápou jako mozaiku různorodých jednotlivin – co všechno tam je. Obrázky jsou většinou popisné. Za zajímavý považují obrázek, který zobrazuje cestu z města. V prvním plánu je zobrazen dům a přeškrtnutá cedule město. V druhém plánu jsou již pole a stromy. Třetí plán zobrazuje hory. Je zde tedy opět představa, že krajina je pohled mimo město, že jde o přírodu. Jednotlivé motivy jsou zde opět neindividualizované, jsou zobrazeny stylizovaně, všechny stejně. Stromy jsou spíše jejich zástupnými symboly, stejně jako v jiných kresbách, které účastníci výtvarných aktivit v DDM nakreslili. Také další kresba pracuje s motivy jako se zástupnými symboly. Obrázek je stylizovaný a cituje stereotyp krajin klasického charakteru. Je zde tedy opět patrná determinace kulturními vzory. Kulturní podmíněnost vnímání krajiny je jasně daná a jen těžko se z ní úplně vymanit.

Nemůžeme se tedy ptát, zda žáci vnímají krajinu jako vizuální skutečnost, či jako obraz, ale na míru, s jakou vnímají krajinu vizuálně. To je determinováno výchovou, kulturou, znalostmi, zralostí dítěte a vlastní osobností.

Didaktický celek

Didaktický celek navazoval na výzkum a jeho realizace měla dva obecné cíle. Jednak posunout výzkum do jiné dimenze a také nabídnout žákům jinou možnost vnímání krajiny než klasickou, k níž tíhly kresby z výzkumu. Ukázat na možnosti použití motivu v jiných kontextech, pracovat s motivy jako východiskem vlastní tvorby a odhalit hlubší vizuální rovinu zvoleného motivu.

První zmíněné hledisko směřovalo k hledání esteticky zajímavého motivu v krajině, tvorba byla závislá na vlastní volbě. Tento pohled umožnil jinak pohlížet na krajinu, a to po stránce motivické, vnímat krajinný motiv jako znak. Projevila se zde preference motivu a toho, co považují za podstatné. Volba podstatných prvků v motivu šla až do abstraktních

forem vyjadřování, tak bylo možné poznat, co a jaký základní vzor k volbě motivu žáky vedly. Jaká kompozice je zaujala a jaký základní tvar má.

Další hledisko bylo didaktické, šlo o snahu odhalit vizualitu motivu, tedy z konkrétní formy zobrazení vytáhnout podstatu kompozice v liniích a základních tvarech, a tak ukázat, že daný vizuální rozměr, estetické měřítko, je na konkrétní formě nezávislé. Hlavním obsahem byla práce s motivem, práce s krajinnou motivikou a její abstrakce.

Práce proběhla mezi žáky ZUŠ, třída byla opět rozdělena do dvou skupin A a B, v přesném obsazení jako v předchozím výzkumu. Žáci byli rozsazeni a během tvorby práci ostatních neviděli. Ta trvala 4 vyučovací jednotky, organizovaná byla zpravidla v lavicích. Východiskem tvorby byla vlastní fotografie krajiny, kterou si měli žáci přinést v mobilních telefonech či vytištěnou na papíře. Žáci měli přinést vyfocené motivy v krajině, které jim přišly vizuálně zajímavé a je samotné oslovily. S těmito fotografiemi, které již vypovídají o preferenci, se dále pracovalo.

K tomuto způsobu práce mě inspirovala díla Zdeňka Sýkory a práce Pabla Picassa. U Zdeňka Sýkory to byla práce s motivy jako strukturou, která nemá žádné hlubší sdělení.²⁹⁸ Inspirace tvary přírody, které v sobě skrývají bytostnou podstatu struktury tak, jak Zdeněk Sýkora ukazuje na svých dílech z 60. let, kdy se přírodou inspiruje k tvorbě abstraktních děl. Právě tyto struktury, tvořící také vizuální schéma, se mohou odhalit skrze abstrahování vizuální skutečnosti. Pro samotný princip abstrakce je inspirativní postup Pabla Picassa, který zdůrazňuje geometrickou formu tvaru zdůrazňující lineární složku zobrazení.²⁹⁹ Tvoří série kreseb, přičemž první je realistickým zobrazením, v dalších ubírá a stylizuje jednotlivé prvky a tím se dobírá k abstraktnímu tvaru. Poslední obrázek je vždy zcela abstraktním zobrazením.

Cílem práce bylo směřovat k základnímu tvaru, ten poté zaznamenat vizuálním způsobem. Za cíle v přípravě jsem si určil: 1) Představit krajinnou motiviku jako znakový systém. 2) Uvědomit si možnosti práce s motivem. 3) Seznámit s pojmem stylizace a abstrakce a s možnostmi jejich použití.³⁰⁰

V rámcovém programu jsem určil vzdělávací obsah: Poznává a vědomě používá obrazotvorné prvky plošného i prostorového vyjádření (bod, linie, tvar, objem, plocha, prostor, světlo, barva, textura atd.), jejich vlastnosti a vztahy (shoda, podobnost, kontrast, opakování, rytmus, dynamika, struktura, pohyb, proměna v čase atd.) a jejich účinky dokáže

²⁹⁸ Lenka Sýkorová, 2020 online. Louny. (cit. 28.10) dostupné z: <http://www.zdeneksykora.cz/?s=174>

²⁹⁹ LAMAC 1989, s. 108.

³⁰⁰ Příprava didaktického celku, viz přílohy.

porovnat a zhodnotit a využívá základní techniky vizuálně obrazného sdělení, prostorových činností, včetně objektové a akční tvorby s využitím klasických i moderních technologií.

Před samotnou výtvarnou činností jsem zařadil průpravnou část, která měla jak funkci úvodu, tak měla podnítit způsob uvažování o krajinném motivu v kontextu připravované činnosti. Žáci byli seznámeni s pojmy a východiskem pozorování a měli sami možnost si prohlížet.

Dílčím cílem bylo podnítit hlubší zamyšlení nad motivy. V rámci průpravné části byli žáci seznámeni s prací Zdeňka Sýkory, jehož přístup k tvorbě byl inspirací pro výtvarnou činnost, následoval reflektivní dialog, jehož cílem bylo najít princip a souvislost krajin a abstraktních forem, resp. zda se dají najít mezi vlákny a motivy z přírody nějaké souvislosti a jaké. Snažil jsem se upozornit na vztah mezi těmito vizuálními veličinami, poukázat na transpozice těchto veličin.³⁰¹ Průpravná činnost, zaměřená na rozvoj schopnosti pozorovat motivy a vnímat variabilitu výrazových prvků v omezeném kontextu, byla realizovaná skrze cvičení se čtverečkem, přes který žáci pozorovali svou krajinu přinesenou již dříve.

Výtvarná činnost probíhala ve dvou oddělených skupinách v prostorách ZUŠ. Pojítkem mezi průpravnou částí a samotnou výtvarnou činností bylo prohlížení obrázků Zdeňka Sýkory, v rámci prohlížení proběhl reflektivní dialog, který měl za cíl poznat vztah mezi abstrahovanými malbami a realistickým vnímáním krajiny. Prohlížení děl Zdeňka Sýkory a následný reflektivní dialog proběhly u PC, v případě lepších technických podmínek by bylo vhodnější na místě promítat na projektoru. V abstrakci³⁰² vyvstávají vizuální struktury kompozice oproštěné od konkrétních forem, tak je možné více vnímat vizuální podstatu sdělení, proto považuji tento přístup vzhledem k cíli na místě.

Nejprve žáci sami hledali zajímavá místa v krajině, která mají vizuální hodnotu, po reflektivním dialogu vybrali jedno. V případě výběru a práce s motivem byla využita metoda heuristická, praktická a slovní, činnost proběhla v lavicích v prostoru třídy. Každý pracoval jednotlivě. Vizuální realita, kterou žáci dle vlastního výběru zvolili, byla východiskem další tvorby. Motiv se pokusili překreslit lineární kresbou na papír A5, ten byl rozdělen na čtyři části tak, aby vznikla políčka. V prvním poli byl překreslený výběr z krajiny, šlo o lineární kresbu, kresbu věcnou.³⁰³ Z té žáci vybrali jen nosné linie, tedy ty, které jsou nutné k zachycení reality, kterou zobrazují. Zde jsem používal jak škálu metod slovních, tak metodu

³⁰¹ Česká televize, 1996–2020 (online). Praha. (cit.28.10): <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1026666614-evropane/20136219568-zdenek-sykora/>

³⁰² Zde myšlena abstrakce jako pojem od slova: abstrahovati.

³⁰³ TROJAN 1976, s. 10.

heuristickou, když žáci sami objevovali, co je podstatné v daném zobrazení, a sami se také museli rozhodnout. Přípustná byla pouze drobná konzultace.

Nosnou metodou byla právě metoda heuristická, ale také metoda praktická, která je součástí tvorby, měla svou váhu. Žáci při tvorbě nerozvíjeli pouze dovednosti spojené s vytčeným cílem, ale rozvíjeli také další schopnosti v oblasti kresby a vizuálního myšlení. V dalším políčku zachycovali tentýž jev, ale pouze třemi až pěti tahy. Tím došlo k částečné abstrakci motivu. Ten byl zachycen opět lineárně, vzhledem k funkci linií nebylo nutné pracovat s přítlaky a jinými výrazovými prostředky kresby. Následoval rozbor motivů v reflektivním dialogu. Poslední políčko mělo přinést výsledek hledání abstrahovaného vizuálního znaku. Žáci měli zakreslit pouze třemi až pěti tahy výběr z předchozí kresby, k výběru použili okénko, s nímž pracovali již v průpravné části.

Výsledný vizuální znak byl převeden do jednoduché lineární kresby, čímž vzniká obrysová kresba³⁰⁴ na čtvrtku/karton o velikosti 10x10 cm. Zde jsem jako vhodný materiál pro kresbu zvolil centropen³⁰⁵. Na povrchu čtvrtky s lesklým povrchem kresba centropenem lépe držela a žákům se snáze tvary překreslily v základních konturách. Důvodem použití tohoto média byla snaha nalézt pevný tvar a přimět žáky ke kresbě bez opravování a mazání. Velikost určovaly dva parametry, zásadním požadavkem bylo umožnit žákům vystříhnout tvary šablony, pokud by byl prostor malý, mohlo by dojít k nežádoucímu ohrožení kvality. Druhým parametrem bylo vyjít s rozměrem tak, aby se vešel na čtvrtku A4 a šablona mohla být otištěna vedle sebe alespoň dvakrát. Překreslování proběhlo v lavicích, nosnou metodou byla metoda praktická, doplněná metodou slovní, když jsem jim říkal jednotlivé poznatky a rady k práci. Po překreslení byla tmavá, centropenem³⁰⁶ pokrytá místa vystříhána, tak vznikla šablona k malbě. Vystříháním linií došlo k zásahu do původního zobrazení, vznikají totiž kromě lineární kresby také plochy, ty doplňují vizualitu původních zobrazení a posunují vizuální celek do nové roviny.

Nyní je na místě úvaha, do jaké míry jde v případě tvorby o malbu a do jaké jde o grafickou techniku. Tvorba, při níž je použita šablona, je na pomezí těchto technik. Z hlediska plošné tvorby, kdy je použita barva, přičemž s šablonou se volně manipuluje, neslouží tedy pouze ke zkopírování tvaru. Z hlediska použití šablony, skrze kterou je zobrazení množeno, jde o grafiku.

³⁰⁴ BLAŽÍČEK 2013, s. 212.

³⁰⁵ Příprava didaktického celku, viz přílohy.

³⁰⁶ Byl použit centropen 0,3.

Výtvarná činnost zaměřená na práci s šablonou probíhala s týdenním odstupem, opět byla realizována ve třídě. Metodicky byla vystavěna na metodě slovní, a to jak monologické, tak dialogické, především při rozhovorech o tvorbě a udávání organizačních pokynů souvisejících s tvorbou, v rámci hodnocení byl použit reflektivní dialog. Nosnou metodou byla metoda heuristická a praktická. V první části vyučovací jednotky proběhla krátká rekapitulace předchozí činnosti. Součástí první vyučovací jednotky bylo také vystřížení šablony. Následovala volba barev podle vlastního uvážení, podmínkou bylo zvolit pouze jednu barvu.³⁰⁷ Nutno bylo upozornit na hygienu, v případě znečištění bylo totiž třeba ihned si umýt ruce, jinak by se nežádoucí barva mohla přenést na hlavní plochu tvorby, tou byla čtvrtka o velikosti A4.

Před samotným malováním skrze šablony proběhla diskuse na téma kompozice. V té jsem se pokusil objasnit možnosti přístupů seskládání jednotlivých maleb tak, aby vznikl smysluplný celek. Jednalo se o zásah mimo původní přípravy a vyplynul z dané situace. Příště by bylo dobré s tímto bodem počítat. Výsledkem debaty bylo doporučení, aby si žáci celkovou kompozici nejprve nakreslili. Následoval výklad s popisem přibližujícím práci s šablonou, jak nanášet barvy, jak odebírat šablonu. Pro snadný postup tvorby jsem užil metodu slovní monologickou. Pro nanášení jsem zvolil ploché štětce 8,10.

Převedením motivů na plochu čtvrtky v opakovaném rytmu vzniká nový kontext vizuální reality, kód motivu, který se neustále opakuje v určitém řádu. Žák zjišťuje, že motiv může tvořit opakující se pás, uspořádaný na základě jiného než krajinářského tvůrčího myšlení, stává se vzorkem. Ten může být použit jako vzorek na látku nebo do jiné desénové oblasti. Zkomponováním stejných motivů vzniká kód nesoucí v sobě základní vizuální informaci.

V reflektivním dialogu jsem kladl tři otázky, některé byly kladeny v podobě reflektivního dialogu, jiné individuálně. Otázky: 1. Proč vás tvar upoutal? 2. Co bylo nejtěžší na tvorbě? 3. Jakou roli může hrát krajina v inspiraci umělců? 4. K čemu by se dala vaše díla využít (design, vzorek na látku)? 5. Jaký má výsledný tvar vztah ke krajině? Většina žáků nedokázala přesně říct, co je na krajině upoutalo, zpravidla byla volba závislá na estetickém měřítku. Za nejtěžší považovali zorientovat se v mnohosti a bohužel se objevily také odpovědi, že nejtěžší bylo vědět, co je správně, což dokládá, že žáci se snaží vyhovět představě pedagoga a společnosti. To může výsledky částečně zkreslovat. Na třetí otázku jsem dostával bohužel nepříliš zajímavé odpovědi. I reflektivní dialog umožnil hovořit

³⁰⁷ Realizace proběhla temperou.

o hlubších souvislostech volby a přiblížit také žákům důvody jejich tvorby a nabídnout možnosti dalšího rozvoje.

Jednotlivá díla umožnila odkrýt, že vnímání a preference motivů v kresbě jsou často zaměřeny nikoliv na konkrétní formy, ale na kompozici a obecnou vizuální podstatu, která jde mimo rámeček krajiny. Při reflektivním dialogu žáci nedokázali sami vysvětlit, proč si zvolili daný motiv, často se sami divili a říkali, že se jim líbí. Jejich preference byla tedy čistě estetická. Do stylizovaných a abstrahovaných linií překvapivě neprojektovali často žádné další představy. Volba žáků je dokladem, že jsou schopni vnímat zobrazení krajiny estetickým způsobem, nacházejí nové kontexty a dokážou nacházet nové vizuální pohledy. Krajina je tedy pro žáky veličinou, kterou vnímají v různých dimenzích a souvislostech - od přírody, prostoru s potenciálem činnosti až k estetickému pohledu. Volba zobrazení a konkrétních motivů při tvorbě a jejich vnímání záleží na konkrétní situaci daného žáka. V estetické rovině volí žáci ty motivy, které tíhnou k základním tvarům a mají dobrý kompoziční potenciál, o krajině tedy dokážou smýšlet v různých rovinách podle kontextu, který je právě dán.

Závěr

Malba v Železných horách je jev, který můžeme sledovat již bezmála 200 let. Vizuální možnosti tohoto místa nespočívají pouze ve tvaru na tři části rozděleného tektonického zlomu, který tvoří tzv. Železné hory, ale také v drsném charakteru chudé krajiny, jež svou barevnou prostotou zve malíře ke tvorbě.

V práci nejsou jistě zmíněni všichni malíři, kteří zde malovali. Zvolil jsem pět hlavních osobností, které byly pro tvorbu v Železných horách stěžejní a které lokalitou nejen prošly, ale po nějakou dobu se zde usídlily a měly také největší podíl na rozpracování motiviky Železných hor.

Téma je pramenně dostupné, jako hlavní pramen k tématu je možné použít katalogové karty obrazů ve sbírkách, své místo má také korespondence k tématu, ta je z velké části publikovaná. Hůře dostupná je pramenná základna k méně známým malířům zde působícím, jejich fondy jsou často umístěny v regionálních institucích, většina těchto materiálů není publikována. Literatura k tématu je obsáhlá, reprezentativním zdrojem jsou také katalogy výstav.

Motivy Železných hor odrážejí dominantní místa, která můžeme chápat jako místa malířské paměti. Jak se jejich zobrazení vrství, lze vnímat stylové proměny a individualitu umělců, kteří je zvěčnili. Věž zříceniny Lichnice upoutala již Antonína Waldhausera, který tudy procházel s romantickou snahou putovat do hor, jak bylo pro romantiky příznačné. První kroky malíře prošlapaly cestu dalším, a tak je dnes možné vidět motivy zdejší krajiny v dílech bratří Liebscherů i dalších malířů druhé poloviny 19. století. Právě v horách, a nejen v těch Železných, nacházejí malíři romantismu tvarosloví divoké krajiny, jež se postupem času motivicky ustálí, a v různém podání je jejich zobrazení možné vidět do dnešních dob. Do Železných hor přišel také Adolf Kosárek. Jeho tvorba idealizovaných krajin je však těžko konkretizovatelná a jen stěží lze dokázat, které motivy jsou inspirovány Železnými horami. O návštěvách této lokality tedy svědčí jen několik děl. S výjimkou obrazu *Krajina u Pardubic* a malby hradu *Lichnice*, ta se dá chápat jako tvorba blízká železnohorskému regionu, se Kosárkova tvorba nedá příliš doložit. Uvedené malíře můžeme považovat za první generaci malířů Železných hor.

Rodák z Ronova nad Doubravou Antonín Chittussi po zkušenosti z Francie přichází s jiným, pravdivějším pojetím krajiny jako malířského tématu. Jeho tvorba vychází z představ francouzských barbizonců, motivy mají být vyjádřeny co nejrealističtěji. S Chittussim

přichází z Barbizonu – tehdy nedaleko Paříže – nejen způsob plenérové malby, ale také realistické vizuální vyjadřování.

Druhou vrstvou malířů Železných hor, jakousi druhou generací, jsou žáci Mařákovy školy a jejich současníci. V roce 1905 je v Třemošnici plenér žáků Julia Mařáka v čele s Františkem Kavánem. Do kraje přišli hledat motivy Chittussiho, který pro ně tvořil alternativu v přístupu ke krajině jako malířskému tématu. František Kaván strávil v Železných horách velkou část života, především ve vsi Vítanov nedaleko Hlinska, stejně jako jeho dobrý přítel Bohuslav Dvořák. Mezi tento okruh malířů patří i Antonín Slavíček. Ten se postupně stane hlavní osobností třetí generace malby v Železných horách. Antonín Slavíček se skrze přátelství s Raisem dostává do Kameniček, kde se na několik let usadí. Sem za ním pak také jezdí jeho žáci a následovníci.

Slavíčkovy Kameničky, stejně jako Kavánův Vítanov, ležící jen kousek odtud, se stávají středisky malířských kolonií pro další generace malířů. Mezi významné lokality malby v Železných horách vedle zmíněných patří také Kraskov nedaleko Třemošnice. K místnímu učiteli a příteli umění Antonínu Zavadilovi jezdí ponejprv právě Slavíček, kolem učitele Zavadila vzniká další okruh malířů, kteří se do regionu vracejí. U Zavadila v Kraskově tvoří také Oldřich Blažíček a v neposlední řadě Jindřich Prucha, kterému jsou Železné hory hlavním inspiračním zdrojem.

Třetí generace malířů v Železných horách zpravidla navazuje na Antonína Slavíčka. Vedle již zmiňovaného malíře předjaří a jara v Železných horách Jindřicha Pruchy, který však nebyl žákem v pravém slova smyslu, to je Gustav Macoun, Josef Dvořák aj.

Těmito tvůrci malířské návštěvy nekončí, ba naopak. Začíná sem proudit mnoho dalších malých i velkých mistrů tvůrců, kteří jsou již mimo horizont této práce. Mezi ně patří např. F. Milinovský, J. Sodomka, M. Holý, P. Kotík, A. Dvořáková, J. Zrzavý, K. J. Sigmund, Z. Sejček.

Jak rostla tradice krajinářství v Železných horách, ustavila se také řada stále opakovaných námětů a varianty motivů každého z nich, které byly vždy znovu výzvou nově příchozím. Vznikají typiky zobrazení tohoto kraje. Historicky prvním zobrazovaným námětem byl hrad Lichnice. Motivika hradu je jedním z častých zobrazení již od doby romantismu. Hrad na kopci můžeme spatřit u žánrových maleb i krajinářsky vážně zamýšlených děl. Hrad Lichnice je zobrazen již Antonínem Waldhauserem, z podobného místa ho maluje Antonín Chittussi, později inspiruje také okruh Mařákových žáků, ti ho již kladou do širšího kontextu krajiny.

Dalším typickým námětem jsou rybníky. Především rybníky za Ronovem zachytí již bratři Liebscherové, velkou inspirací se stanou Antonínu Chittussimu, v jehož stopách sem přichází také František Kaván, později zde tvoří také Prucha. Nejčastějším motivem je rybník Utopenec. Tento rybník poutavý svou vysokou hrází oslovil opakovaně především Františka Kavána.

Pohoří Krkaňka, táhlý, pomalu se zvedající útvar, je symptomatický tvar Železných hor. Ten však překvapivě nebyl protěžován. První malíři v Železných horách jej zcela přešli, až třetí vlna s ním začíná pracovat. Objevuje se v několika Kavánových a Dvořákových dílech. V malbě Jindřicha Pruchy, který v blízkosti motivu pobývá několik let, není malován ani jednou.

Jako inspirace pro tvůrce obrazů z kraje za Čáslaví byl nalézán také Ronov nad Doubravou. Do rodiště Antonína Chittussiho přichází řada umělců až do dnešních dob. První zde maluje sám Chittussi. Po polovině 19. století zde tvoří i Filip Milinovský, Jan Zrzavý či Zdeněk Sejček a další.

Můžeme si tedy všimnout, že motivické centrum se v generacích mění. Od motivu hradu se v druhé generaci, kdy začne převažovat snaha zobrazovat reálnou krajinu, objevují především pole, lesy a rybníky jako jednotlivé motivy bez většího krajinného kontextu, výjimkou jsou Chittussiho veduty. Naopak třetí generace, která stojí mezi Chittussim a Mařákem, zabírá větší prostor v krajině, zde se již skutečně jedná o krajinomalbu. Jejich následovníci pak lavírují mezi širokými pohledy do dálky a krajinou – zátiším, které žádný z malířů, včetně výše zmíněných, neopustil.

Z hlavních motivů v Železných horách nelze opomenout dvě velké řeky. Jedná se o Chrudimku, a především Doubravu. Řeka Chrudimka je jeden z opakovaných námětů Františka Kavána, předtím její údolí maloval již Antonín Chittussi. K Chrudimce se vypravuje také Jindřich Prucha. Řeka Doubrava je nejčtenějším inspiračním zdrojem. Motiv Doubravy variuje do zobrazení v různých místech krátkého úseku nedaleko Ronova, toto dnes zalesněné údolí je po Chittussim také pojmenováno. Doubrava je blízkým motivem také Jindřichu Pruchovi. Žáci Mařáka, kteří zde na počátku 20. století uskuteční plenér za Chittussiho, motivy řeky, alespoň podle dochovaných maleb, nemalují. Na toku je ještě jez, který malují téměř všichni zmiňovaní umělci, již tvoří v blízkosti Třemošnice. Jedná se o Zlatý potok. Maluje jej již Chittussi, velký prostor mu dává František Kaván i Bohuslav Dvořák.

Významnou lokalitou malířské činnosti je okolí Kameniček. Ty leží na samém konci Železných hor a někteří autoři je vnímají již jako součást Vysočiny. V Kameničkách tvoří nespočet umělců; některé můžeme chápat jako malíře Železných hor, to jsou ti, kteří malují i ve výše položených místech, naopak ty, co tvoří především níže na Vysočině, nelze mezi železnohorské malíře započítat.

Lokality malířských plenérů jsou velmi často opakovány. Nejčtenějšími je okolí Třemošnice s pohledem na profil hory s hradem Lichnicí či okolí Zlatého potoka, Ronov nad Doubravou a blízké okolí s rybníky, oblast Chittussiho údolí, Kraskov, ves Seč a okolí s řekou Chrudimkou, okolí Hlinska na hranicích s Vysočinou, Vítanov a lokalita Studenec, Svobodné Hamry a v neposlední řadě Kameničky.

Svémi zobrazeními se malba v Železných horách nikterak nevymyká z okruhu námětů českého malířství na přelomu 19. a 20. století. Obsahuje klasickou škálu námětů: chalupa, řeka, hora, pole s kravami, cesta, alej, věž kostela. Přesto má svá specifika. Jedná se především o výjimečnou prostotu kraje, právě pro ni se Slaviček vypravil na pomezí Železných hor a Vysočiny, do Kameniček. Také barevnost je jedním ze specifík místního kraje, načervenalá železitá hlína je pro oblast typická.

V prostoru Železných hor umělci nalézají jak místa naplňující představy o krajině české, tak ta, která doba vzniku reálné krajiny považuje za ideální. Někteří je označují za český Barbizon, a to i přesto, že s reáliemi Barbizonu u Paříže nemá z hlediska vizuální podobnosti nic společného. Podobnost spočívá ve významu, krajina Železných hor má totiž pro české krajinářství stejný význam, jako pro francouzský plenér právě Barbizon.

Krajina je relevantním tématem výtvarné činnosti i v soudobé tvorbě. Jako inspirace a tvůrčí zaměření stále může stát mezi zobrazením reality a strukturou výtvarných vyjadřovacích prostředků, které dílo přiznává stejně, jako jazyk popisuje reálný příběh. Zároveň můžeme slyšet strukturu jazyka, písmena a paralingvistické jevy, což může být vděčným námětem pedagogického procesu ve výtvarné výchově.

Motivy dnešního krajinářství se nevymykají a příliš neliší od těch, které byly užívány kdysi. Tak je tomu také ve výběru dětí, ty zajímají stejné vizuální tvary jako malíře. Je možné, že právě výtvarná díla, s nimiž se setkaly, tvoří jejich představu o tom, co je krajina. Tímto způsobem se traduje vizuální kánon krajiny v plánech. Dalším determinantem je osobní preference.

Malba v Železných horách není primárně geograficky vymezený jev. Jde především o ideový koncept, tradici kompozic a motivů, typik chudé české krajiny, charakteristické svou skromnou barevností načervenalé země a intimními pohledy s kopečky, postrádajícími jakoukoli monumentalitu. Malíři Železných hor jsou vzájemně provázáni okruhy konkrétních motivů, zobrazení, které dědí po svých předchůdcích, a dávají jim nový rozměr.

Seznam literatury

- BLAŽÍČEK Oldřich J., KROPÁČEK Jiří, *Slovník pojmů z dějin umění: názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění*, Praha: Aurora, 2013.
- DORFLES Gillo, *Proměny umění*, Praha: Odeon, 1976.
- DVOŘÁK František, *Antonín Chittussi*, Praha: SNKLHU, 1954.
- HALASOVÁ Libuše, ŠTECH, V. V., *Adolf Kosárek: [obr. monografie]*, Praha: SNKLHU, 1959.
- HARLAS František Xaver, *Malířství*. Praha: Bursík a Kohout, 1908.
- HROUN Josef, *Jak namalovat krajinu*, Praha: SPN, 1978.
- HUYGHE, René, ed. a AUBOYER, Jeannine. *Encyklopedie umění nové doby*, Praha: Odeon, 1974.
- KVĚT Jan, *Má vlast: česká krajina v našem malířství XIX. a XX. Století*, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959.
- KARLÍKOVÁ Ludmila, *František Kaván*, Praha: Odeon, 1992.
- KOTALÍK Jiří, *Antonín Slaviček -1870-1910 soupis díla*, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965.
- KUBÍČKOVÁ Jarmila. *Malíř předjaří a jara Jindřich Prucha: život a dílo*. Praha: Dr. Václav Tomsa, 1941.
- LAMAČ, Miroslav, *Myšlenky moderních malířů: (od Cézanna po Dalího)*, Praha: Odeon, 1989.
- LNĚNIČKOVÁ Jitka, *České země v době předbřeznové: 1792-1848*. Praha: Libri, 1999.
- MASARYKOVÁ Anna, *Antonín Slaviček a Kameničky*, V Hlinsku: Osvětová beseda, 1961.
- MASARYKOVÁ Anna. *František Kaván a Českomoravská vysočina*. V Hlinsku: Osvětová beseda, 1962.
- MASARYKOVÁ Anna, *Jindřich Prucha*, V Hlinsku: Osvětová beseda, 1964.
- NOVOTNÝ Kamil, *Antonín Chittussi, stat'*, Praha: Melantrich A.S., 1939.
- PRAHL Roman, *Antonín Chittussi: katalog výstavy, Praha 7. března - 30. června 1996*. Praha: Národní galerie, 1996.
- PRAHL Roman, *Antonín Slaviček 1870-1910*. Praha: Gallery, 2004.
- SEJČEK Zdeněk, ed. *Jindřich Prucha v dopisech a vzpomínkách*. Praha: Odeon, 1988.
- SEJČEK Zdeněk, *Jindřich Prucha kresby*, Čáslav: Studio Press, 2004.
- SEJČEK Zdeněk, *Mladý Chittussi*, Pardubice: Východočeské nakladatelství 1965.
- SEJČEK Zdeněk, *Železné hory: Klasikové české krajinomalby v Železných horách*, Grantis s.r.o. 2006.
- PETŘÍČEK Miroslav, *Úvod do (současné) filosofie: 11 improvizovaných přednášek*, Praha: Herrmann a synové, 1991.
- SŮVA Josef, KLOUDA Miroslav, *Obrazy mé krajiny*, V Hradci Králové: Kruh, 1984.
- ŠMIDRKAL Pavel, *Gustav Macoun: Balada o soumraku*, Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov, spol. s.r.o., 2018.
- TOMEŠ Jan Marius, *Antonín Slaviček*, Praha: Odeon, 1966.
- TOMEŠ, Jan Marius, *Antonín Chittussi*, Praha: Odeon, 1980.
- TOMEŠ Jan Marius, *Jindřich Prucha*, Praha: Odeon, 1987.
- TROJAN Raul. *Výtvarné materiály a techniky vhodné pro práci ve výtvarné výchově*, Praha: SPN, 1976.
- TŘEŠTÍK Michael. *Umění vnímat umění: guerilla writing about art*, Praha: Gasset, 2016.
- VAŠEK Ladislav, HORÁK Martin, *Malíř Josef Dvořák, žák Antonína Slavička a jeho dcera, akademická malířka Anna Dvořáková*. Hlinsko: Městské muzeum a galerie Hlinsko, 2017.
- VOLEK Jaroslav, *Základy obecné teorie umění*, Praha: SPN, 1968.

ZACHAŘ Michael, *František Kaván*. Praha: Pro Galerii Kodl vydalo nakl. REFOT, 2009.
ZACHAŘ Michael, *Gustav Macoun (1892-1934): obrazy - výběr z díla: katalog výstavy: Městské muzeum a galerie v Hlinsku*, Praha: České přístavy, 2010.
ZACHAŘ, Michael, *František Kaván: 1866-1941*, Hlinsko: Městské muzeum a galerie, 2016.
ZHOR Jiří, *Lichnický notýsek*, Praha: Dr. Václav Tomsa, 1943.
Železné hory: turistická mapa 1:50 000 [kartografický dokument], Praha: Trasa, 2019.

Webové zdroje

Česká televize, 1996–2020 (online). Praha. (cit.28.10):

[https://www.ceskatelevize.cz/porady/1026666614-evropane/20136219568-zdenek-sykora/Lenka Sykorová, 2020online. Louny.\(cit. 28.10\) dostupné z: <http://www.zdeneksykora.cz/?s=1>](https://www.ceskatelevize.cz/porady/1026666614-evropane/20136219568-zdenek-sykora/Lenka_Sykorova_2020online.Louny.cit.28.10.dostupne.z:http://www.zdeneksykora.cz/?s=1)

Aukční síň Galerie národní 2020 (online) Praha (cit. 4. 11.) dostupné z: <https://www.galerie-narodni.cz/cs/predmet/12217-detail/>

Aukční síň Art-centrum Antibes 2020 (online) Hradec králové (cit. 4. 11.) dostupné z: <https://www.art-centrum.com/aukce/archiv?vp-page=19>

Seznam příloh

- 1) Příprava didaktického celku
- 2) Fotografická příloha I (Cyklus)
- 3) Fotografická příloha II (výběr děl žáků z didaktického celku)

Příprava didaktického celku

práce s motivem krajiny – kódy krajiny

Cíl:

- představit krajinnou motiviku jako znakový systém,
- uvědomit si možnosti práce s motivem,
- seznámení s pojmem stylizace a abstrakce a možnost jejího použití.

Motivace: Jak vnímáte krajinu? Zkuste hledat a pracovat s motivy krajiny a zjistíte, jaké tvary zaujali vaše oko.

RVP

Žák:

- poznává a vědomě používá obrazotvorné prvky plošného i prostorového vyjádření (bod, linie, tvar, objem, plocha, prostor, světlo, barva, textura atd.), jejich vlastnosti a vztahy (shoda, podobnost, kontrast, opakování, rytmus, dynamika, struktura, pohyb, proměna v čase atd.) a jejich účinky dokáže porovnat a zhodnotit
- využívá základní techniky vizuálně obrazného sdělení, prostorových činností včetně objektové a akční tvorby s využitím klasických i moderních technologií

Pomůcky: papír, čtvrtka A4 2x, tužka, centropen, tempera, nůžky³⁰⁸

Obsah činnosti:

Tvorba zaměřená na krajinu, práce s motivem/malba.

Postup:

A) Průpravná část³⁰⁹

Seznámení s vývojem tvorby umělce od realistických začátků k abstrakci na příkladu obrazů Zdeňka Sýkory a úvaha: Jak k tomu autor došel? Ptám se na různé nápady – *brainstorming*,³¹⁰ poté diskutuji – *reflektivní dialog*, snažím se vyvodit obecný závěr – *met. heuristická, met. slovní dialogická*.

Vytvořte si ve čtvrtce okénko o velikosti 2 x 2 cm, prohlížejte si obrazy krajin přes čtvrtku s okénkem a hledejte zajímavé vizuální celky. Zkuste nakreslit některé vizuální celky, které jste okénkem viděli jako samostatnou kresbu perem či centropenem, uvažujte, co by to všechno mohlo být (co vám to připomíná).

B) Hlavní výtvarná část

Tvorba vizuálního znaku

Postup pokynů

- a) Nejprve úvaha a prohlížení obrázků ve skupině – *met. slovní dialogická, reflektivní dialog, met. heuristická* s cílem najít vizuální informaci jako znak.³¹¹

³⁰⁸ Pomůcky budou zajištěny ve třídě.

³⁰⁹ Před průpravnou částí proběhl výzkum – kresba na téma krajina (jak vnímám krajinu).

³¹⁰ Kurzivou je vždy zvolená did.metoda.

³¹¹ Fotografie si přinesou žáci z domova (nejlépe vyfocené na mobilní telefon).

b) Následně dojde k výběru struktury motivu z vlastní fotografie, zajímavé vizuální reality v krajině a jejich abstrahování, tak vznikne prostý vizuální znak – *met. praktická, met. heuristická*, žáky budu průběžně individuálně korigovat³¹² – *met. slovní dialogická*.

Jednotlivé postupy:

- 1) Vyfoťte zajímavá vizuální místa v krajině (přinesete je do výuky).³¹³
- 2) Papír A5 přeložte na 4 části.
- 3) Zvažte, co je na fotografii vizuálně zajímavé, a překreslete tužkou³¹⁴ na první část papíru A5.
- 4) Vyberte, co považujete za podstatné, a překreslete na druhou část.
- 5) Zachyťte to, co považujete za nejzajímavější, jen několika čarami (pěti, třemi) na třetí část papíru A5.
- 6) Na poslední část papíru A5 nakreslete výřez ze třetí části, který je podle vašeho uvážení vizuálně zajímavý (je možné použít okénko z bloku A).

c) Abstrahovaný tvar převedeme do jednoduché obrysové kresby centropenem (lépe drží na kartonu, je kontrastní) na karton (realizujeme tím základ šablony) tak, aby bylo možné tvar kopírovat – *met. praktická, met. heuristická (při tvorbě), reflektivní dialog (při výběru abstrahovaného tvaru k překreslení), met. slovní monologická (při zadávání úkolů)*.

- 1) Překreslete abstrahovaný tvar v základních liniích, uvažujte o dalších kontextech, co všechno by tvar mohl být, znamenat? Čemu je podobný?
- 2) Překreslete na čtvrtku (centropenem) o velikosti 5x5 cm.
- 3) Vystříhnete tak, aby vznikla šablona.

d) Skrze šablonu nanášejte barvy na podklad tak, aby se množil tvar na šabloně a vznikl rastr, vzniká tak opakující se kód znaku. Zkuste uvažovat o vzdálenostech a změnách pozice šablony tak, abyste zachytili určitý pravidelný rytmus krajiny, vzdálenosti a kompozici, umístění šablony je na každém jednom³¹⁵ – *met. praktická, met. slovní*.

C) Reflexe

a) Obecná debata nad výsledky výtvarné činnosti – *reflektivní dialog* – Jak dílo vypovídá o krajině, co kdo považuje za důležitý motiv a co je jeho vizuální konstrukcí. Otázka: Co a jaké základní tvary ve vyobrazení vidíte? (Je tedy tvar v krajině archetypální?) Co nám přijde na dílech zajímavé?

b) Prostor pro vyjádření jednotlivců k dílům a zpětná vazba (vyjádřím se jak k umělecké stránce, tak k technické). Otázky: 1. Proč vás tvar upoutal? 2. Co

³¹² Zásada individuálního přístupu a posloupnosti.

³¹³ Vhodná diskuse o výřezu v krajině: Z čeho se krajina skládá, co je celek a co detail? Dá se o tom takto uvažovat?

³¹⁴ Podstatou je vlastní výběr, ten dokládá, jak žák vnímá krajinu – co z ní je podstatné, kam až je schopen domyslet hlubší formu krajiny atd.

³¹⁵ Vzniká tak kód krajiny.

bylo nejtěžší na tvorbě? 3. Jakou roli může hrát krajina v inspiraci umělců?
4. K čemu by se dala vaše díla využít (design, vzorek na látku)? 5. Jaký má
výsledný tvar vztah ke krajině? *met. slov. dialogická.*

Fotografická příloha I (Cyklus: Motivy Železných hor, motivy krajině vlastní.)



Hard Lichnice a Podhradí



Špejchar v Kraskově



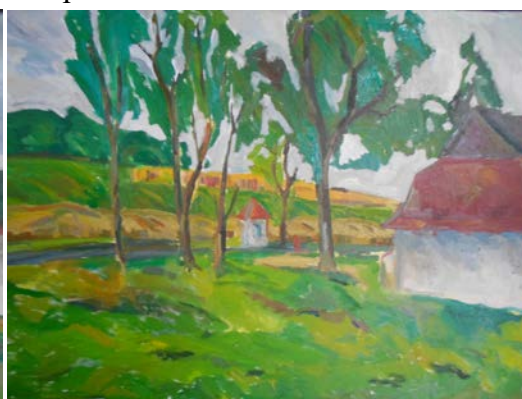
Ronov nad Doubravou



Utopenec



Kostel v Kameničkách



Volákův kopec od Slavičkovi chalupy



Doubrava před Chittussiho údolím



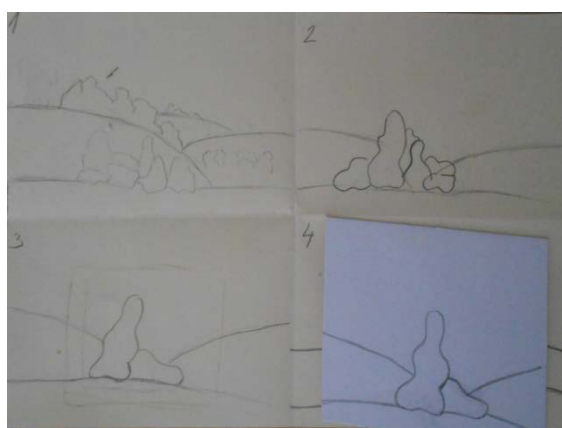
Pohled na Železné hory

Fotografická příloha II (výběr děl žáků z didaktického celku)

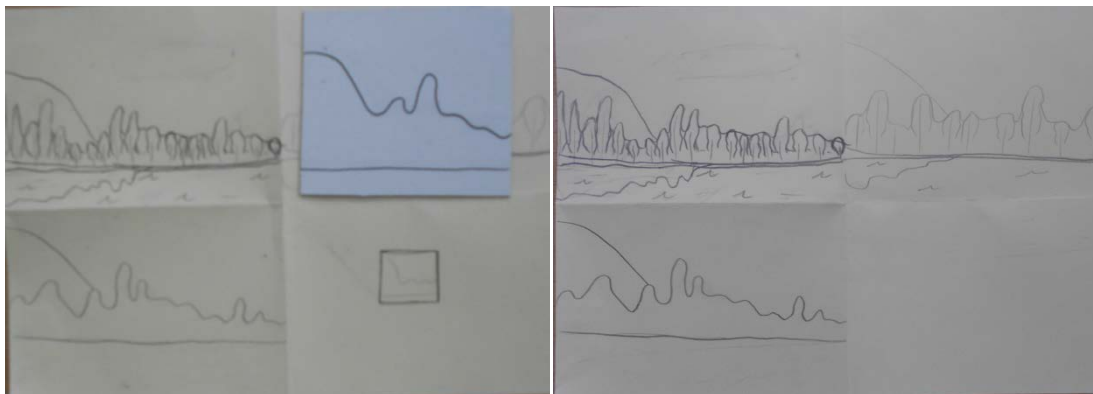
Výsledky abstrakce



žákyně V. Š. 11 let



žákyně K.V. 11. let.



žákyně A. R. (obě fotografie)

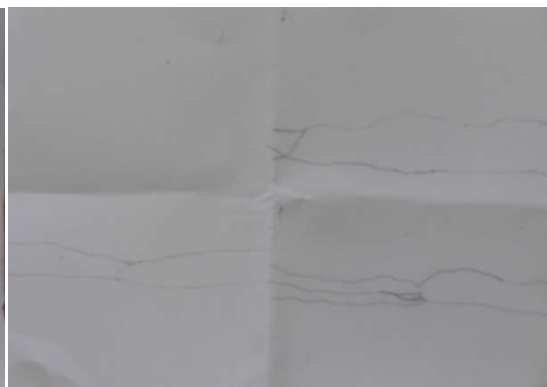


žák J. L. 12 let

žákyně N. P. 12 let

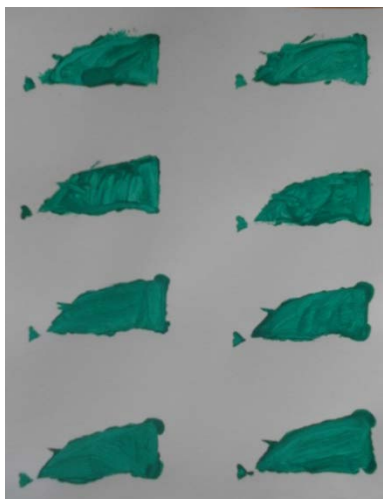


žákyně C. d. C. 12 let



žák M. K. 11 let

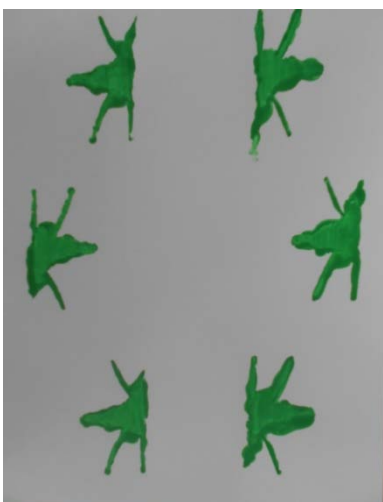
Ukázky některých výsledných děl



žák M. K. 11.let



žákyně C. d. C. 12.let



žákyně K.V. 11. let



Žák J.