

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOSOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA ESTETIKY

Diplomová práce

Barbora Dlabáčková

Proměny reflexe krajiny v českém umění a její nové koncepty v posledních padesáti letech se zaměřením na fotografii

The Change of Reflection of Landscape in the Czech Art and its New Concepts in Last Fifty Years Intended on Photography

Vedoucí práce: Mgr. Karel Stíbrál, Ph.D.

Konzultantka: PhDr. Helena Jarošová

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité prameny a literaturu. Tato práce obsahuje bez mezer a poznámkového aparátu 132 095 znaků.

Barbora Dlabáčková
Hradec Králové, leden 2009

Chci touto cestou poděkovat panu Mgr. Karlu Stibralovi, Ph.D., který mi v rámci odborného vedení práce poskytl mnoho zajímavých podnětů a užitečných rad.

Rovněž děkuji paní PhDr. Heleně Jarošové za inspiraci, důležitou pomoc a odborné vedení při zrodu této práce.

OBSAH

1. ÚVOD - PŘÍSPĚVEK KE VNÍMÁNÍ A UMĚLECKÉ REFLEXI KRAJINY	6
1.1 Krajina	9
1.2 Příroda	12
2. VÝVOJ UMĚLECKÉ REFLEXE KRAJINY V EVROPSKÉM KONTEXTU OD ANTIKY PO ROMANTISMUS	13
2.1 Antika	14
2.2 Středověk	15
2.3 Renesance	16
2.3.1 Zaalpská renesance	17
2.3.2 Italská renesance	19
2.4 Barokní a klasicistní Francie	20
2.5 Holandská krajinářská škola	20
2.6 Nastupující romantismus a jeho nejvýznamnější motivy	21
2.7 Caspar David Friedrich, přední představitel romantismu ve výtvarném umění, a koncept subjektu	23
2.8 Ozvěny romantismu	25
3. VÝVOJ UMĚLECKÉ REFLEXE KRAJINY V EVROPSKÉM KONTEXTU OD ROMANTISMU AŽ DO POLOVINY 20. STOLETÍ	27
3.1 Realismus	28
3.1.1 Doba Barbizonu	29
3.2 Impresionismus	30
3.3 Krajina a fotografie ve světovém kontextu	32
3.3.1 Edward Weston	36
3.3.2 Fotografická imprese	38
3.3.3 Druhá polovina století, nástin vývoje	39
4. VÝVOJ ČESKÉ UMĚLECKÉ REFLEXE KRAJINY OD 19. DO PRVNÍ POLOVINY 20. STOLETÍ	40
4.1 První polovina 19. století	40
4.1.1 Haushoferova krajinářské škola	42
4.2 Druhá polovina 19. století	43

4.2.1 Mařákova krajinářská škola.....	43
4.2.2 Vlivy francouzského umění	45
4.3 Krajina v české fotografii 19.století	46
4.4 Přelom 19. a 20. století, nové umělecké proudy	49
4.5 První polovina 20. století	51
4.5.1 Krajinomalba v 1. polovině 20. století	51
4.5.2 Fotografie krajiny v 1. polovině 20. století	53
5. NOVÉ POJETÍ V ČESKÉ KRAJINOMALBĚ A FOTOGRAFII KRAJINY	57
5.1 Sudkovy smutné severočeské krajiny	63
5.2 Holomíčková automobilová svoboda.....	66
5.3 Koudelka: strašná je destrukce, ne ta krajina	67
5.4 Spurného REKRAFO i nová topografie.....	69
5.5 Krajina a přelom století	70
5.6 Konference, eseje, sborníky	72
6. ZÁVĚR - ARTEALIZACE IN VISÚ A NOVÁ KRAJINA.....	75
7. RESUMÉ.....	79
8. SUMMARY	80
9. BIBLIOGRAFIE	81
10. INTERNETOVÉ ZDROJE	85
11. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	87

1. ÚVOD - PŘÍSPĚVEK KE VNÍMÁNÍ A UMĚLECKÉ REFLEXI KRAJINY

Tématem naší diplomové práce bude příspěvek ke vnímání a umělecké reflexi krajiny. V naší práci nejpodrobněji popíšeme období přibližně posledních padesáti let, tedy se ze současnosti vrátíme zhruba do druhé poloviny 20. století. Toto časové vymezení se shoduje s obdobím, v němž došlo k výrazné změně právě ve vnímání a uměleckém ztvárnění krajiny. My si z oblasti umění pro účel naší práce vyčleníme pouze výtvarné umění a po jejím vzniku v moderní podobě také fotografii. Činíme tak z důvodu jejich vizuálního charakteru. Samozřejmě neopomineme ani pár krátkých odkazů na literaturu, pokud to v dané situaci bude zajímavé či nutné pro zvýraznění nějakého jevu, který v té které době ovlivňoval námi sledované výtvarné umění.

Naše vnímání krajiny je totiž ovlivněno ve velké míře právě výtvarným uměním a fotografií. V českých zemích se krajinomalba v 19. a na počátku 20. století těšila velkému zájmu jak mezi samotnými umělci, tak mezi lidmi, a to i v době, kdy v Evropě tento zájem už klesal. Krajinářské školy i výrazné malířské individuality vykreslily českou krajinu, v největší míře českou venkovskou krajinu (neboť o české městské krajině hovoříme rozhodně mnohem později, než na počátku 19. století), tak podmanivým způsobem, že se ve vědomí lidí spojil na dlouhá léta s obrazem reálné krajiny. Horizontální i vertikální linie polí, lesů, luk, vesnic, rybníků a cest se zapsaly jako to, čemu v současnosti říkáme typická česká krajina. Nejsou to romantické Krkonoše, není to jednu dobu tak oblíbená a často reflektovaná Šumava, nejsou to Adršpašské skály, ale jsou to nekonečné mozaiky bezejmenných polí a luk s modrým nebem nad sebou, sem tam narušené vzdálenou chalupou, starou vrbou, hejnem vran nebo ostrůvkem božích muk. Můžeme říci, že dnes se jedná o krajinu námi idealizovanou.

Světové války, obrovská průmyslová expanze a nový společenský řád však krajinu natolik přeměnily, že už o ní nelze hovořit jako o krajině v tradičním smyslu slova. K těmto změnám docházelo převážně pod rouškou industriálního a agrárního rozvojem venkova, postupem infrastruktury a masivní těžby nerostných surovin. Ještě stále nebyla ochrana veškeré krajiny něčím přirozeným, tato potřeba vzniká až později, bohužel až ve chvíli, kdy už je pro mnohé krajiny pozdě a jejich revitalizace se stává finančně neúnosnou a dlouhodobou záležitostí, nebo už jsou škody zkrátka opravdu pozdě na jakoukoli záchranu v důsledku rozsáhlých a nevratných škod. Samozřejmě, že se některé části krajiny chránily i v minulosti, šlo ovšem o teritoria nějakým způsobem výjimečná a vzácná, jako například národní parky a chráněné krajinné oblasti.

Krajina polí a luk, typická česká krajina, tedy najednou vymizela v reálném světě. Jak bude reagovat na novou situaci umělec? Bude se vši silou snažit zachovat tradiční pojetí krajiny, nebo se pokusí i on téma nově uchopit a aktualizovat ho? Najde krásu tam, kde ve skutečnosti není? Bude proces artealizace¹ natolik dominantní, že toto překoná? A bude veřejností přijat? Tyto otázky si na začátku práce klademe, můžeme si na ně hned zkusit formou hypotézy odpovědět a doufáme, že na konci na ně budeme schopni odpovědět přesně, popřípadě že ještě specifikujeme některé body. Dopředu můžeme jen předestřít, že změnu pojetí krajiny očekáváme s ohledem na vlastní běžnou i kulturní zkušenost, jak ve výtvarném umění a fotografii, tak i v teoretické části.

Přestože tedy tradiční krajina mizí, pochopitelně se jí někteří autoři drželi jako jediné možné reflexe svého okolí. Vyhledávali ta ztrácející se místa a upnuli se k nim. Jiní naopak pochopili, že je třeba se nějakým způsobem s novou krajinou vyrovnat, přestavět tradiční pohled na ni a začít ji reflektovat. Někteří se do toho pustili formou obrazového dokumentu, vytvářeli tedy spíše mementa. Jiná skupina autorů se naopak snaží v nové krajině i přes její reálnou ošklivost najít něco, co bude po estetické stránce přijato kladně a co nám při prohlížení obrazů a hlavně fotografií způsobí libost.

My se proto pokusíme najít nejrůznější koncepty, jak na tuto novou krajinu pohlížet a jak ji pojmenovat, a to nejen v oblasti výtvarného umění a fotografie, ale na konci naší práce krátce i mezi odborníky teoretiky.

Než však přistoupíme k popisu současného stavu a ke snaze jej nějak postihnout, musíme v první řadě definovat dva námi užívané pojmy – krajina a příroda. Toto učiníme hned v následující kapitole, v níž nabídneme několik možných výkladů námi užívaných pojmů s tím, že si i my jeden výklad vybereme.

Vzhledem k tomu, že nelze při zaměření naší práce popsat pouze současnou situaci, je nutné (hlavně pro zdůraznění postupného vývoje a významu změn z poslední doby) zařadit i deskripci historického vývoje vnímání a umělecké reflexe krajiny, a to zpočátku v evropském

¹ Pojem artealizace vyšel z francouzské estetiky, nacházíme ho u Michela de Montaigne. Lze ho přeložit jako zumělečtění. Alain Roger ho používá v souvislosti s estetikou krajiny. Rozlišuje dva koncepty artealizace. První koncept je artealizace in situ, což je proces popisující přímou práci člověka s krajinou, např. v podobě tvorby parků a zahrad. Druhý koncept je artealizace in visú. Tento koncept zahrnuje uměleckou reflexi krajiny. Roger říká, že právě tento proces artealizace nám pomáhá krajinu vnímat skrze umělecká díla, nejčastěji samozřejmě přes díla výtvarného umění. Následně tedy vnímáme krajinu takovým způsobem, jakým je zobrazena. Přes prvotní nazírání si vytvoříme určitý model krajiny, který nám pomáhá naše vnímání schematizovat a následně spojit i s libostí.

Toto Rogerovo východisko přejala i PhDr. Helena Jarošová ve svých přednáškách Mimoumělecké estetiky I., které byly částečně věnovány estetice krajiny. Přednáškový cyklus proběhl v akademickém roce 2003/2004 na katedře estetiky Filosofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze. Jarošová v přednáškách podotýká, že termín artealizace užívá rovněž další francouzský estetik Charles Lalo.

kontextu. Nejprve si nastíníme vývoj od antiky do počátku 19. století s důrazem na období romantismu, v němž dochází k jedné výrazné změně v reflexi krajiny. Poté si podrobněji vyložíme reflexi krajiny v umění 19. a do poloviny 20. století. Závěrem této kapitoly se zaměříme na krajinu a fotografii ve světovém kontextu, neboť zrovna v tomto časovém období se moderní fotografie objevuje a právě krajina se stává jedním z jejích prvních témat. Proč tomu tak je, se dozvíme později. Samozřejmě jsme si vědomi, že v každé dějinné epoše byla umělecká reflexe na nějakém stupni, měla svá specifika a svoje autory. S ohledem na zaměření práce se ovšem nemůžeme každému období věnovat tak podrobně, jak by si bývalo zasloužovalo. Zásadnější období z hlediska umělecké reflexe krajiny proto popíšeme více, některé dějinné epochy velmi zjednodušíme.

Od čtvrté kapitoly, která bude navazovat na evropskou reflexi, se zaměříme na české prostředí a na vývoj české krajinomalby od 19. století a později i na fotografii krajiny. Budeme na českých autorech dokládat onu již několikrát zmíněnou změnu ve vnímání a umělecké reflexi krajiny. Krajina měla pro českého člověka vždy velký význam, sloužila jako nosič národní hrdosti a identity. Čeští obrozenci velmi podrobně líčili krajinu ve svých románech z venkovského prostředí, vzpomeňme dále například na text státní hymny, Karla Hynka Máchu, Karolínu Světlou, fenomén rozhleden či Smetanovu *Mou vlast*.

Poslední kapitola bude patřit umělecké reflexi krajiny na našem území v druhé polovině 20. století s přesahem do současnosti. Popíšeme si zvýšení významu fotografie, naproti tomu malířství v tomto ohledu výrazně ztrácí, protože je rozpolcené nejen sociálním vývojem, ale i množstvím malířských směrů a nejrůznějšími experimenty. V této době došlo k oněm změnám, které jsme již spolu s nosnými problémy předestřeli. Využijeme-li slova Antonína Dufka, historika a teoretika fotografie, řekneme, že *„staleté zpodobování krajin jako geometrických obrazců se stalo nesnesitelným a, že, „beztvará“ divokost přináší úlevu, zároveň je však objevem, v němž může každý spatřovat něco jiného“*.² Něco jiného v něm spatřuje Josef Sudek, něco jiného Josef Koudelka, něco jiného Miloš Spurný, něco jiného Bohdan Holomíček a zase něco úplně jiného mnozí další fotografové a malíři. Tuto kapitolu budeme muset opřít i o citace z webových serverů, protože zatím neexistuje na toto téma žádná odborní literatura, která by se souhrnně koncepty nové krajiny ve vztahu hlavně k fotografii zabývala.

² Dufek, Antonín: Neregulováno: prales ve fotografii. Text laskavě poskytl ke studiu Karel Stibral, spoluautor stejnojmenné výstavy, ještě před jeho knižním vydáním. Dnes již vydáno knižně Moravskou galerií v Brně, Brno 2008.

V závěru vyložíme, zdali se naše předpoklady o průběhu změn vyplnili, jak proces artealizace proběhl a zda a jak byl úspěšný. Bude-li třeba, a my předpokládáme, že bude, krajinu nově definovat nejen obsahově, ale také terminologicky (vždyť dnešní krajina je zcela jiná, než krajina 19. století), shrneme si také jednotlivé koncepty nové krajiny.

Na úplný konec práce jsme logicky zařadili obsáhlou obrazovou přílohu, abychom lépe ilustrovali námi vybraná díla a celkový vývoj ve vnímání a umělecké reflexi krajiny jak v Evropě, tak na českém území.

V naší práci budeme často používat pojmu krajina a příroda. Myslíme si, že by bylo na počátku vhodné krátce postihnout jejich možný obsah, abychom pomohli rámcem naší práce lépe teoreticky zakotvit a terminologicky zpřesnit. Musíme předestřít, že nepůjde o slovníkové definice, spíše se zaměříme na výklad pojmů autory, jejichž texty užíváme jako zdrojovou literaturu.

1.1 Krajina

Krajinou obecně rozumíme výsek přírodního i osídleného prostředí, který můžeme obsáhnout pohledem. Podle rostlinného sociologa a esejisty Jiřího Sádla³ je krajina to, kvůli čemu lezeme na rozhlednu. Esteticky reflektovaná krajina a umělecky utvářená krajina patří již tradičně do oblasti estetiky. *„Estetická krajina, která je předmětem nezainteresované kontemplace, nebo je prostředkována v krajinomalbě, v literárním líčení, ve vizuálních médiích (fotografie, film, televize) či v turistických prohlídkách, tvoří pouze část estetického fenoménu krajiny.“*⁴

Étienne Souriau⁵ rozlišuje tři základní významy slova krajina. Prvním z nich je všeobecné fyzické uspořádání zeměpisné oblasti, druhý význam je podobný Sádlovu vidění krajiny – jedná se o výhled, který odhalujeme z daného bodu. I zde je důležitý aspekt pohledu. Třetí význam krajiny je podle Souriaua umělecké dílo představující takový pohled.

³ Definice použita v Storch, David: Krajina není. In: Hájek, Pavel (ed.): Krajina zevnitř. Malá Skála, Praha 2002, str. 9

⁴ Henckmann, Wolfhart, Porter, Konrád: Estetický slovník. Nakladatelství Svoboda, Praha 1995, str. 108

⁵ Souriau, Étienne: Encyklopedie estetiky. Victoria Publishing, Praha 1994, str. 483

Souriau⁶ dále zdůrazňuje rozdíl, který v naší práci nazýváme práce s krajinou in visú a in situ, tedy zobrazení krajiny v různých druzích umění (v našem případě malbou a fotografií), respektive prací s krajinou skutečnou v podobě zahrad a parků. Krajinář je podle Souriaua malíř malující krajiny, může to však být i spisovatel, jestliže „*prokazuje schopnost krajinu pozorovat a evokovat je pomocí slova*“⁷. Podle Théophilea Gautiera je krajinář někdo, „*pro koho existuje vnější svět*“⁸. Nezáleží na tom, zda krajinář maluje venkovskou či městskou krajinu. Amiel⁹ vykresluje krajinu jako výraz duševního stavu.

V mnohých aspektech je podle evolučního biologa a makroekologa Davida Storcha¹⁰ krajina podobná textu. Je to struktura, která se skládá z nějakých nám známých objektů (pole, lesy, řeky, vesnice), z objektů, kterým už nějakým způsobem rozumíme. Tyto objekty mezi sebou vytvářejí vztahy stejně tak, jako slova ve větě v nám známém a srozumitelném jazyce. „*Krajina i text se skládají z objektů, jejichž povaha nás nemusí a ani nemůže zajímat, jde-li nám právě o krajinu či o text; text nečteme kvůli podobě a barvě jednotlivých písmen a na krajinu se nedíváme kvůli detailnímu porozumění jejím složkám.*“¹¹ Už z definice, kterou jsme si určili jako obecnou, vyplývá, že krajina je to, na co se právě díváme. Krajina začíná přímo před námi a končí až daleko na obzoru. Stejně tak jako nemůžeme obsáhnout jedním pohledem všechno kolem sebe a musíme se otáčet, tak nemůžeme jedním pohledem přečíst celou knihu.

Pohledové hledisko je důležité i pro básníka a esejistu Petra Krále. „*A právě to, co v setkání s přírodou ustupuje předem jejímu trvání, náš pomíjivý pohled, dává krajině pravou velikost.*“¹² Měli bychom v citátu zdůraznit náš pohled. Stejně jako pro Sádla či pro naši obecnou definici je i pro Krále pohled klíčový.

⁶ Ibid., str. 483-485

⁷ Ibid., str. 484

⁸ Citováno v Souriau, Étienne: Encyklopedie estetiky. Victoria Publishing, Praha 1994, str. 484

⁹ Citováno v Souriau, Étienne: Encyklopedie estetiky. Victoria Publishing, Praha 1994, str. 484

¹⁰ Storch, David: Krajina není. In: Hájek, Pavel (ed.): Krajina zevnitř. Malá Skála, Praha 2002, str. 9 – 10

¹¹ Ibid., str. 10

¹² Král, Petr: Pařížské sešity. F.R.& G., Bratislava 1996, str 127

Krajina je podle zoologa a paleontologa Ivana Horáčka „rozhraním vnímaného a vnímajících, utvářeného a utvářejících, je průběžně – a vždy, kdy je krajinou v plném smyslu dotyčného pojmu – čtena a interpretována“¹³. Je to třetí plocha kultury a přírody.

Ekologie popisuje podle Hany Librové, socioložky a ekoložky, krajinu jako systém biotických útvarů, geobioceen, hydrobioceen a technoantropocen. Je chápána jako „opticky uzavřený celek převážně přírodního prostředí, k němuž se často vztahuje estetické hodnocení“¹⁴. Dodejme, že když se obecně hovoří o krajině, není jasné, o jak kvalitní či o jak esteticky hodnocenou krajinu (krásná, vesnická, poničená, měsíční atd.) jde.

Nakonec zmíníme esej Miroslava Petříčka¹⁵ s názvem Krajina a chůze, v němž autor upozorňuje na to, že krajina by mohla jen těžko existovat jako krajina, kdybychom v ní nespatovali možnost chůze a volného pohybu. Motiv chůze a poutnictví byl velmi silný v době romantismu. Malíři často zobrazovali osamělé poutníky a mnichy při cestě krajinou. Poutnictví bylo zároveň symbolem pro sebereflexi a kontemplaci.

Většina z těchto definic pochází z posledních čtyřiceti let¹⁶, a snaží se proto do sebe zahrnout veškeré změny, které se v rámci chápání krajiny udály, což jenom potvrzuje naši tezi o nutné proměně pojmu a následnému uměleckému zpracování krajiny.

My se budeme zpočátku zajímat i o historický vývoj vnímání a umělecké reflexe krajiny, a proto zůstaneme u první definice, tedy že krajinou obecně rozumíme výsek přírodního i osídleného prostředí, který můžeme obsáhnout pohledem, s přidaným aspektem chůze a pohybu v ní. Tato definice nám pomůže pokrýt všechny historické etapy, a to i ty, v nichž lidé ještě nevnímali krajinu jako krajinu¹⁷. Kritérium estetického hodnocení nelze použít pro krajinu před 19. století. Proč tomu tak je, bude patrné na konci další kapitoly.

¹³ Horáček, Ivan: Krajina jako referenční systém. In: Hájek, Pavel (ed.): Krajina zevnitř. Malá Skála, Praha 2002, str. 100

¹⁴ Librová, Hana: Sociální potřeba a hodnota krajiny. Univerzita J.E.Purkyně v Brně – Filosofická fakulta, Brno 1987, str. 6

¹⁵ Petříček, Miroslav: Krajina chůze. In: Zemánek, Jiří (ed.): Od země přes kopec do nebe...Arbor vitae, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích a Galerie Klatovy, Praha 2005, str. 18-19

¹⁶ Více o různých pohledech na definice a pojetí krajiny např. v Hájek, Pavel (ed.): Krajina zevnitř. Malá Skála, Praha 2002, Librová, Hana: Sociální potřeba a hodnota krajiny. Univerzita J.E.Purkyně v Brně – Filosofická fakulta, Brno 1987, Librová, Hana: Láska ke krajině?. Blok, Brno 1988, Sádlo, Jiří: Krajina jako interpretovaný text. In: Beneš, Jaromír, Brůna, Vladimír (ed.): Archeologie a krajinná ekologie. Nadace Projekt Sever, Ústí nad Labem 1994, Zemánek, Jiří (ed.): Od země přes kopec do nebe...Arbor vitae, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích a Galerie Klatovy, Praha 2005, Čilek, Václav: Krajiny vnitřní a vnější. Dokořán, Praha 2002.

¹⁷ Jarošová ve svých přednáškách dále uvádí podmínky, za nichž můžeme společnost a kulturu považovat za krajinnou. Používá při tom teorii Augustina Berqua o čtyřech zdůvodněních (složkách) krajiny. Podle Berqua se společnosti v průběhu dějin dělily na protokrajinné a krajinné. Ve společnostech nacházíme určitým způsobem

1.2 Příroda

Použijeme-li opět Storchovu definici, pak je příroda něco, *vůči čemuž se negativně vymezujeme („člověk proti přírodě“)* a s čím se na druhou stranu identifikujeme – *koneckonců příroda, to jsou kytky a zvířata, a zvířata, to už je úplně jako my lidé*¹⁸. Typickým obrazem přírody je les. Abychom z něj udělali krajinu, museli bychom ho vykolíkovat a vymezit podle nějakého klíče jednotlivé sekce. A hlavně, museli bychom výsledek svého díla sledovat shora, z protějšího kopce či letadla. Nesměl by nám totiž chybět právě onen pocit pohledu z rozhledny. Do lesa však chodíme kvůli přírodě a ne kvůli krajině, a proto les sám o sobě jako krajinu nevnímáme. Vnímáme ho jako krajinu v případě, že vedle něj vnímáme pole a vesnici, nad ním nebe s ptáky a mraky.

Pokud bychom chtěli využít Librové ekologickou definici krajiny i pro přírodu, měli bychom snadnou práci. Podle Librové stačí škrtnout slovo technoantropocenózy. I to je jistým vodítkem, jak přírodu vnímat a jak ji odlišit od krajiny.

Pojmem příroda se nebudeme zabývat detailněji, protože bychom mohli nalézt velké množství nejrůznějších konceptů, jak lze na přírodu pohlížet. My se v rámci naší práce spokojíme pouze s odlišením přírody od krajiny, která bude naším klíčovým pojmem.

vyvinuté čtyři složky – existence výrazu pro krajinu, slovesné zpodobení krajiny, výtvarné zobrazení krajiny a zahrady jako estetické zhodnocení krajiny. Pokud najdeme ve zkoumané společnosti alespoň jednu složku, jedná se o společnost protokrajinnou. Krajinná společnost musí mít všechny složky, nejdůležitější je existence výrazu pro krajinu jako formy uvědomění si tohoto fenoménu. Pokud společnost není schopná krajinu vnímat jako něco specifického, nevytvoří si pro ni pojem.

¹⁸ Storch, David: Krajina není. In: Hájek, Pavel (ed.): Krajina zevnitř. Malá Skála, Praha 2002, str. 12

2. VÝVOJ UMĚLECKÉ REFLEXE KRAJINY V EVROPSKÉM KONTEXTU OD ANTIKY PO ROMANTISMUS

Má-li být naším tématem příspěvek ke vnímání a uměleckému ztvárnění krajiny, je nutné nejprve nastínit, že v této oblasti umění docházelo k jistému pozvolnému vývoji, který vyvrcholil až v několika posledních desetiletích, jimiž se budeme v naší práci primárně zabírat. Není však možné započnout popis změny a současného stavu bez deskripce předchozí situace. Myslíme si totiž, že v dnešní době se vnímání a reflexe krajiny natolik změnily, že si již nelze vystačit se známými a v tradici zakotvenými pojmy a přístupy. Tímto procesem a hledáním nových možností se budeme zabývat v dalších kapitolách práce.

V průběhu dějin¹⁹ došlo k několika výrazným změnám percepce a reflexe krajiny a my si je musíme pro účel naší práce alespoň stručně projít, podrobněji se pak budeme v této historické kapitole věnovat romantismu a jeho, v jistém ohledu novátorském, vztahu ke krajině.

Otázkou zůstává, od kdy se dá vlastně mluvit o reflexi přírody, později krajiny, potažmo o umělecké reflexi krajiny. Podle Librové²⁰ jde o dobu, v níž si lidé začali uvědomovat hmotnou a přírodní podstatu lidstva a snažili se pochopit, jaké je místo člověka na zemi. Dle názoru Librové jsou proto pravěké a starověké společnosti v tomto ohledu velmi problematické. Tyto společnosti považovaly přírodu za zdroj obživy, měly z ní respekt a strach, nebyla pro ně objektem ke ztvárnění. Přesto dochází k prvním vědomému

¹⁹ V naší práci se budeme zabývat pouze Evropou a jejími kulturními, hlavně moderními, dějinami, neboť v jiných světových oblastech probíhal vývoj rozdílně. Odlišný vztah lidí ke krajině můžeme prezentovat např. na starověké Číně a Japonsku. V literatuře i malířství obou kultur nacházíme důkazy o tom, že obyvatelé těchto států netrpěli strachem z hor, ale nacházeli v nich útočiště pro své meditace a rozjímání, zobrazovali je na sveticích a psali o nich básně. Zbožní umělci začali malovat vodu a hory v duchu hluboké náboženské úcty, nikoli pro ponaučení nebo pro výzdobu, ale aby poskytli náměty hlubokému zamyšlení (Gombrich, E.H.: Příběh umění, 120). Právě v Číně se na přelomu starověku a středověku krajinomalba poprvé na světě osamostatnila jako zvláštní druh malby. Tomuto vývoji předcházela rozvoj různých forem výtvarného projevu. Důležitým stupněm byly i zeměpisné mapy a na nich vyznačená poutní místa. I plenérové malování či skicování se objevilo v Číně mnohem dříve než v evropském umění.

Naproti tomu evropské obyvatelstvo až na několik pokusů přiblížit hory lidem (výstup italského básníka a humanisty Francesca Petrarkey na alpský vrchol Mont Ventoux poblíž Avignonu v roce 1336 podobný spíše duchovní cestě než sportovnímu výkonu, popis horského výletu Aenea Silvia Piccolomina, pozdějšího papeže Pia II. v 15. století, apod.) mělo z hor, skal, jeskyní až do 19. století strach a respekt. Vztah Evropanů k horám popíšeme později podrobněji.

Oblibu hor a vod v japonské a čínské kultuře dokazují i exponáty Národní galerie ve stálé expozici asijského umění instalované v prostorách zámku Zbraslav. Na výstavě lze zhlédnout mimo jiné i několik nástěnných tapet s motivem hor, svitky ze zastávek z cest malíře Hokusai nebo části alba znázorňující horu Fudži ze sta pohledů. Specifickou součástí čínské krajinomalby jsou prostory nekonečna, metafora dálky a neznáma vyjádřená bílými prostory na obraze.

²⁰ Librová, Hana: Láska ke krajině?. Blok, Brno 1988, str. 25-26

organizování prostoru krajiny už v době neolitické i na našem území. Můžeme tak vyčíst z nejrůznějších pozůstatků kamenných soustav, které zbyly po pravěkém osídlení.

2.1 Antika

O uvědomělé lidské percepci okolního prostředí proto hovoříme až u antických Řeků a důrazněji později u Římanů, u nichž docházelo k ještě silnějšímu ocenění přírody (zatím stále nemluvíme o krajině). Důkazem toho jsou zachované fresky v římských vilách s rostlinnými a krajinnými motivy²¹ či rozsáhlé terénní úpravy za účelem vytvoření parků a zahrad. Okolní prostředí je samozřejmě i tématem římské literatury²². Umělci (básníci, malíři i hudebníci) jsou podle Michaela Hausera²³, účastníka a přispěvatele do sborníku konference Tvář naší země – krajina domova z roku 2001, nejhlubším zdrojem reflexe o krajině. „*Jsou jejími arbitry i těmi, kdo s krajinou cítí a jsou na ní existenciálně závislí.*“²⁴

Podle Ernsta Hanse Gombricha nejsou „*tyto obrazy skutečnými pohledy na určité venkovské domy nebo výletní místa*“²⁵. Jedná se spíše o soubor idylických výjevů, půvabných míst bez reálného umístění. „*Jejich díla nevypadala jako zrcadla, v nichž se odráží příroda. Vždy nesou charakteristickou pečeť intelektu, který je vytvořil.*“²⁶

²¹ Např. nástěnné malby v italských Stabiích.

²² Známymi příklady literární reflexe římské krajiny jsou Vergiliova Bucolika a Georgika, tedy zpěvy pastýřské a rolnické. Vergilius v nich ovšem opěvuje idealizovanou nereálnou krajinu a život v ní. Mnohočetným prvkem je také výskyt mýtických postav a jejich soužití s lidmi. Takovéto krajiny oplývají dostatkem vody, ovoce, kvetoucími stromy a květinami. I pastýři a rolníci se neživí těžkou prací jako v reálném životě, ale odpočívají ve stínu stromů či ve sklaních rozsedlinách a hlídají svá stáda. Krajina Arkádie, jak se ona idealizovaná krajina v literárních a výtvarných dějinách nazývá, je pozvednutou chudou a skalnatou oblastí peloponéského poloostrova a proměněnou v harmonický svět. Obsahuje všechny zdroje libosti. Řecký lyrický básník Theokritos spojuje ve své arkádské krajině tři století před Kristem, tedy dávno před Vergiliem, několik geografických oblastí – egyptská obilná pole, sicilské vinice i olivové háje na ostrovech v Egejském moři – tedy místa zalitá slunečními paprsky, omývaná teplými vodami moře a plná bujné vegetace. Na podobné vlně se později nese i Vergiliova krajina, jeho svět hojnosti a harmonie.

²³ Hauser, Michal: Krajina mlčící a krajina mluvící (O kognitivním ohrožení krajiny a o tom, jak se proti němu dá bojovat). In: Krajina v ohrožení. Sborník příspěvků ke konferenci Tvář naší země – krajina domova konané ve dnech 21.-23. února 2001 na Pražském hradě. Studio JB, Lomnice nad Popelkou 2001, str. 18

²⁴ Ibid., str. 18

²⁵ Gombrich, E.H.: Příběh umění. Odeon, Praha 1992, str. 89

²⁶ Ibid., str. 91

2.2 Středověk

Středověk k posunu reflexe krajiny nijak nepřispěl. Bylo to období převážně duchovního života, románské i gotické umění je naplněno tematikou náboženství. Postavy světců, Ježíše Krista či Panny Marie vyprávějí svůj příběh na zlatém pozadí, které umocňuje vznešenost výjevu. Někteří autoři používají také ornamentální pozadí, které však nemá vyjadřovat konkrétní geografické zakotvení díla.

Románský a gotický člověk má z přírody strach. Temné hvozdy, v té době plné divokých zvířat, se staly úkrytem pro loupeživé rytíře, kamenné a strohé hrady v nich sloužily k obraně spíše než k pohodlnému způsobu života. Jen výjimečně se lesy staly útočištěm, a to nejvíce pro rozjímající poustevníky a některé žebravé mnišské řády. Les v té době pokrýval většinu území Evropy. Termín *horror silvarum*²⁷ vyjadřuje středověký vztah lidí k lesům a jejich pocit ohrožení přírodou.

Přírodní a krajinné motivy pronikají do maleb postupně, nejprve jen jako schématické nástiny prostředí, v němž se výjev odehrává. Stromy, někdy s ptáky, květiny, skály a voda jsou nejčastější²⁸. Stále však zůstává nositelem děje lidská postava. „*Stará nadřazenost obsahu si vynutila také velké měřítko figur, jimž je vše v obraze podrobena.*“²⁹ A podrobená je právě i krajina (zatím tedy stále pouze ve formě schématického náznaku), která je skrze symbolické znázornění pomocí náznaku stromů, skalnatých výběžků a vody pouze průvodcem postav v ději ztvárněném na obraze. Podle kunsthistorika Jaroslava Pešiny³⁰ středověcí malíři vytvářeli krajinami určitý plochý prostor vycházející z jejich obrazotvornosti. Už od druhé poloviny 14. století se prostor začíná prohlubovat, měřítko osob zapadá do měřítka okolí.

I architektura se dostává do pozadí sakrálních a později také světských témat. Nejde zatím o výtvarné zdokumentování konkrétních staveb, ale jen o využití architektonického prvku jako obecného. V této době, mluvíme stále ještě o 13. a 14. století, nenalezneme ani samostatné malby krajiny, ani doplněné stafáže.

²⁷ Termín *horror silvarum* neboli strach z lesů pochází z latiny (*silva* = les).

²⁸ Příkladem díla, na němž je využito několik přírodních motivů, je desková malba Mistra vyšebrodského oltáře Kristus na hoře Olivetské či Nanebevstoupení Páně. Mistr se na Hoře Olivetské pomocí kamenných stupňů snažil vytvořit iluzi prostoru a pomocí stromů s ptáky člení prostor vertikálně. Podobnou funkci mají i kameny mezi dvěma skupinami znázorňující skály završené zelenou kopou symbolizující les na vrcholku hory.

²⁹ Pešina, Jaroslav: Česká gotická desková malba. Odeon, Praha 1976, str. 40-42

³⁰ *Ibid.*, str. 42

2.3 Renesance

Sílící realismus a nastupující kultura renesance definitivně vytlačily z evropského výtvarného umění zlaté pozadí. Do pozadí se tak dostávají nejen krajinné scenérie (lesy, skály, pole, ale i města a hrady), ale také dobové realistické interiéry často s oknem, z něž je vidět do okolí budovy. Mnozí malíři využívali pohled z okna k prezentaci své technické dovednosti, neboť vykreslovali okolí velmi detailně. Zatím však stále nejde o krajinomalbu jako samostatné malířské odvětví.

První malbou, na níž jsme schopni přesně identifikovat krajinnou předlohu, je podle Librové³¹ soubor bratří z Limburka s názvem Přebohaté hodinky vévody z Berry, který znázorňuje jednotlivé měsíce v roce. Výjimečné je na něm to, že bratři využili skutečných geografických míst, do nichž děje typické pro jednotlivé měsíce v roce umístili. Můžeme se tak například přesvědčit o podobě paláce Louvre na počátku 15. století, tehdy ještě s okrouhlými věžičkami, či dalších pařížských budovách. „*Topografická věrnost při znázornění krajiny by skutečně mohla ukazovat na rostoucí význam, jenž byl krajině přiznán.*“³² Přesto Librová dále podotýká, že v tomto případě se jedná spíše o atributy města než o zobrazení krajiny. Význam díla bratří z Limburka Přebohaté hodinky vyzdvihují i jiní autoři (např. Pijoan, 1979, opět Librová, 1987 a Stíbrál, 2005).

Karel Stíbrál³³ však upozorňuje i na díla Itala Ambrogia Lorenzettiho Město u moře a Hrad u moře už z poloviny 14. století, přestože jde jen o malby na stěnách dřevěné truhlice. Obě malby zpodobují zřejmě úplně první čistě architektonické výjevy.

Teprve renesanční umění jak italské, tak zaalpské (německé, holandské a skandinávské) rozvíjí krajinné a architektonické náměty. Gombrich³⁴ upozorňuje na to, že realisticky ztvárněné postavy by na nereálném zlatém středověkém pozadí nevypadaly nejlépe. Svoji reálnost by tím jistě ztratily. „*Jakmile umění začalo soutěžit s přírodou, nebyl návrat už možný.*“³⁵

³¹ Librová, Hana: : Lásky ke krajině?. Blok, Brno 1988, str. 45-46

³² Ibid., str. 46

³³ Stíbrál, Karel: Proč je příroda krásná?. Dokořán, Praha 2005, str. 34

³⁴ Gombrich, E.H.: Příběh umění. Odeon, Praha 1992, str. 210

³⁵ Ibid., str. 210

Renesance italská navazuje na tradiční antické motivy a znovu probouzí téma ideální arkadské krajiny se stinnými háji, jiskřivými vodami a skalnatými jeskyněmi. Nereálnost krajiny je podtrhována i prvky antické architektury a ruinami. Výrazné odlišení od antiky však nastává ve složení osob, které krajinu obsazují. Starověké mytické postavy či nejrůznější božstva nahrazuje svatá rodina, skupiny svatých, kteří obklopují Pannu Marii, a jiné katolické výjevy. „*Jakkoli její autoři neusilují o skutečné zobrazení krajiny, která obklopuje jejich města, jakkoli je podíl typizace a idealizace značný, přece se krajina prosazuje jako význačný výtvarný námět.*“³⁶ Renesance zaalpských zemí naopak preferuje realistické, spíše venkovské krajiny, a tak se dá říct, že krajinomalba jako taková přichází ze severních zemí. Stejně tak první slovo označující krajinu, tedy landskap (landschap), přešlo do jiných jazykových oblastí z Holandska a souvisí s německým slovem Landschaft, například do anglického jazyka (landscape) došlo k tomuto přesunu na konci 16. století. Holandské landskap znamenalo jak příjemným objekt zobrazení, tak také jednotku lidského osídlení.

„*Šíření společenského zájmu o krajinu můžeme pěkně dokumentovat postupným etablováním krajinných námětů v různých výtvarných technikách.*“³⁷ Nejdříve se krajiny kreslily. Kresba se považovala pouze za přípravu před malbou, takže nebyla brána jako plnohodnotný malířský výtvar. Skicy a akvarely krajiny se začaly využívat jako předlohy pro grafiku. Nakonec se krajina dostala i na malířské desky.

2.3.1 Zaalpská renesance

Za prvního malíře krajináře nelze označit jednoho konkrétního malíře. Každý z historiků umění či dalších teoretiků, kteří se tímto tématem zabývají, označuje jako prvního malíře krajináře někoho jiného. Většinou sami připouštějí, že k této změně docházelo paralelně v několika zemích a u několika autorů. Obecně se většina autorů shodla na skupině následujících malířů. Jde především o Joachima Patiniera, Albrechta Altdorfera (který se pod vlivem Lucase Cranacha³⁸ odebral do lesů, aby tam studoval přírodu a později vytvořil pusté krajiny bez lidí či jakéhokoliv děje) či Konrada Witze (Ježíše Krista a apoštoly s lodí na

³⁶ Librová, Hana: *Láska ke krajině?*. Blok, Brno 1988, str. 47

³⁷ Librová, Hana: *Sociální potřeba a hodnota krajiny*. Univerzita J.E.Purkyně v Brně – Filosofická fakulta, Brno 1987, str. 41

³⁸ Gombrich, E.H.: *Příběh umění*. Odeon, Praha 1992, str. 284-5

Ženevském jezeře s horou Mont Saleve zpodobňuje jeho obraz *Zázračný rybolov*³⁹, 1444), významnými autory krajin byli i (hlavně na dřevorytech a akvarelech), Albrechta Dürera a jeho akvarelové krajinářské studie či vlámského mistra a kreslíře Pietera Brueghela starší, který využívá lidské postavy a dokresluje jimi atmosféru holandského venkova ve střídání ročních období.

Všichni jmenovaní umělci jsou ze zaalpské části Evropy, což dokazuje naše tvrzení, že právě tam se narodila pravá krajinomalba, hlavně v německé a holandské oblasti, kde došlo později, koncem 16. a počátkem 17. století k velkému rozmachu krajinomalby v důsledku společenské situace, šířící se reformace a duchovního zaměření tamějšího obyvatelstva. Není již třeba malovat oltářní desky, které byly největším zdrojem příjmů tamějších umělců, či katolické výjevy.

Krajina se dostává do nového světla, lidé-protestanti už nejsou zasaženi vlivem katolické církve a jejího silně náboženského a aristokratického umění. Lidé v nížinném Holandsku jsou měšťané, zajímají se o krajinu i o přírodní vědy a umělecké ztvárnění krajiny se pro jejich umělce tak dostává na dlouhá léta do středu zájmu jako hlavní téma. *„Zatímco Italové se pyšnili tím, že ve znázorňování krásné lidské pohybuující se postavy nemají sobě rovna, uznávali nicméně, že je díky obrovské trpělivosti a přesnosti v zobrazování, květiny, stromu, stodoly nebo stáda ovcí mohou Vlámové snadno předčít.“*⁴⁰

Dalším specifikem zaalpské malby je to, že zachycuje i krajinu podzimní a zimní. *„Pomyslíme-li na meditativní zážitky, které ve svých podzimních a zimních básnických a výtvarných obrazech vyjádřili staří umělci východní Asie, uvědomíme si, že Evropa objevuje tento krajinný aspekt po svém a podstatně později.“*⁴¹ Mezi nejznámější díla renesanční holandské krajinomalby ze zimního či podzimního prostředí patří malby Brueghela staršího.

³⁹ Gombrich popisuje děj na Witzově obraze podle Evangelia sv. Jana. Apoštolové a jejich druzi vyrazili na jezero, ale nepodařilo se jim chytit žádnou rybu. Když se ráno vrátili ke břehu, čekal tam na ně Ježíš Kristus. Apoštolové ho ovšem nejprve nepoznali. Kristus jim poradil místo, kam mají spustit síť, které se hned naplnily rybami. V tu chvíli ho učedníci poznali. Witz, kterého požádali, aby tento zázračný okamžik ztvárnil, se rozhodl, že děj neumístí jen na nějaké jezero, ale přímo na Ženevské jezero. *Chtěl měšťanům ukázat, jak to asi vypadalo, když Kristus stál skutečně u vody* (Gombrich, 192). Namaloval skutečné jezero, skutečné rybáře ve skutečné akci. Obraz je zpodoběn na Ženevském oltáři.

⁴⁰ Gombrich, E.H.: Příběh umění. Odeon, Praha 1992, str. 307

⁴¹ Librová, Hana: Lásky ke krajině?. Blok, Brno 1988, str. 51

2.3.2 Italská renesance

V jižní části Evropy je usilováno o harmonii mezi světským životem člověka vyjádřením orientací na antické umění a mezi tradicí křesťanské víry. Umělec i tam stále více zasazuje člověka na obraze do skutečného prostředí, tedy i do krajiny. Připomeňme například práce Leonarda da Vinciho, Tiziana či Giorgiona.

Přínosem jižní renesanční Evropy, v tomto případě nejvíce Itálie v čele s toskánským regionem, je v případě reflexe krajiny nejen umělecké ztvárnění, ale také přímá práce s krajinou, tedy koncepce artializace in situ, práce s materiálem a tvorba zahrad⁴². „Zprvu ještě za zdmi uzavřené zahradní prostory v těsné blízkosti fortifikovaných sídel se postupně stávají otevřenější a s okolní krajinou záměrně architektonicky korespondujícími útvary, aby nakonec byly zcela koncipovány jako její logické naplnění a staly se jejím neoddělitelným prostředím, místem zprostředkovávajícím vztah sídla a krajiny.“⁴³ Nejednalo se pouze o uzavřené zahradní prostory v blízkosti hradních sídel, ale také uvnitř nich. Prosazoval se koncept hortus clausus, koncept krásné zahrady opevněné před okolním světem, koncept malého ráje izolovaného od vnějšího světa.

Renesanční zahrada je symetrická, její krása se stejně jako krása celého renesančního umění rodí z harmonie a z ideálních poměrů. Zákony a pravidla mají být rozhodující i při zakládání nových zahrad. Stromy v liniích jsou vysázené v pravidelných rozestupech, rostliny jsou osázeny do kruhů, rozvilin, vlnek a jiných složitějších geometrických obrazců, důležité je i využití topografické skladby terénu a vodních prvků včetně nejrůznějších jezírek a fontán. V zahradách má člověk poznat vše, co bylo kdy stvořeno, stín, hojnou zeleň, osvěžující vánek a křišťálovou vodu.

I použití slova krásný se při hodnocení přírody a jejích výtvorů více či méně upravených člověkem nejprve vztahovalo výhradně na zahrady. Ozvěny renesančního smyslu pro proporce se v zahradní architektuře vracejí i v dalších etapách historického vývoje, nejvíce ve francouzském klasicismu.

⁴² Zahrada byla i častým motivem pro renesanční filosofii a literaturu. Jedno z nejvýznamnějších literárních děl z té doby Dekameron Giovaniho Boccacia využívá zahrady jako prostředí pro svoje povídky. Renesanční filosofie, stejně jako například už Platón, také využívá zahrady jako prostoru pro duchovní i světské aktivity člověka. Zahrada byla rovněž symbolem pro ráj. Prostor zahrady využil i malíř Hieronymus Bosch pro svoje ojedinelé, v době svého vzniku kontroverzní, dílo Zahrada pozemských rozkoší.

⁴³ Hendrych, Jan: Tvorba krajiny a zahrad III. Historické zahrady, parky a krajina, jejich proměny, kulturně historické hodnoty, význam a ochrana. Vydavatelství ČVUT, Praha 2000, str. 35

2.4 Barokní a klasicistní Francie

Italský princip ideální a heroické krajiny a důraz na harmonii se přenáší i do barokní Francie nejen mezi malíře, z nichž největšími byli Nicolas Poussin a Claude Lorrain, ale také do pojetí úpravy zahrad. „*Jejich kompozice měla symetrickou vazbu na sídlo panstva. Byla vyznačena cestami, průseky, alejemi. Do výtvarného řádu území byly prostřednictvím geometrických principů včleněné obory, bažantnice, parky, panské hrobky, sochy, kaple a další církevní stavby.*“⁴⁴ Podobně se začala krajina členit i na našem území v době baroka.

Některí tvůrci parků se nechávali inspirovat krajinami a parkovými variacemi z barokních obrazů již zmíněných Francouzů, jejichž heroicky pojaté ideální krajiny⁴⁵ výrazně ovlivnily evropské umění následujících let.

Zmínění Poussin a Lorrain byli nejvýznamnějšími propagátory tzv. akademického pojetí, které formulovali už Annibale Carracci a Guido Reni. Šlo o idealizování a zkrášlení přírody podle principů antických soch⁴⁶. Oba si zvolili jako svoje téma krajinu kolem města Řím, studovali její pláne i majestátné antické ruiny. Jejich heroické krajiny jsou klidné, plné teplého světla, chladivého stínu a tiché atmosféry. Arkadští pastýři a ovce povalující se kolem nich jsou pouhou stafáží.

2.5 Holandská krajinářská škola

Naproti tomu zaalpské krajinářské škole, protože v případě holandských umělců 17. století lze mluvit o škole, zůstávají témata venkovského života, střídání ročních dob či výtvořiny lidské práce (pohledy na větrné a vodní mlýny). Estetická funkce postav na jejich obrazech je potlačena, postavy slouží stále jako stafáž. Jsou jí lidé stojící na břehu řeky, bruslaři na rybníce či lovci, jsou to venkovští lidé zachycení při práci či odpočinku. Tyto motivy se stávají prioritními i pro holandské malíře, kteří strávili nějakou dobu na studijních cestách v Itálii a přivezli si odtud inspiraci ideální arkadskou krajinou.

⁴⁴ Librová, Hana: *Láska ke krajině?*. Blok, Brno 1988, str. 49

⁴⁵ *Ibid.*, str. 49

⁴⁶ Gombrich, E.H.: *Příběh umění*. Odeon, Praha 1992, str. 320

Krajina si vydobyla plnohodnotné místo na poli výtvarného umění a stává se jakousi módou, malířským imperativem⁴⁷. V době, kdy malíři již netvořili na objednávku, a museli se proto spoléhat na to, že se prosadí v silné konkurenci, většinou docházelo k úzké specializaci. V severních zemích k tomu docházelo už v 16. století, naplno se však specializace rozvinula právě ve století sedmnáctém. Malíř oblíbený pro svoje maríny, např. Simon de Vlieger, se svého oboru držel, neboť to znamenalo jistý přínos peněz. Postupně docházelo až k extrémní situacím, kdy se víceméně ze znouzectnosti stala dokonalost a schopnost vykreslit úžasnou atmosféru prosycenou mořským vzduchem. Holanďané se rovněž stali mistry v zobrazování nebe. „*Na to, aby byly jejich obrazy zajímavé, nepotřebovali žádné drama nebo zvláštní námět. Znázorňovali prostě kousek světa tak, jak se jim jevil a přišli na to, že z něho mohli udělat stejně uspokojivý obraz jako z ilustrování nějakého hrdinského příběhu nebo komického námětu.*“⁴⁸ Malíři jako Jan van Goyen či de Vleiger, později i Jacob van Ruisdael, nám ukazují malebnost v jednoduchosti, v prosté scenérii větrných mlýnů, březových hájů, hlubokých tůní a mořského pobřeží. Podle Gombricha⁴⁹ to byl právě van Ruisdael, kdo objevil poezii severní krajiny.

2.6 Nastupující romantismus a jeho nejvýznamnější motivy

Holandské malířství přineslo do umění nový prvek – jako námět začalo používat do té doby tabuizované či velmi málo frekventované motivy - staré hřbitovy, zříceniny hradů za soumraku, mlžné opary, temné noční scenérie, ale hlavně v Evropě opravdu poprvé i vysoké hory. Do té doby se evropští malíři horským štítům na svých pracích vyhýbali, což jistě souviselo s celospolečenským postojem k vysokým horám a se strachem z nich. Můžeme snad říci, že se Evropou šířila horofobie. Tu se povedlo definitivně prolomit až uměleckému směru, který Evropu ovládl na konci 18. a v první polovině 19. století – romantismu⁵⁰.

⁴⁷ Librová, Hana: Sociální potřeba a hodnota krajiny. Univerzita J.E.Purkyně v Brně – Filosofická fakulta, Brno 1987, str. 43

⁴⁸ Gombrich, E.H.: Příběh umění. Odeon, Praha 1992, str. 341

⁴⁹ Ibid., str. 350

⁵⁰ V době 18. a 19. století vzniklo mnoho důležitých spisů zabývajících se teorií umění, filosofií či novými myšlenkami, které se postupně šířily Evropou. Některé z těchto spisů se částečně věnovaly i estetice přírody. Z těch nejvýznamnějších jmenujme např. práce lorda Shaftesburyho, v jeho filosofických textech nacházíme první estetizaci přírody jako celku zároveň i zřejmý obdiv k divoké přírodě jako k dílu Božímu. Podobně oceňuje přírodu i Jean Jacques Rousseau, pro něj je příroda chrám Boží. Tím, že přírodu esteticky hodnotíme, modlíme se k Bohu. Vrcholem ocenění přírodního estetična ve filosofii pak nacházíme v Kritice soudnosti Immanuela

Východiska romantismu pocházejí z doby gotiky a barbarského severu. V Evropě v té době docházelo ke krizi. „*Začala se uplatňovat snaha postavit se proti uznávané, oficiální minulosti minulostí jinou, jež byla od renesance umlčována, ačkoliv právě ona byla autochtonní.*“⁵¹ Nabízela možnost uniknout od latinské tradice a podpořila zájem o starobylé kultury, znovu objevila keltskou civilizaci, druidské obřady i prastaré náboženské obřady. Tyto aspekty pronikly hlavně do skotské větve romantismu, do děl Waltera Scotta nebo lorda Byrona. Romantismus se kromě britských ostrovů a severních germánských zemí šířil posléze také ve Francii a do ostatních evropských států.

Co přinesl romantismus do výtvarného umění a reflexe krajiny? Jak jsme již výše poznamenali, prolomil strach z vysokých horských vrcholů a upevnil některé motivy převzaté z holandské krajinomalby.

Zprvu pomohl zlomit horskou antipatii i švýcarský básník Albrecht von Haller, který ve své básni *Die Alpen* opěvoval poprvé krásy Alp. Horské štíty ukazovaly do té doby spíše svou negativní stránku, která neumožňovala estetickou distanci. Lomené křivky a ostré úhly alpských vrcholů budily hrůzu. Obtížně přístupné cesty a neúrodná půda použitelná jen k pastevectví člověka nelákala.

Právě až romantici nacházejí v nekonečné samotě na vrcholcích hor možnost k hluboké meditaci a souznění s okolní dálkou. I romantik byl zasněný, rozervaný, vyvržený z okolního světa, a proto tak dobře souznil s temnými ruinami hradů, svitem měsíce či opuštěným zasněženým gotickým obloukem uprostřed lesa. Umělecký kritik z 19. století Niels Høyen popisuje práce malíře Caspara Davida Friedricha takto: „*Jeho základním přesvědčením byla zásada, že umělec musí vyjadřovat své nejsilnější a nejhlubší city, jež se ukrývají v jeho srdci, zatímco vše, co je spjato s malířstvím samotným, s kompozicí, musí zmizet, nebo alespoň být neviditelné.*“⁵²

Hory byly objeveny nejen na malířských plátnech, ale nejprve jako reálné překážky, které je nutné zdolávat a pokořovat. Do 18. století jsou situovány první výpravy na vrcholy hor, rozvíjí se i geologický zájem o ně, jsou uznány jako zajímavé a vhodné zkoumání. Právě horské výlety předznamenávají recepci estetickou. „*Horské výpravy a zejména měšťanské módní výlety do přírody v okolí měst se provozovaly ve větších nebo menších společnostech,*

Kanta, který také ztvádá pojem přírodní krásna. My si je zde nebudeme kvůli zaměření naší práce blíže popisovat, jsme si samozřejmě plně vědomi jejich existence.

⁵¹ Huyghe, René (ed.): *Umění nové doby*. Odeon, Praha 1974, str. 15

⁵² Citováno v Špačková, Marcela (ed.): *Největší malíři*. Caspar David Friedrich. Eaglemoss International. Praha, str. 16

*měly často charakter společenské zábavy s hudbou a tancem na tzv. výletišťích. Byly spojovány s návštěvami pozoruhodných nebo pamětihodných míst, s dobrým jídlem a pitím.*⁵³

Romantičtí malíři, pokud vůbec využívali lidských postav, stavěli je do role osamocených poutníků, zakuklených mnichů či zasněných mužů s rozevlátými vlasy na vrcholu hory. Tito muži, méně často ženy, hledí spolu s námi do hluboké dálky, která se před (a pod) nimi prostírá, vstupují do neznámých hvozdů, jdou tiše sněhem nebo sedí na pobřeží a sledují moře.

Z holandského umění přechází do romantismu i motiv ruiny, který se objevil v tamějším umění už v 15. století. Malíř Jan Gossaert přivezl na počátku 16. století z cesty do Itálie skicy antických památek, které se staly oblíbeným doplňkem holandských maleb stejně jako ruiny gotické architektury, které se poprvé objevily u haarlemských krajinářů. Již víme, že se romantičtí lidé vracejí do gotického období, snaží se vymezit proti blízké minulosti a rozvratu, který v Evropě v té době nastal. Chtějí „*nastolit ztracenou jednotu, dosáhnout jednomyslnosti středověké Evropy a obnovit myšlení a cítění dávného věku*“⁵⁴. Pro některé umělce byla gotika jediným možným imperativem, restaurování středověkých staveb potvrdilo právě onu citovou vazbu k tomuto slohu, k estetické i technické kvalitě středověké architektury.

Specifickým motivem holandské krajinomalby jsou i rustikální ruiny venkovských domů či větrných a vodních mlýnů. Motiv ruiny krajiny, do níž je zasazen, ozvláštňuje a dodává jí exotickou atmosféru. Zarostlé ruiny schované v křoví na romantických obrazech zase budí dojem tajemna a mystické osamělosti, kterou romantičtí umělci tak rádi vyhledávali.

2.7 Caspar David Friedrich, přední představitel romantismu ve výtvarném umění, a koncept subjektu

Zatím jsme se nezmiňovali o osobnostech romantické krajinomalby. Rádi bychom věnovali celou podkapitolu Casparu Davidu Friedrichovi, její největší osobnosti a zároveň i přednímu představiteli celé romantické malby. V jeho díle nalezneme všechny atributy

⁵³ Librová, Hana: Sociální potřeba a hodnota krajiny. Univerzita J.E.Purkyně v Brně – Filosofická fakulta, Brno 1987, str. 49

⁵⁴ Brion, Marcel: Romantismus. In: Huyghe, René (ed.): Umění nové doby. Odeon, Praha 1974, str. 38

romantického umění, např. rád využíval na svých obrazech zbytky gotických oblouků⁵⁵. Snad nejnámějším romantickým obrazem je jeho Výstup nad mraky z roku 1818. Muž v tmavém oblečení stojí na vrcholku hory zády k divákům a hledí na skály, které se před ním i diváky objevují v hustých mracích. Pozorovatel se tak spolu s mužem na obraze vnímá krajinu a spolu s ním zakouší sebereflexi. Sám Friedrich říká, že „malíř nemá malovat jen to, co vidí kolem sebe, ale i to, co vidí sám v sobě. Jinak se jeho obrazy budou podobat plentám, za nimiž se neočekávaně shledáváme jen s nemocnými nebo mrtvými“⁵⁶.

Na Friedrichových obrazech se dále vyskytují i plachetnice obklopené jemným světlem. Motiv plachetnice je v romantickém malířství méně častý, přesto ho Friedrich využívá na několika malbách⁵⁷. Motivy lodí využívali již zmiňovaní holandské mistři specializovaní na zobrazování výjevů s mořskou a přístavní tematikou.

Friedrich si už na počátku svého studia vytvořil základní kompoziční typy krajiny, kterým se během jeho další tvorby dostalo pouze menších obměn. Vodorovně vrstvil jednotlivé krajinné pásy až k horizontu. Aby dosáhl prostorového dojmu, používal i diagonálního řazení. „Zvýrazníme-li kontury, dostáváme ne jedné straně harmonickou, idylickou krajinu a na straně druhé krajinu kontrastů, vznešenou i tragickou, tajemnou i smutnou, symbolicky ukazující na pozici a existenci subjektu ve světě, na jeho příběh.“⁵⁸ Právě pozice subjektu je v celém romantickém umění důležitá.

Romantické „pojetí přírody je modifikováno jako koexistence, kdy se subjekt vymezuje v sounáležitosti s přírodním celkem, hledá v něm intenzivní prožitek a někdy se v něm dokonce touží ztratit a rozplynout“.⁵⁹ Pro romantický pohled je možné zavést dualismus příroda – krajina. Tato příroda - krajina funguje jako prostor pro uplatnění subjektu malíře, funguje jako stav duše, jako návrat do minulosti, návrat do idyly⁶⁰, jako zhmotnění touhy po něčem

⁵⁵ Můžeme vybrat např. obrazy Hrob Ulricha von Huttena ze 20. let 19. století, Opatství v dubovém lese z let 1809 až 1810.

⁵⁶ Citováno v Brion, Marcel: Romantismus. In: Huyghe, René (ed.): Umění nové doby. Odeon, Praha 1974, str. 38

⁵⁷ Jde například o díla Žena na břehu moře, vytvořeno okolo roku 1818, Fáze života z roku 1835, nebo Na plachetnici z let 1818 až 1819.

⁵⁸ Hrbata, Zdeněk, Procházka, Martin: Romantismus a romantismy. Karolinum, Praha 2005, str. 56

⁵⁹ Ibid., str. 29

⁶⁰ Ibid., str. 58

snovém a nedostupném. Carl Gustav Carus⁶¹ podotýká, že krajina získává vyšší smysl teprve po tom, co v ní odhalíme přítomnost duchovního principu života. „*Při pohledu na úžasnou jednotu krajiny v přírodě si člověk uvědomuje svou vlastní nepatrnost, cítí, že vše je obsaženo v Bohu, sám se ztrácí v nekonečnu a jako by se zřikal své individuální existence.*“⁶² Člověk vidí v lese, v každém lístku na stromě, v každém kameni či vlně na moři tvář Boha i sebe sama.

Spisovatel a malíř Adalbert Stifter popisuje v roce 1841 v díle Hvozd romantický koncept přístupu k lesu a procházku v něm. ... „*Protože v této proláklíně doslova nikdy nezavane vítr, voda se tu nepohne, a les a šedivé skály a obloha hledí z jejich hlubin jako z obrovského černého skleněného zrcadla. Nad ním visí kousíček hlubokého, jednostejného nebeského blankytu. Člověk zde může prodlévat a přemýšlet celé dny, a myšlenky, jež se mu vynořují v mysli nevyruší žádný zvuk, leda pád jedlové šišky nebo kratičkový skřek supy.*“⁶³ Podobným způsobem se později vztahuje k romantickému lesu Otakar Hostinský, což upřesníme později.

2.8 Ozvěny romantismu

Romantismus ovlivnil myšlení i umělecké smýšlení celé Evropy. Pro naši práci je romantismus důležitý, neboť výrazně změnil pohled lidí na krajinu a její uměleckou reflexi. Přínos renesance byl významný z hlediska počátků ztvárnění fragmentů krajiny, zpočátku velmi symbolické, na obrazech a následného osamostatnění krajinomalby.

Vyzvednutí zádumčivosti krajiny, objevení krásy hor, vysokých skal, vodopádu na divoké bystřině ukrytého v hloubi tmavého lesa, postavy poutníků na pobřeží nebo posmutnělé ruiny. To vše je romantická krajina, která však byla postupně v našem vědomí modifikována, neboť jako tradiční krajinu si dnes představíme spíše mozaiky polí, lesů, luk a cest, tedy krajinu pozdější. Pro romantickou krajinu si chodíme do lesa, lezeme po kopcích a na vyhlídky, abychom si mohli užít pohled do dáli třeba jako Friedrichův muž v tmavém stojící zády k divákovi. V současné době však už nejde o osamělou kontemplaci v mlžném

⁶¹ Citováno v Brion, Marcel: Romantismus. In: Huyghe, René (ed.): Umění nové doby. Odeon, Praha 1974, str. 38

⁶² Carus, Carl Gustav: Devět dopisů o krajinomalbě, 1831, citováno v Brion, Marcel: Romantismus. In: Huyghe, René (ed.): Umění nové doby. Odeon, Praha 1974, str. 50

⁶³ Stifter, Adalbert: Hvozd, 1841. Citováno v Malina, Václav: Les. Katalog k výstavě v Galerii města Plzně. Galerie města Plzně 2005, str. 12

oparu, přesto se poetika těchto míst zachovala právě z dob romantismu. Romantismus podle Zdeňka Hrbaty a Martina Procházky natolik rozvinul estetickou potenci přírody, že se stala „v širším slova smyslu učebnicovým problémem romantismu jako směru“⁶⁴.

Kouzlo romantické krajiny, jejíž největší mistr Friedrich vytvořil svá nejznámější díla v první čtvrtině 19. století, vyzdvihuje i Otakar Hostinský o zhruba sto let později. Ve své stati Výlet do říše romantiky podrobně popisuje, jak on sám vnímá romantickou krajinu při vyjížděcí vlakem za město a následné procházce lesem a jak objevuje nejrůznější zákoutí. „*Procházíme se zříceninami, vrhajícimi na sebe při světle měsíčním příšerné stíny, a obracíme kroky své ke zříceninám klášterního kostelíka, jehož některá okna s dosti úplnou kružbou a část dosud zachované holé kostry gotického klenutí připomíná nám onu zvláštní zasmušilou poesii středověku – nové překvapení na nás čeká: usadila se zde tlupa polonahých cikánů, jejichž vesele plápolající oheň krví polévá stěny bývalé svatyně ...*“⁶⁵ a jdeme dále lesem a procházka pokračuje.

I romantická krajina se však vyčerpala, byla stanovena jako krásná a nebylo v ní možné hledat a nacházet nic nového. Naše (české) tradiční představy o krajině jsou proto z doby krajinářských škol, Adolfa Kosárka, Josefa Lady, Julia Mařáka či Antonína Slavička.

⁶⁴ Hrbata, Zdeněk, Procházka, Martin: Romantismus a romantismy. Karolinum, Praha 2005, str. 71

⁶⁵ Hostinský, Otakar: Co jest malebné? Výlet do říše romantiky. Fr. Topič, Praha 1922, str. 39

3. VÝVOJ UMĚLECKÉ REFLEXE KRAJINY V EVROPSKÉM KONTEXTU OD ROMANTISMU AŽ DO POLOVINY 20. STOLETÍ

Ve druhé polovině 19. století se začíná měnit přístup lidí ke světu a s tím i umělecká reflexe krajiny. Přesně změřitelné a pozorovatelné hodnoty teď vládnu vědě, člověk se obrací k pozitivismu a otázkám nesnového a nekontemplativního života. Období, které následovalo po realismu a impresionismu, bylo umělecky velice rozmanité. Jednotlivé směry se v první polovině 20. století střídaly v rychlých vlnách. Velmi obtížně bychom v těchto směrech hledali nějaký, který by si jako svůj zdroj vybral krajinu. Krajina už nikdy nebyla v Evropě pojímána s takovým zaujetím a tak intenzivní uměleckou reflexí. Do této skupiny musíme zařadit i secesi, která využívala pouze přírodních motivů, jako například květin a vážek, ne však krajiny jako celku.

Směry jako fauvismus, kubismus, futurismus, expresionismus, dadaismus či surrealismus přinášejí do umění mnoho nového, přesto nejsou pro naše zkoumání vhodnými kandidáty. Uznáváme význam těchto směrů, ale musíme podotknout, že umělecká reflexe krajiny v tomto období příliš neprobíhala⁶⁶. Naopak se zdá, že právě krajinomalba je považována za něco starého a známého, a není proto možné s ní nadále pracovat. Právě avantgarda a moderní umění odvrhly krajinu a přírodní krásno a soustředily se na pokrok, rozvoj vědy a techniky, v němž neměla krajina místo. Dalším důvodem potlačení umělecké reflexe krajiny byl podle nás rozvoj nových výtvarných technik a útlum tradičního figurálního zobrazování, na jehož místo se tlačila abstrakce. Museli jsme se však o těchto obdobích zmínit proto, abychom v běhu dějin výtvarného umění nevynechali žádnou důležitou etapu, neboť i fakt, že krajina v umění i ve vnímání ustupuje, je důležitý. I nezájem či upozadění určitého tématu v určité době je pro naše zkoumání podstatný.

„Pozornost evropské kultury se zaměřuje spíše k sociálním problémům, nejen vlivem tragické válečné zkušenosti, ale i krize 30. let. Stále však přetrvává víra v pokrok, kde hlavní roli hraje technika, věda a sociální ideje.“⁶⁷

⁶⁶ Nechceme samozřejmě tvrdit, že naprosto žádný z umělců první poloviny 20. století nikdy nepoužil na svých obrazech přírodní motivy nebo krajinu. Většinou však umělci využívali spíše prostředí města než venkovské krajiny, temných lesů nebo hor. Raoul Dufy se nechával inspirovat mořem a atmosférou přístavů, stejně tak Albert Marquet.

⁶⁷ Stibral, Karel: Proč je příroda krásná?. Dokořán, Praha 2005, str. 133

Na české scéně získává krajinomalba naopak v návaznosti na realismus, francouzský impresionismus a postimpresionismus pevné postavení, které si přiblížíme později při popisu procesu změny ve vnímání a uměleckému ztvárnění krajiny v českém prostředí.

3.1 Realismus

Do umění se ve druhé polovině 19. století pomalu dostávají témata z běžného života. Ženy na polích sbírají slámu a jsou tak zachyceny. Muži slámu svazují nebo staví lodě a jsou tak zachyceni. Na jejich tělech je vidět námaha, kterou museli při práci vynaložit. Nejsou to však lidé od přírody a krajiny oddělení. Umělci „*se snaží nepřizpůsobovat krajinu svému vnitřnímu rozpoložení, ale nacházejí naopak zálibu v jejím přímém pozorování. Chtějí malířsky zachytit skutečnou podobu lesních zákoutí, stromů a lesních tůní.*“⁶⁸ Motivace mnohých z nich v sobě mohou ukrývat ještě zbytky romantismu, je to však jen v potřebě vyjít do přírody, opustit velkoměsto a sledovat životní koloběh na venkově. Inspirují se i svými holandskými předchůdci ze 17. století, kteří věnovali venkovu velkou pozornost. Poučili se i u anglických malířů krajinářů z přelomu 18. a 19. století, hlavně u nejslavnějšího z nich - Johna Constabla.

Předchůdce realismu Constable tvořil v době zlomu, tradiční umění bylo vyčerpané, téměř se hroutilo, bylo třeba najít nejen nové techniky, ale i další smysl umění. On sám sice uznával důležitost starých mistrů, sám však raději tvořil to, co viděl. Nesouhlasil s rutinou v malířské práci tehdejších krajinářů, kteří velmi často ještě stále čerpali z Lorraina. Nesčetněkrát opakovali jeho kompozice, barvené tóny či kontrasty. Constable prohlašoval, že takovéto barvy prostě v přírodě nejsou, a on je proto tak malovat nebude⁶⁹. Raději se toulal po vesnicích, skicoval a své obrazy pak dotvářel v ateliéru.

Obraz, který ho i přes počáteční rozpaky proslavil v Paříži, představuje žebříňák, který se snaží přebrodit řeku. Je z roku 1821, do Paříže byl však poslán až o tři roky později. „*Je to obraz, v němž všechno hluboce prožíváme, když pozorujeme dopad slunečních paprsků na louky ležící v pozadí a když se díváme na plující oblaka; ... oceňujeme umělcovu naprostou upřímnost, to, že odmítá být působivějším než příroda a že zcela zavrhuje jakoukoli pózu nebo*

⁶⁸ Librová, Hana: *Láska ke krajině?*. Blok, Brno 1988, str. 116

⁶⁹ Gombrich, E.H.: *Příběh umění*. Odeon, Praha 1992, str. 405

okázalost.⁷⁰ Právě umělci, kteří se rozhodli následovat Constablova příkladu, získali trvalejšího uznání.

Stejně jako byl Constable největším předchůdcem realistů, byl Francouz Gustave Courbet největším z realistů. Zpracovával sociální témata, ale, což je pro nás důležité, věnoval se i krajinomalbě, zvláštní pozornost věnoval přímořským krajinám. Spontánně zachycoval pomocí drsných tahů činnost lidí v krajině. Nepřikrášloval je, zobrazil je tak, aby bylo dobře vidět, jak je jejich práce fyzicky náročná.

Jeho práce spolu s dílem Honorého Daumiera, Jean Francoise Milleta a barbizonské krajinářské kolonie tvoří základ realismu ve výtvarném umění.

3.1.1 Doba Barbizonu

Specifickou skupinu malířů realistů tvoří tzv. barbizonští. Byla to skupinka malířů, mezi nimiž byli například Théodore Rousseau, Charles Francois Daubigny, Jules Dupré, Narcisse de la Peña či již zmíněný Millet, která se odstěhovala každoročně na určitou dobu do francouzské vesnice Barbizon ve fontainebleauském lesíku, kde studovala stromy, lesní tůňky, skály, roviny či říční zákoutí. Skupina se snažila je zachytit tak, jak opravdu vypadají. Zřikají se romantického pohledu a vyjadřují sociální obrat v přístupu ke krajině. „*Chápu, že krajina má vlastní existenci a vlastnosti, které, nejsou závislé na člověku a jeho potřebách.*“⁷¹ Barbizonští vytvářejí svými díly a prací v plenéru jakýsi předvoj pro malíře impresionisty, kteří je za nějakou dobu ve fontainebleauském lesíku vystřídají. „*Lze říci, že barbizonská škola působila jako katalyzátor změn, které do malby krajiny přinesl impresionismus.*“⁷² Významným počinem barbizonské školy bylo právě to, že si přestěhovali svoje pracoviště do lesů a na pole, že opustili ateliéry, přenesli svá plátna do plenéru a doslova spojili svoji s okolní krajinou.

Mezi barbizonské začal jezdit i Camille Corot. S mnohými z nich se i spřátelil. Přesto ho něco od nich umělecky oddělovalo. Zatímco se barbizonští věnují pouze venkovským výjevům, v Corotově díle dostávají prostor i portréty či klasické motivy a mytologické postavy (např. nymfy, amorci, antičtí bohové). Corot je považován za prvního moderního

⁷⁰ Ibid., str. 405

⁷¹ Librová, Hana: *Láska ke krajině?*. Blok, Brno 1988, str. 116

⁷² Uhrová, Olga: *Krajina v proměnách umění 19. a 20. století*. In: *Krajinné motivy ve francouzské kresbě a grafice 19. a 20. století*. Katalog výstavy Národní galerie v Praze. Praha, 1999, str. 11

krajináře 19. století, neboť je jeho dílo harmonickou syntézou malebnosti romantismu a kvality klasických mistrů 17. století.

Později však začali i barbizonští svá díla dotvářet v prostoru ateliéru, a přestože měli velký přínos pro vývoj umění, jak z pohledu kvalitních děl, tak rovněž pro celkový vývoj realistického hnutí, jsou mnohdy neoprávněně opomíjeni. Bernard Dorival⁷³ dokonce upozorňuje na fakt, že si impresionisté barbizonských malířů nevážili. A protože dnešní doba je, podle Dorivala, odchovaná právě impresionismem, je tedy rovněž k barbizonským lhostejná.

O Barbizonu a fontainebleauském lesíku se krátce zmíníme ještě později v souvislosti s českými malíři krajináři a jejich cestami do Francie, převážně do vesniček, které tou dobou ještě nebyly součástí Paříže. Lesíkem byli nadšeni například i rumunští malíři Ioan Andreescu a Nicolae Ion Grigorescu, kteří tady rovněž tvořili. Svoje zkušenosti z Francie si odnesli zpět do rodné země, kde se věnovali krajinomalbě a venkovským scenériím.

Zde musíme poznamenat, že v době, v níž barbizonští tvořili (většina z nich zemřela v 60. až 70. letech 19. století), bylo už po prvních pokusech na poli fotografie, která se začala rychle rozvíjet a získala si oblibu i mezi malíři.

3.2 Impresionismus

Poslední směr, který se zásadně podílel na estetickém vnímání a umělecké reflexi krajiny v evropském měřítku, byl impresionismus. Impresionisté navázali na tradici realistické malby v plenéru, ale posunuli ji dál, až do samotného popření realismu. „Bezpochyby by vůbec neexistovali, kdyby jejich realističtí předchůdci nebyli rozbořili starou hierarchii malířských druhů a nenaučili je dívat se na život přímo a bez předsudků, hledat krásu všude, zejména v současném dění, a pravdivě ji zobrazovat.“⁷⁴ Jejich cestičku jim vyšlapali hlavně realisté Daubigny a Gustave Courbet. Byl to právě Daubigny, jehož díla impresionisté pečlivě studovali, neboť velmi sensitivně vnímal měnící se světlo a „pomíjivé kouzlo ročních dob“⁷⁵. Může se proto zdát, že se díla Daubignyho svým obsahem k

⁷³ Dorival, Bernard: Doba realismu. In: Huyghe, René (ed.): Umění nové doby. Odeon, Praha 1974, str. 173

⁷⁴ Ibid., str. 179

⁷⁵ Ibid., str. 179

impresionistické náladě blížila více než realistické tendenci. Jak však Dorival⁷⁶ podtrhuje, Daubigny byl jejich nejrealističtější předchůdce.

Impresionisté se nesnažili zachytit krajinu stálou, ale krajinu, která se mění stejně rychle jako denní světlo a je stejně tak krásná. „*U impresionistů se jedná o intenzivní, vyostřenou a programovou percepci smyslovou.*“⁷⁷ Upřednostňovali optický vjem krajiny, sledovali, jak se zatahuje a znovu rozjasňuje obloha, jak vychází nebo zapadá slunce, jak paprsky světla kloužou po nejrůznějších objektech a činí je zase novými a neznámými. Obraz tak zaznamenává spíše čas a jeho plynutí než prostor, jak tomu bylo doposud zvykem. „*Radost z krásy domácí přírody se pojila s přáním stavět bezprostředně vedle sebe čisté a v optickém spektru kontrastní barvy, například červenou a zelenou, žlutou a modrou.*“⁷⁸ Tyto barvy včleňují impresionisté právě do krajiny, do polí s vlčími máky, do lesů, vodní hladiny a zatažené oblohy.

U mnohých impresionistů prostor zůstává, ale mění se v čas. Vznikají tak nejrůznější série obrazů⁷⁹, na nichž je jedno téma zachyceno při východu slunce, za pošmourného odpoledne, při večerního šera, za letního rána nebo zimního mrazivého dne.

Edgar Degas, který, jako výjimka mezi impresionisty, nerad maloval venku, využíval fotoaparát pro sběr materiálu fotografických předloh pro svá díla. Fotoaparát mu umožnil objevit a dlouhodobě zachytit neobvyklé úhly pohledu a perspektivu.

Claude Manet, Eduard Manet, Camille Corot, Alfred Sisley, Pierre-Auguste Renoir či Camille Pissarro naopak do plenéru vyráželi a při tom postupně zjišťovali, že světlo se lomí jinak venku v přírodě a jinak v ateliéru, že „*když se díváme na přírodu pod širým nebem, nevidíme jednotlivé předměty tak, že by každý měl vlastní barvu, nýbrž spíše jako jasnou změť barev, které se v našem oku (nebo spíše v naší mysli) smísí*“⁸⁰. Malíři nechtěli nad svými obrazy přemýšlet, nechtěli být spoutáni uměleckými pravidly. Gombrich⁸¹ dále říká, že

⁷⁶ Ibid., str. 179

⁷⁷ Librova, Hana: Sociální potřeba a hodnota krajiny. Univerzita J.E.Purkyně v Brně – Filosofická fakulta, Brno 1987, str. 52

⁷⁸ Walter, Ingo (ed.): Impresionismus. Taschen, nakladatelství Slovart, 2003, str. 129

⁷⁹ Můžeme připomenout například Clauda Moneta a jeho kupky sena či katedrálu v Rouenu. O některých dílech by se dalo říci, že tvoří také jakési malé série, přestože na nich nenajdeme vždy stejný pohled na tu samou věc. Některé obrazy zachycují proměny určitého kraje, části města nebo vesničky, v níž autor pobýval delší dobu nebo se do ní vracel.

⁸⁰ Gombrich, E.H.: Příběh umění. Odeon, Praha 1992, str. 418

⁸¹ Ibid., str. 418

impresionisté vyvolali svým pojetím barev revoluci, kterou lze přirovnat k změnám, které provedli při znázornění tvarů staří Řekové.

Po doznění impresionismu a směrech, které na něj navázaly (postimpresionismus a pointilismus), dochází, jak jsme předeslali výše, k útlumu umělecké reflexe krajiny. Malba se celkově zjednodušuje, směry jako kubismus nebo fauvismus řeší spor mezi obrazem a trojrozměrností. Gombrich⁸² poukazuje na to, že v případě tvorby například Henryho de Toulouse-Lautreca či dalšího secesního francouzského mistra ilustrátora Aubreyho Beardsleyho bylo zjednodušení, ač velmi výrazné a na tu dobu odvážné, elegantním ozvláštňením jejich prací.

Také další umělci se proto snažili využít tohoto prostředku ve svůj prospěch. Krajinomalby plné alpských vrcholků a lesknoucích se jezer švýcarského malíře Ferdinanda Hodlera získaly zjednodušením nevšední svěžest a jasnost. I přesto se však zdá, že krajinomalbám právě v této době pomalu odzvonilo. „*Dále již nejsme odkázáni při sledování vývoje krajiny jako společenské hodnoty na informace čerpané z uměleckých děl, ale máme k dispozici prameny přímé (např. časopisy rodící se ochrany přírody, dokumenty turistických spolků apod.), vztahující se navíc k situaci v našich zemích.*“⁸³ Krajina se stává místem, v němž se spojují estetická hodnota (kterou si lidé začali plně uvědomovat až v 19. století), hodnota sociální, průmyslová, turistická, funkcionalistická, biologická, hydrologická či později i ekologická a investiční. Právě kvůli většímu množství hodnot, které krajina pro člověka má, dochází k tak velkým rozkolům a dohadům o její budoucnosti. Co bude s krajinou reálnou? A co bude s krajinou na obraze?

Významným hnacím motorem pro změny byly i obě světové války či krize ve 30. letech a nové sociální rozvrstvení. K podobným změnám docházelo i v umělecké reflexi krajiny, potažmo v celém umění.

3.3 Krajina a fotografie ve světovém kontextu

Předchůdkyně fotografie se narodila dávno ve středověku a dlouho se téměř bezvýsledně pokoušela o zásadnější posun ve vývoji. Kamera obscura či Albertiho průsekový závoj přinesly jisté podněty pro další bádání, ovšem o fotografii v dnešním slova smyslu

⁸² Ibid., str. 465-6

⁸³ Librová, Hana: Sociální potřeba a hodnota krajiny. Univerzita J.E.Purkyně v Brně – Filosofická fakulta, Brno 1987, str. 52-53

hovoříme až od 19. století za vytrvalého přispění objevů na poli chemie a fyziky. Ve fotografii si krajina nemusela složitě získávat své místo jako námět, naopak se stala pro svou poetiku, atmosféru, či zpočátku nehybnost a stálost oblíbeným tématem. Krajina se stala pro fotografa estetickým fenoménem a opět, jak jsme si ukázali v kapitolách výše, novou výzvou. Lze říci, že počátky dnešní fotografie jsou s reflexí krajiny velmi úzce spjaty a následně si vysvětlíme, proč tomu tak je.

V roce 1826 vytvořil Joseph Niepce první snímek pomocí citlivé asfaltové vrstvy, kterou nanesl na kovovou destičku. Expozice trvala celých osm hodin, snímek zobrazoval pohled z okna na dvůr v Niepcově domě v Grasu. Jeho cílem bylo reprodukovat skutečnost lépe, než toho byla schopna technika litografie.

Ve 2. polovině 30. let přichází Louis-Jacques M. J. M. Daguerre s novou technikou – pomocí rtuťových par exponoval neviditelné obrazy vzniklé na postříbřené destičce, která byla předtím vystavena účinkům jodových par. Kvůli málo světelným objektivům a malé citlivosti emulze bylo zapotřebí dlouhých expozičních časů. Proto na většině prvních fotografií nacházíme nepohyblivé objekty či krajinné motivy, např. pohled na Sein. Pro Daguerra byla krása světa přeludem, který je zapotřebí zachytit. Tato technika, nazvaná po svém objeviteli pojmenovaná daguerrotypie, byla postupně dále zdokonalována, neboť z ní nebylo možné udělat kopie a i expoziční čas byl neúnosně dlouhý. Panoramatické pohledy na městskou krajinu zajímaly i další z řady daguerrotypistů: Nöela – Marie-Paymala Lerebourse, Friedricha von Martense, Platta D. Babbita, Williama Southgate Portera či sběratele Gabriela Cromera, který nashromáždil řadu krajinných daguerrotypií neznámého autora označovaného jako Cromerův Amatér.

Vznikaly i nové techniky (např. calotypie, přímá fotografie na citlivý papír apod.). Ve 40. letech 19. století dochází ke vzestupu krajinářské fotografie zároveň s objevením principu pozitivu a negativu Williamem Fox Talbotem. Právě Fox Talbot vydal v roce 1844 první fotografickou knihu s názvem *The Pencil of Nature* (Tužka přírody), v níž byly nalepeny jeho originální fotografie v celkovém nákladu sto padesát výtisků. Svůj obdiv k romantické tematice vyjadřoval fotografiemi podle literárních děl Sira Waltera Scotta. Vlna romantismu se v té době nesla celou Evropou, nevyhnula se tedy ani fotografii, ač novému žánru a stále ještě dokonale nevyvinuté technologii.

Krajiny na evropských fotografiích byly většinou tiché, zobrazovaly až mýtický poklid a radost venkovských či přímořských krajin. Pro vytvoření této atmosféry autoři používali dvě oddělené expozice či kombinaci různých tisků. Variace mraků nad pokojnými mořskými vodami vytvářel pomocí světla a stínu Francouz Gustave le Gray, harmonickými

venkovskými scenériemi se zabýval další Francouz Camille Silvy. Jeho krajiny měly až lorrainovské a poussinovské naladění, můžeme připomenout např. jeho Scénu s řekou z roku 1858. V průběhu šedesátých let se tento přístup vyvíjí dále až do piktoralismu. Venkovské scenérie, bez konkrétního zeměpisného určení, se stávají partnerem pro člověka, existují s ním v trvalé harmonii, stávají se spoluvůrcem lidského příběhu.

Pozoruhodnou osobnost představuje Brit Roger Fenton, který fotografoval Krymské válku, ale i romantické krajiny, založil Královskou fotografickou společnost a stal se dvorním fotografem královny Viktorie a prince Alberta. Alegorie středověkých příběhů pomocí krajiny zpracovával jiný Brit Henry Peach Robinson, upozornujeme na jeho fotografii Lady z Shalott z let 1860-61.

Počátkem 50. let 19. století se krajinné fotografii začali věnovat francouzští bratři Bissonové, Louis Auguste a od dvanáct let mladší Auguste Rosalie, kteří si v roce 1852 založili společnou firmu Bisson frères (Bratři Bissonovi). V této firmě si kupuje komanditní podíl textilní továrník Daniel Dollfus-Ausset. Dollfus-Ausset byl velikým milovníkem alpských vrcholků, a snažil se proto motivovat mnohé fotografy, aby se do hor vydávali a dokumentovali je. Jmenujme například Gustava Dardela, alpského pionýra, Camille Bernabéovou, Aimé Civiala, Friedricha von Martense nebo bratry Ferrierovy. Vzpomeňme si na předromantický vztah k horám a strach z nich, situace se tedy otáčí.

Právě mladší z bratrů Bissonových Auguste Rosalie se svými fotoaparáty se dostal nejvýše, až na vrchol Mont Blancu, sám byl rovněž zarytým horofilem. Sejít dolů se snímky se mu ovšem podařilo až napotřetí v roce 1861, první dva pokusy selhaly. *„Na rozdíl od většiny výše citovaných uměleckých fotografií využíval modernější, a tedy i komplikovanější mokrou kolódiovou metodou, dosud neprozkoumanou v extrémních podmínkách velehor. Jeho velkorozměrové negativy, popřípadě známky byly schopny uspokojit i ty nejvyšší estetické nároky.“*⁸⁴ Problematickými se jevily hlavně nízká teplota a řídký vzduch a to, že fotografické desky musely být osvěcovány jen za mokra. Fotograf si proto musel naložit na záda svá a svých vždy minimálně dvaceti pěti nosičů a pomocníků mimo všech dalších pomůcek i stan, z něhož si vytvořili improvizovanou temnou komoru. Podle potřebného počtu nosičů můžeme odvodit, že fotografická technika byla rozměrná a velice komplikovaná, pracovní postup se skládal z osmnácti kroků. Lidé při práci usínali, byla jim zima, vyvolávání snímku se komplikovalo a prodlužovalo.

⁸⁴ Koetzle, Hans-Michael: Slavné fotografie. Historie skrytá za obrazy I. Slovart, Taschen 2003, str. 66

Z tohoto složitého procesu vznikla slavná fotografie Výstup na Mont Blanc. „*Bisson, jak právem říká Milan Chlumský, jako první dokázal, že „sněžová pustina má nezaměnitelné estetické kvality. Jako první fotograficky zreprodukoval majestátnost Alp“.*“⁸⁵ Fotografie vysokohorské krajiny byla výzvou, jak fyzickou, tak také technologickou. Byla výzvou pro milovníky honosných horských vrcholů a zároveň také podpořila v té době ještě ne tak běžnou reflexi dříve tabuizovaných geografických oblastí. Uvědomme si, že jsme stále v polovině 19. století.

Naproti tomu americká fotografie, v té době ještě stále na pionýrské stezce, se v tomto období zaměřuje více na široké otevřené divoké prostory a postupné změny na americkém území zapříčiněné technickým rozvojem, jako třeba stavbou železnic a silnic. Historička a teoretička fotografie Mary Warner Marienová⁸⁶ upozorňuje na odlišné kulturní kontexty v Evropě a Americe. Zatímco se podle ní fotografové v Evropě zajímají převážně o nemoderní pitoreskní krajinné obrazy, které zdůrazňují pokles zemědělsky založené společnosti v důsledku rozvoje průmyslu a přeměny krajiny, uchvácení američtí fotografové zachycují explodující a nezkrotnou divokost domácí přírody. Můžeme si všimnout, že v Evropě jde již delší dobu o krajinu, která se v Americe v této době teprve vytváří. Američané proto preferují zázračná prostředí jako Niagarské vodopády, Údolí smrti či Yosemiteký park přeměněné do děl lidské činnosti. Evropské krajiny jsou nostalgické, zdají se pasivní a tiché, krajiny americké navazují s člověkem kontakt. Warner Marienová⁸⁷ dále podotýká, že právě toto symbolizuje kulturní život Ameriky devatenáctého století a naznačuje cestu k moderní americké krajinářské fotografii čistého vidění, k Minoru Whiteovi, Imogen Cunninghamové, Harrymu Callahanovi a klasikovi americké krajinářské fotografie a vzoru pro mnoho jeho pokračovatelů Edwardu Westonovi, kterému věnujeme jednu samostatnou podkapitolu.

Za hlavní představitele tohoto přechodného období bychom označili fotografa Carletona Watkinse a Ansela Adamse, který přišel v roce 1916 ve svých čtrnácti letech poprvé do Yosemitekého údolí a zamiloval si ho natolik, že se mu věnoval soustavně celý život. O téměř čtyřicet let později po svém příchodu do této oblasti diskutoval Adams s ředitelem tohoto národního parku a svěřoval se mu se svými pohnutkami a obdivem

⁸⁵ Ibid., str. 70

⁸⁶ Citováno v Wells, Liz (ed.): *Photography. A Critical Introduction*. Routledge. London and New York 2004, str. 292

⁸⁷ Ibid., str. 292

k majestátným přírodním ikonám. Pátral fotografiemi ve své duši po odpovědi na otázku, jaký je skutečný význam této panenské krajiny. „*Krajina pro něho není neměnným objektem, ale neustále se proměňujícím obrazem, stejně pomíjivým jako světlo, které ji nepřetržitě znovu a znovu určuje. A tak může dělat nekonečný počet vzájemně naprosto rozdílných variací stejného námětu.*“⁸⁸ Adams, jako by byl malířem impresionistou, trpělivě čekal na správné osvětlení, na nejvhodnější vyjádření svých pocitů a představ, ne však v poklidných, až snových a melancholických scénériích, ale v dramatických obrazech skal, mraků, světla a stínů Sierry Nevady. „*Byl přesvědčen, že pro ochranu „duchovního potenciálu“ Yosemitekého národního parku je nutné uchovat zde ryzí divočinu, přestože, „bohužel, abychom ji uchovali ryzí, musíme se jí zmocnit“.*“⁸⁹ Vidíme zde, že i krajiny, které se zdají divoké a nepokořené, mohou být utvářeny člověkem a jeho kulturou. *Přinejmenším se zdá být spravedlivé připustit, že právě naše formující vnímání vytváří ze surové hmoty krajinu.*⁹⁰ Neznamená to tedy pro tyto krajiny prohru, získávají naopak v uváženém lidském zásahu naději, že si svoji nezkrotnost udrží.

Z doby Adamsova mládí jmenujme fotografii Monolit z roku 1927 zobrazující pohled na Měsícem zalité Yosemiteké údolí. Z jeho pozdější tvorby, už ovlivněné Westonem, vyzdvihneme např. Bílé větve od jezera Mono v Kalifornii z roku 1950 či Vysoké mraky fotografované ve Zlatém kaňonu v Death Valley z roku 1947. Postupně se samozřejmě Adamsova tvorba přesunula do té tzv. fotografie čistého vidění, po svého velkém vzoru Westonovi začal také používat fotografie velkého formátu. Adams se stal rovněž nejznámějším členem fotografické Skupiny f/64⁹¹, která se věnovala fotografii americké krajiny. Jejími dalšími členy byla například Imogen Cunningham a Westonův syn Brett.

3.3.1 Edward Weston

Rozhodli jsme se věnovat samostatnou podkapitolu osobnosti Američana Edwarda Westona. Tento fotograf patří mezi nejvýznamnější představitele americké krajinářské fotografie a, jak už jsme poznamenali výše, pro mnoho fotografů jeho generace i řadu

⁸⁸ Mrázková, Daniela: Příběh fotografie. Mladá fronta, Praha 1985, str. 53

⁸⁹ Adams, Anselm: On Our National Parks, 1992, citováno v : Schama, Simon: Krajina a paměť. Argo/Dokořán, Praha 1995, str. 8

⁹⁰ Schama, Simon: Krajina a paměť. Argo/Dokořán, Praha 1995, str. 8

⁹¹ F/64 označuje největší clonové číslo, tedy clonu, kterou je možné nastavit. Umožňuje velmi ostrý snímek od popředí do pozadí.

mladších, představoval vzor a nový, originální pohled na americkou krajinu. Weston touží po co možná nejdokonalejší nápodobě skutečnosti a je krajinou doslova posedlý. V roce 1915 zničil po setkání s moderním malířstvím téměř všechny svoje dosavadní fotografie a začal úplně znovu, opustil ateliér a vyrazil na mořské pobřeží poblíž Carmelu, kde se nakonec usadil. Neporušené písečné duny, jezera a zajímavě tvarované skály, to všechno Westona inspiruje a láká. Vznikají proto fotografie jako Duny z roku 1936 či Mušle a skála z roku 1931. V roce 1932 vystavil devět svých snímků v San Francisku spolu se Skupinou f/64, která si ho hned po této výstavě zvolila do svého čela, tak výjimečný byl jeho talent a jeho estetické cítění.

Jeho jedinečnost byla později i mezi odborníky, v březnu roku 1937 získal v kategorii kreativní umění jako první fotograf cenu John Simon Guggenheim Memorial Foundation Fellowship. Grant nadace na podporu výzkumu a umělecké tvorby mu umožnil cestovat spolu s manželkou Charis Wilsonovou po Kalifornii a pracovat tam na sérii fotografických dokumentů tamější krajiny. Po ročním cestování po západu své vlasti napsal o krajině: „*It seems so utterly naïve that landscape – not that of the pictorial school- is not considered of 'social significance' when it has far more important bearing on the human race of a given locale than the excrescences called city. By landscape, I mean every physical aspect of a given region – weather, soil, wildflowers, mountain peaks – and its effect on the psyche and physical appearance of the people.*“⁹² Velmi specifické jsou jeho krajiny s nekonečnými záhony rajčat z kalifornského Big Suru.

Westonovy fotografie krajiny jsou velmi ostré, místy působí až plasticky. Důležité je na nich světlo, modeluje jednotlivé objekty, mění jejich tvary a hraje si s jejich formou. Se znalostí děl evropského kolegy Alfreda Stieglitze se Weston⁹³ snažil zachytit více, než může zachytit lidské oko. „*Jeho vidění krystalizuje do zcela specifického, osobního stylu. ... Jeho největší touhou je nechat promluvit přírodu samu za sebe, nechat ji sdělit svůj význam.*“⁹⁴ O jeho touhách a názorech se nemusíme nijak komplikovaně domýšlet. Weston si zapisoval dvacet let svého života formou poznámek, zaznamenával své prožitky a myšlenky. Poznámky

⁹² Citováno v Mulligan, Therese, Wooters, David (ed.): A History of Photography. The George Eastman House Collection. Taschen, Köln 2005, str. 497. Vzhledem k tomu, že jsme čerpali přímo z anglického originálu knihy, přinášíme zde i český autorský překlad. *Zdá se naprosto naivní, že krajina – ne výsledek práce výtvarné školy – není považována jako sociálně signifikantní faktor, ačkoliv má mnohem důležitější vliv na lidskou rasu daného místa než výrůstky zvané město. Krajinou myslím každý psychický aspekt daného regionu – počasí, půdu, divoké rostliny, horské vrcholky – a jejich efekt na duši a fyzický vzhled lidí.*

⁹³ Wells, Liz (ed.): Photography. A Critical Introduction. Routledge. London and New York 2004, str. 269

⁹⁴ Mrázková, Daniela: Příběh fotografie. Mladá fronta, Praha 1985, str. 50

byly sebrány a později vydány jako jeho Deníky v New Yorku roku 1966, tedy dvanáct let po Westonově smrti. Mrázková podotýká, že tyto Deníky jsou „*jedinečným dokumentem tvůrčího a citového života klasika realismu amerického životního názoru na fotografii*“.⁹⁵ Klasika, který nepoužíval výřezy a nikdy nezvětšoval.

3.3.2 Fotografická imprese

Přeplujeme-li zpět do Evropy a vrátíme-li se i v čase lehce zpět, na přelom 19. a 20. století, musíme připomenout, že zájem o fotografie a fotografování měli i malíři. Více než Camille Corot, jehož přitahovaly hlavně mlžné a zprvu neostré snímky, ho ale projevovali impresionisté. Jim se „*příroda již jevila jako pole nehmotných atmosférických vibrací, kde hmatové (tvarové) hodnoty ustoupily dojmům optickým*“⁹⁶. Fotoaparát jim pomáhal zachytit originální světelné situace, které potom zpodobňovali v ateliéru na plátno.

Impresionisticky naladěné obrazy zachycoval na počátku své tvorby i fotograf Alfred Stieglitz. Využíval měnících se přírodních podmínek pro zachycení té nejhodnější atmosféry. Sám Stieglitz přiznává, že, podobně jako Adams, mnohdy čekal na vhodný záběr celé hodiny. „*Můj snímek Pátá avenue v zimě je výsledkem tříhodinového stání v husté chumelenici ... a čekání na příhodný okamžik.*“⁹⁷ Stieglitz nebyl zastáncem dodatečného upravování fotografií, ale tzv. čisté nebo také přímé fotografie⁹⁸. Vždycky si raději počkal, aby mraky, mlha či obloha byly v přesně takové náladě, kterou chtěl vyjádřit a zachytit. „*V tehdejší době byly takto definované myšlenky, které již v náznacích signalizovaly příchod moderní tvorby, opravdu geniální.*“⁹⁹ Stejně jako již námi zmíněný Adams, jehož práci

⁹⁵ Ibid., str. 51

⁹⁶ Uhrová, Olga: Krajina v proměnách umění 19. a 20. století. In: Krajinné motivy ve francouzské kresbě a grafice 19. a 20. století. Katalog výstavy Národní galerie v Praze. Praha 1999, str. 13

⁹⁷ Citováno v Mrázková, Daniela: Příběh fotografie. Mladá fronta, Praha 1985, str. 36

⁹⁸ Přímou nebo také čistou fotografií rozumíme tvorbu fotografů, kteří přibližně v období od 90. let 19. století do 20. let 20. století zavrhovali jakékoliv manuální zásahy. Fotografický negativ byl pro ně závazným, a využívali proto postupy slučitelné právě s tímto názorem. Jedinou úpravou, která byla dovolena a rovněž byla hojně používána i těmito fotografy, bylo tónování, např. v lázni s chloridem zlatitým, které, nejenže změnilo barevný tón snímků, ale zároveň přispívalo k prodloužení trvanlivosti fotografie. Někteří fotografové se takto přibližovali k piktoralismu, jiní se dostávali až na hranici dokumentární fotografie. Od té se ale odlišovali silnějším cítěním pro malebnost a vytvoření určitého naladění. Pojem malebnosti si pamatujeme už z romantismu a studie Hostinského, která vyšla na právě v této době (1922).

⁹⁹ Tausk, Petr: Dějiny fotografie I., Přehled vývoje fotografie do roku 1918. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1987, str. 142

Stieglitz představil veřejnosti, když mu uspořádal osobní výstavu, představuje precizní a realistickou techniku. Výrazně svou tvorbou podpořil fotografii v její snaze o uznání jako svébytného umění.

3.3.3 Druhá polovina století, nástin vývoje

V krátkosti se zmíníme ještě o druhé polovině 20. století, přestože toto období není časově součástí této kapitoly, dále se ovšem světové fotografii věnovat nebudeme, a proto alespoň takto stručně zmíníme nejvýznamnější světové fotografy, kteří alespoň část své tvorby věnovali krajině. Nenalezneme zde nikoho, kdo by krajinářské fotografii zasvětil větší část své práce.

V druhé polovině 20. století se totiž fotografové věnovali spíše sociálním, humanistickým a etnografickým námětům, reklamní, portrétní, propagandistické a life stylové fotografii. Nejruznější témata zpracovává reportážní a žurnalistická fotografie. Fotografie krajiny se stala spíše obsahem turistických příruček, průvodců a nejruznějších propagačních materiálů. Mimo tento proud vyzvedněme například práce Angličana Billa Brandta, Rusa Abrama Šterenberga, Litevce Antanase Sutekuse, Lotyšů Vilhelma Michajlovského či ke konci 20. století Američana Jeffa Palla. I v jejich případě se ovšem krajinářská fotografie stala součástí tématicky mnohem širší tvorby.

Nové možnosti pro tvůrčí práci fotografů se objevily s příchodem digitálních fotoaparátů a nejruznějších počítačových softwarů používaných k retušování a úpravě snímků. Mezi současné evropské fotografy krajiny počítáme například Keitha Arnatta, Ingrid Pollardovou, Johna Kippina nebo Johna Daviese. Ovšem i v jejich případě se jedná pouze o výsek z jejich tvorby.

4. VÝVOJ ČESKÉ UMĚLECKÉ REFLEXE KRAJINY OD 19. DO PRVNÍ POLOVINY 20. STOLETÍ

Tato kapitola by mohla mít podtitul Ustavení tradičního českého konceptu krajiny, vnímání krajiny a výtvarné reflexe (i v rámci evropského kontextu), neboť přesně tato problematika bude náplní třetí kapitoly.

V předcházející kapitole jsme popsali vývoj vnímání a umělecké reflexe krajiny v kontextu evropského umění. Nijak jsme neakcentovali situaci na českém území, neboť se jí chceme věnovat trochu podrobněji až nyní. Začneme počátkem 19. století, zmíníme nejvýznamnější české krajináře a krajinářské školy. Musíme poznamenat, že, i přes rozsáhlý existující materiál z české krajinomalby 19. století a jejích největších mistrů, jsme museli vybrat jen ty opravdu nejdůležitější. Krajinomalba však byla všeobecně velmi rozšířeným tématem jak v oblasti zakázkové malby, tak ve volné tvorbě.

Při popisu českého umění 20. století se zaměříme nejen na výrazné české malířské a fotografické individuality, ale také na zahraniční vlivy. Nakonec dospějeme až k současnosti, v níž nastává změna pohledu na krajinu a změna ve výtvarném a fotografickém ztvárnění.

4.1 První polovina 19. století

Česká krajinomalba se na počátku 19. století rozvětvila do dvou směrů. Jedna skupina malířů vyznávala novoklasicismus, směrem druhé byl preromantismus. Centrem novoklasicistní tvorby se stala pražská Kreslířská akademie s grafickou dílnou a krajinářskou školou, na níž učil např. Josef Berger ml. nebo Karel Postl. Na akademii se rozvíjely veduty a pod vlivem Lorraina či Poussina také antikizující krajiny se stafáží. Zájem o veduty byl podpořen novým vztahem nastupující měšťanské společnosti k přírodě. Malíři znázorňovali oblíbená výletní místa, pohledy na hrady a zámky či města. Vzrůstal tím tedy i zájem o skutečnou krajinnou zákoutí, a docházelo tak k postupnému prolínání akademického novoklasicismu a nastupujícího preromantismu, který ho nakonec s nabývajícím sentimentem a zvyšující se silou romantických tendencí zatlačil do pozadí.

Druhá skupina se vrhla na zasněné krajiny hned od počátku. Německá krajinomalba vnesla do českého umění obrat k romantickým ideálům a krajinám, v níž může člověk tiše rozjímat. Své stopy zde otiskli i holandští mistři 17. století. Hlavními českými představiteli preromantismu byli František Xaver Procházka a Ludvík Kohl.

Významnějšími malíři 1. poloviny 19. století byli ovšem až romantikové, jejichž osobitý výtvarný projev ovlivnil generace malířů krajinářů, kteří přišli po nich. Jedná se o Augusta Bedřicha Piepenhagen, který se krajinářství věnoval soustavně od 20.let, Josefa Navrátila a především o Antonína Mánesa, zakladatele slavného uměleckého rodu Mánesů, z něhož vešli i o generaci mladší malíři Josef a Amálie, která je velmi často neoprávněně opomíjena. U otce Antonína se učil i syn Quido.

Josef Navrátil patřil k přelomovým malířům 19. století. Podle Viléma Levínského¹⁰⁰, spoluautora výstavy české krajinomalby ze sbírek Moravské galerie, hrál právě Navrátil významnou roli v českém umění v době, kdy se přetvářelo výtvarné publikum. Místo šlechty začíná tehdy nakupovat umění převážně měšťanská vrstva a nežádá si velkolepost, vzletnost a výpravnost, ale spíše biedermeierovský sentiment. Navrátil se ovšem tomuto zaměření vyhýbal a částečně ho i svou tvorbou ironizoval. Za svého života byl znám právě jako autor drobných kvašových krajinek z podhorských a horských oblastí, po své smrti byl objeven jeho talent i v oblasti zátiší či figurálních kompozic. Z jeho krajinářského díla jmenujme například Vodopád ve vesnici namalovaný před rokem 1850 nebo Vodopád Mumlavy v Krkonoších z let 1850 až 1853.

A. Mánes, Navrátilův současník, rozvíjel romantické ideální scenérie, primárně se ale zaměřil na český venkov. Procházel se krajinou a maloval to, co si z ní zapamatoval, co ho oslovilo či nějak opticky upoutalo. Podobně postupovali i Piepenhagen a Navrátil, oba ovlivněni holandskou a německou malbou. Piepenhagenovy subtilní krajiny jsou „*ryzími příklady intimního snivého romantismu*“¹⁰¹. Navrátil více cestoval po Evropě, mezi jeho pracemi nalezneme časté motivy horských vrchů, alpských jezer, lesních chalup či mlýnů.

Romantický způsob vztahování se ke krajině vyznával i Josef Mánes. Nacházel si konkrétní místa v krajině a dodával jim život. Jako poutník prošel nejen české země, podnikl také cestu do rakouských Alp ke Travenskému jezeru či na sever Itálie. „*V některých dílech došel až k hranici plenérového malování, přitom ideje romantismu rozvinul až na hranici osobitě viděného realismu.*“¹⁰² Mánesovy plenérové skicy z rakouské vesničky Gmünd předznamenávají impresionistické snahy zachytit prostor v proměnách času a světla.

¹⁰⁰ Šimáček, Jiří, Levínský, Vilém: Česká krajinomalba 1.pol. 20. století ze sbírek Moravské galerie. Moravská galeri, Brno 1995, nestránkováno

¹⁰¹ Seydlová, Miloslava: Má vlast. České malířství XIX. století. Národní galerie v Praze 1968, nestránkováno

¹⁰² Blažíčková – Horová, Naděžda, Leubnerová, Šárka: Česká krajinomalba 19. století. In: Krajina v českém umění 17. – 20. století. Průvodce stálou expozicí Národní galerie v Praze v paláci Kinských. Národní galerie v Praze, Praha 2005, str. 35

4.1.1 Haushoferova krajinářská škola

Romantický kult vyvrcholil v českém umění před polovinou století v krajinářské škole Maxe Haushofera, jehož pozdní žáci se už přikláněli k realismu. Haushofer přišel na pražskou Akademii po smrti A. Mánesa, aby žákům přiblížil trendy německé krajinomalby. Nakonec na škole vyučoval přes dvacet let a vychoval takové žáky jako Bedřicha Havránka, Adolfa Kosárka, Aloise Bubáka nebo Julia Mařáka. Haushofer vštěpoval svým studentům principy malby v plenéru, dokonce zavedl malování podle přírody jako povinný předmět, a zasloužil se tak o nový přístup ke krajině. Jezdil s nimi po české, rakouské a německé krajině. Na ostrově Frauen Insel na jezeře Chiemsee v dnešním Bavorsku vybudoval malou malířskou kolonii, kde trávil letní měsíce, kde ho navštěvovali a spolu s ním tvořili studenti z Akademie.

Krátce bychom se zmínili o již jmenovaných Haushoferových žácích, a to zvláště Kosárkovi a Mařákovi, který si později vytvořil vlastní krajinářskou školu obnovením na nějaký čas zaniklé Haushoferovy krajinářské akademie. Tito dva malíři také formovali vnímání české krajiny lidmi, i na ně se vzpomíná při představě umělecky ztvárněné typicky české krajiny.

Kosárek patřil mezi výrazné obdivovatele dobového romantismu, jeho myšlenkových i citových problémů. „*Krajina mu nebyla pouhým výsekem přírody, ale prožitkem, náladou, se kterou se ztotožňoval.*“¹⁰³ Jeho častým motivem byla bouřka a krajina před bouřkou. Maloval také venkovské a horské krajiny, které, přestože cestoval často i do Alp a na Rujanu, byly vždy výhradně z rodné země. Kosárkova barevná paleta přestává být postupem času jemná romantická, pomalu se stává sytější, až vrcholí téměř realistickými krajinami. „*Kosárkova česká krajina je iluzí skutečnosti, je ztělesněním představy, jež existuje v naší mysli, představy, v níž ideál a pravda splývají v soulad.*“¹⁰⁴ Postupně se tedy i on přesouvá do další etapy – realismu, jeho poslední horské studie představují dokonce již čistý krajinářský realismus.

Po Haushoferově smrti v roce 1866 zůstala krajinářská akademie na dlouhých dvacet jedna let uzavřena. Na popud mecenáše umění a stavitele Josefa Hlávky ji obnovil v roce 1887 právě Julius Mařák, jeden z nejmladších Haushoferových žáků.

¹⁰³ Ibid., str. 45

¹⁰⁴ Ibid., str. 48

4.2 Druhá polovina 19. století

4.2.1 Mařákova krajinářská škola

Nejvýznamnějším krajinářským seskupením, z něhož se postupně oddělily i výrazné individuality, byla ve 2. polovině 19. století v českém umění Mařákova škola. S doznívajícím stoletím a nástupem realismu do evropského umění se proměnila i krajinářská tvorba a byl to právě Julius Mařák, který převedl českou krajinomalbu do nového století. Jak už jsme předestřeli, i někteří starší malíři dospěli ke konci své tvorby téměř k realistickému zobrazení. Také u Mařáka a jeho žáků, mezi něž patřil Antonín Slavíček, Otakar Lebeda, František Kaván nebo Alois Kalvoda, došlo k realistickým tendencím. „*Přestože v krajině nadále (Mařák) hledal a nacházel dojmy a sentiment, kreslířský projev a snaha o zachycení všech detailů ho přibližovaly realitě.*“¹⁰⁵ Na Mařákových obrazech se například mísí melancholické nálady stmívání s přesně vykreslenými detaily stromů.

Z Mařákovy školy vyšlo mnoho rozličných malířů krajinářů, každý z nich si postupem času našel své téma a svůj styl, všichni společně však svým dílem vytyčili novou cestu české krajinomalby.

Slavíček maloval na společných výletech s Mařákem a spolužáky do jižních Čech a do okolí Prahy. Živě kolorovanou krajinu doplňoval stafáží – postavou ženy. Později se obrací k realistickému vyjádření, ztvárňuje nejrůznější pražská zákoutí a jezdí na Českomoravskou vrchovinu, kde vznikla jeho nejznámější krajinomalba *U nás v Kameničkách* z roku 1904. „*Ve svém díle dospěl od realismu Mařákovy školy přes náladové krajinářství z konce 19. století až k pozdním expresivním pohledům na Prahu.*“¹⁰⁶ Slavíček je považován za jednoho z velikánů české krajinomalby a jeho dílo za „*jeden z vrcholů moderní české krajinomalby*“¹⁰⁷. V obci Kameničky se pokusil vybudovat malířskou kolonii podobnou těm ve Francii, Německu nebo Rakousku. Slavíček chtěl v Kameničkách zůstat do konce života, už o rok později po dokončení obrazu *U nás v Kameničkách* ovšem jezdí do vesnice jen na kratší návštěvy. Kolonie však zůstala v Kameničkách zachována i po Slavíčkově odjezdu.

¹⁰⁵ Ibid., str. 53

¹⁰⁶ Šabouk, Sáva (red.): Encyklopedie světového malířství. Academia, Praha 1975, str. 326, heslo Slavíček, Antonín

¹⁰⁷ Blažičková – Horová, Naděžda, Leubnerová, Šárka: Česká krajinomalba 19. století. In: Krajina v českém umění 17. – 20. století. Průvodce stálou expozicí Národní galerie v Praze v paláci Kinských. Národní galerie v Praze, Praha 2005, str. 59

Právě v Kameničkách přechází Slavíček od realistického malování k malbě ovlivněné impresionismu. Popudem pro změnu směřování a odpoutání se od většinového proudu tehdejší doby byla právě krajina Kameniček. Slavíček poznává, že tato vesnice byla místem, kde „*se rozešel s realismem své generace, který v prvním stupni nálady zastíral zárodek vlastního impresionismu*“¹⁰⁸. Impresionistická etapa byla pro Slavíčka zkrátka nevyhnutelná. Tyto tendence popisuje jako jedinou možnou volbu. „*Ono není možné tak ryze realisticky vystihnouti všechno, v čem kraj na mne působí. Chtěl bych docílit toho v několika tónech harmonických – je to, - vlastně zdá se to příliš jednoduché, ale je to těžké.*“¹⁰⁹

Lebedovým tématem byly Krkonoše, které zachycoval specifickým romanticko-realistickým způsobem ve shodě s odkazem svého učitele. Kaván se stejně jako Slavíček účastnil malířských exkurzí s Mařákem. „*Realisticky uchopený motiv a vcítění do nálady zobrazené přírody byly hlavní znaky Kavánových prací.*“¹¹⁰ Ještě realističtěji působí v kontextu Mařákova ateliéru práce Kalvodovy. Ten se už na škole odklonil od Mařákova pojetí a postupně směřoval přes realismus až k impresionismu.

Romantická krajinářská nálada poslala malíře nejen do hor českých či rakouských, ale také do slovenských Tater, které byly pro umělce objeveny, až na několik starších výjimek, rovněž během 19. století. Jistý čas zde strávil i např. Antonín Chitussi, Karel Kořistka, Antonín Hudeček či František Bohumír Zvěřina, zvýšený zájem o tatranskou krajinu nastal po spojení obou národů do jednoho státu. „*Protože doma vysokohorskou přírodu neměli, stala se pro ně tatranská velkým povzbuzením při hledání romantiky. Takovým uměleckým centrem pod Tatrami se stala obec Važec.*“¹¹¹ Historička umění Jitka Haaková¹¹² dále upozorňuje na to, že na Slovensko táhly české umělce i folklorní bohatství a pocit národní a kulturní sounáležitosti.

¹⁰⁸ Kovárna, František: Výtvarné zjevy IX, Antonín Slavíček. Spolek výtvarných umělců Mánes, Praha 1930, str. 80

¹⁰⁹ Ibid., str. 80-81

¹¹⁰ Blažíčková – Horová, Naděžda, Leubnerová, Šárka: Česká krajinomalba 19. století. In: Krajina v českém umění 17. – 20. století. Průvodce stálou expozicí Národní galerie v Praze v paláci Kinských. Národní galerie v Praze, Praha 2005., str. 61

¹¹¹ Haaková, Jitka: Tatro očima českých výtvarníků. Rozhovor vedla Helena Mišková. <http://www.cesi.sk/bes/04/04/044tatro.htm>, dne 7.8.2008

¹¹² Ibid.

4.2.2 Vlivy francouzského umění

Při popisu vývoje vnímání a uměleckého ztvárnění krajiny v českém prostředí bychom neměli zapomenout zmínit vývoj od poloviny 19. století až hlavně na přelom 19. a 20. století z hlediska zahraničních vlivů. V našem případě půjde převážně o vlivy francouzské, zpočátku realistické (neboť v období romantismu naši malíři čerpali spíše z německé malby), později impresionistické a postimpresionistické. Ve 2. polovině 19. století totiž přijíždí skupina malířů v čele s Antonínem Chittussim do francouzských výsek Barbizon a Marlotte u Paříže a do tamějších malířských kolonií. *„Nové barevné vidění, zájem o celkový ráz krajiny a vystižení atmosféry určité denní chvíle, to byly hlavní přínosy pro českou krajinomalbu, jež silně zapůsobily na generaci krajinářů nastupující na českou výtvarnou scénu v devadesátých letech, především na žáky Julia Mařáka.“*¹¹³ Ovšem ne pouze na ně. Vlivy barbizonské krajinomalby, její vystižení konkrétního prostoru krajiny, se podle Wittlicheho¹¹⁴ staly modelem nových hodnot a urychlily výměnu kulturních statků v rámci celé Evropy, tedy i na našem území. Podnítily také rozšíření dobového estetického francouzského pojmu „paysage intime“, lyrickou formu krajinomalby, která byla právě ve 2. polovině století požadována výtvarnými kritiky.

Kouzlo a atmosféru Barbizonu, jeho umělecké naladění, objevili i Zdenka Braunerová nebo Vilém Riedel. Do Chittussiho krajinné tvorby později rezonoval další oblíbený motiv impresionistických pláten – jedoucí vlak. *„Nový akcent byl položen nejen na technickou vyspělost malby, ale také na obsahové kvality díla, především na jeho schopnost navodit určitou náladu, která by umožnila divákovi hluboký prožitek.“*¹¹⁵ Chittussi byl i přes impresionistické vlivy realistickým malířem, což v Čechách dokazoval prostými krajinami z Českomoravské vrchoviny.

Prvky této náladové krajinomalby „paysage intime“ přetrvaly i do secese. *„Její projev se dobře přizpůsoboval i dekorativním snahám o nový styl svým základním sklonem k pojímání plochy obrazu jako celku.“*¹¹⁶

¹¹³ Blažíčková – Horová, Naděžda, Leubnerová, Šárka: Česká krajinomalba 19. století. In: Krajina v českém umění 17. – 20. století. Průvodce stálou expozicí Národní galerie v Praze v paláci Kinských. Národní galerie v Praze, Praha 2005, str. 71

¹¹⁴ Wittlich, Petr: Umění a život. Doba secese. Artia, Praha 1987, str. 28-9

¹¹⁵ Musil, Roman: Krajina v české malířství na přelomu 19. a 20. století. <http://www.galeriepoj.cz/realizovane/krajinomalba.html>, dne 7.8.2008

¹¹⁶ Wittlich, Petr: Umění a život. Doba secese. Artia, Praha 1987, str. 38

4.3 Krajina v české fotografii 19.století

S počátky fotografie obecně jsme se již seznámili v předchozí kapitole, zde bychom se chtěli zaměřit na českou fotografii krajiny v 19. století. V tomto období šlo, stejně jako v ostatních zemích, o první pionýrské pokusy a snahy. I čeští umělci, fotografové amatéři a jiní nadšenci byli ovšem touto novou technikou uchvázeni a, opět stejně jako v ostatních zemích, se věnovali krajině rodné země. Ve větší míře se ovšem krajina ustaluje jako náměť až několik desetiletí po prvních pokusech.

Už víme, že mezi první fotografické techniky patřila daguerrotypie a že právě pro daguerrotypii byla krajina díky dlouhým expozičním časům nevhodnějším námětem. U nás je z tohoto období známá pouze jediná krajinářská daguerrotypie signovaná P. Kohlbeck a jistě zhotovená před rokem 1850. Jedná se o snímek šprymberského malíře Petra Kohlbecka zobrazující kdýňský zámek. Kohlbeck se začal věnovat fotografii v jižních Čechách, ve svém snažení pokračoval i v Americe, kam odešel s rodinou v roce 1850.

Druhou polovinu století ovlivnila estetika romantismu. Umělce přitahovaly romantické krajiny Šumavy, Krkonoš a Českosaského Švýcarska, zároveň nebyli ani lhostejní k novému a masivně se šířícímu trendu – k turistickému ruchu. Fotili v okolí lázeňských měst, na vyhlídkách či dokumentovali první společné výlety nejrůznějších kroužků a spolků. Odbyt pro svou tvorbu pak nacházeli poměrně snadno. Lidé si jejich snímky kupovali, nebo si je rovnou objednávali, jako vzpomínku na konkrétní cestu, na konkrétní zážitek a také jako připomenutí krásy krajiny, kterou prošli. První fotograficko-krajinářský výlet do Českosaského Švýcarska podnikl v roce 1853 Hermann Krone z Drážďan, což dokazuje i nápis na skalní stěně u Basteibrücke v saské části oblasti¹¹⁷. V jeho souboru fotografií¹¹⁸ nalézáme první cyklus krajinářských fotografií na našem území. Jeho druhým celoživotním tématem se staly Krkonoše, dá se říci, že v našem prostředí patřil mezi krkonošské fotografické pionýry. Jeho první snímky pocházejí z 60. let. Nešlo samozřejmě čistě o, dnes bychom řekli, komerční snímky. Fotografové spolu s novými technologiemi znovu a znovu poznávali svoji zemi, svoje okolí a zachycovali krajiny tak, jak je znali či jak je opětovně při

¹¹⁷ Nápis je vytesán v latině a zní Hermann Krone his primus luce pinxit MDCCCLIII, což v překladu znamená Hermann Krone zde poprvé maloval světlem 1853).

¹¹⁸ Tento svazek byl vydán pod názvem Erste photographische Landschaftstour Sächsische Sweiz. Vydáno naposledy v nakladatelství Verlag der Kunst, Drážďany 1997. Tyto fotografie jsou rovněž v nejrůznějších výběrech fotografií o této oblasti, např. v Scheufler, Pavel: České Švýcarsko: České Švýcarsko na nejstarších fotografiích. Baset, Praha 2006.

svých toulkách poznávali. I oni, sice o něco později než malíři, prolamovali strach z horských vrcholků či hlubokých lesů.

Zájmu o krajinářské snímky, které budou mít nejen estetickou, ale rovněž i námi zmíněnou turistickou či upomínkovou hodnotu, plně využil pražský fotograf František Fridrich. Po návratu z evropských a amerických cest v roce 1864 začal jezdit v lázeňské sezóně do Teplic. Postupně prodlužoval svoje pobyty a vytvářel fotografické cykly nejen v Teplicích, ale i v Karlových Varech. Věnoval se i romantickým obrazům Šumavy. Zbytek roku trávil v Praze, kde se rovněž věnoval fotografii¹¹⁹. Jeho pohledy na dobovou zástavbu, městskou krajinou i krajinu v pražském okolí, mají velkou dokumentární hodnotu, protože mnoho z této výstavby se do dnešní doby nedochovalo.

Právě specifická dokumentárně krajinářská tendence se vinula celou českou krajinářskou fotografií 19. století. Spolu s mohutnou stavební činností nejen v Praze (například Národní divadlo, Rudolfinum, výstavní areál na Rohanském ostrově) se fotografové, oslněni novými železnými konstrukcemi, zamilovali do železnice – novinky 19. století. Sama železnice přinesla do krajiny nový prvek, měnila ji tunely, náspy a mosty před očima. Přestože zůstalo z této doby množství fotografií stavby hlavních železničních tratí¹²⁰, pro proměnu krajiny a její téměř okamžitou reflexi ve fotografii považujeme za důležitější tratě pouze s lokálním dosahem, a to ze dvou důvodů. Tyto tratě se totiž začaly budovat později, jejich snímky jsou proto pořízeny modernějšími technologickými postupy a ve větší míře. Dále i zde platilo sepětí autora fotografií s krajinou.

Stejným způsobem jako železnice zasáhla do rázu krajiny i výstavba továrních budov a důlních komplexů, které se mnohdy staly dominantami a přispěly k přeměně venkovské přírodní krajiny na krajinu industriální. Snímky, ukazují krajinu jako pokořenou lidské síle, krajinu zjevující svoje bohatství a poskytující je člověku. Následky této přeměny zažíváme dodnes, naopak se snahou návratu k původní venkovské přírodní krajině. Tam, kde jsou následky velmi obtížně odstranitelné nebo dokonce nevratné, vznikají právě krajiny, jimž se budeme v další kapitole této práce.

Mezi největší české osobnosti krajinářské fotografie počítáme pražského rodáka Jindřicha Eckerta. Stejně jako Fridrich se jeho tvorba zaměřila na krásy české země, v Eckertově případě v čele s Prahou. Eckertovy fotografie Prahy byly vydány v souborných knihách Praha královská z roku 1898 a Pražské ghetto z roku 1902. Ještě před soubory

¹¹⁹ Scheufler, Pavel: Stará Praha Františka Fridricha. Grafoprint Neubert, Praha 1995

¹²⁰ Například práce Josefa Löwyho z roku 1871, který precizně dokumentoval stavbu Rakouské severozápadní dráhy z Vídně, přes Znojmo, Jihlavu až po podkrkonošské město Trutnov.

z Prahy se Eckert toulal v 70. a 80. letech po obvyklých fotografických lokalitách té doby – Šumavě, Krkonoších, mostních konstrukcích a turisticky zajímavých místech jako po hradech a zámcích. Používal velkoformátový fotoaparát a stal se průkopníkem toho, co bychom mohli nazvat ryze krajinářský snímek. Nešlo už o fotografie na objednávku či o fotografie pořízené s komerčním záměrem, tyto fotografie představují první vlaštovky pro následně masivně vydávané publikace o krásách vlasti. Eckertovo tématické zpracování krajiny se vymyká vlastivědné a upomínkové rovině, naopak se blíží snaze o celkový systémový pohled na krajinu jako takovou. V letech 1891 a 1894 vydal *Krajinné obrazy z Čech* fysionomicky a geologicky zajímavé.

Mezi nejvýznamnější české umělce, kteří podleli kouzlu krajinářské fotografie, bychom zařadili básníka a spisovatele Josefa Václava Sládka. Sládek si krajinářskou fotografii zamiloval, už v roce 1885 napsal do časopisu *Zlatá Praha*, „*jaké potěšení mu způsobuje fotografování krajiny*“¹²¹. Jeho fotografie byly důkazem, že „*láska k přírodě a českému venkovu nebyla jen inspirací k básnické tvorbě, ale také se stala základem pro tvorbu snímků*“¹²². Sládkovy krajiny nejsou jen pohledy na malebnou krajinu, jsou i plné stafáže a zobrazují český venkov, přesně v linii tehdejší krajinomalby.

Obraz krajiny 19. století můžeme sledovat i v díle Františka Krátkého, který se velmi podrobně věnoval české venkovské krajině. Stal se tak fotografickou obdobou českých realistických malířů 19. století, o nichž jsme již pojednali výše. Přitahovalo ho okolní prostředí jako místo pro život člověka, ať už venkovské, nebo později částečně i městské. Jeho krajiny nejsou němými svědky, naopak obsahují stafáž, která otevřela nový rozměr, další plán.

Už jsme výše popisovali technické a manipulační obtížnosti, které museli překonávat fotografové pionýři při prvních pokusech, vzpomeňme na Augusta Bissona a jeho fotografický výstup na Mont Blanc. Stejně překážky byly kladeny do cesty i českým průkopníkům. Fotograf s sebou nesl nejen těžký přístroj, ale většinou také přenosnou laboratoř, ve který se neexponovaný snímek vyvolával. Můžeme je tedy způsobem práce přirovnat k malířům v plenéru.

¹²¹ Citováno v sekci fotografové v www.scheufler.cz/Fotografove/Sladek-Josef-Vaclav/scheufler-fotograf.html?photographer_id=61, dne 28.12.2008

¹²² Tausk, Petr: *Dějiny fotografie I., Přehled vývoje fotografie do roku 1918.* Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1987, str. 143

Krajina se tedy na jedné straně stále držela v komerční a objednávkové linii, v hojně míře se také rozrůstala volná tvorba. Pro fotografy amatéry¹²³, kteří nevladli ateliér a neosvojili si techniky portrétu nebo reklamní a vizitkové tvorby, byla právě krajina velkou příležitostí, kterých nabízela neomezené množství. Do krajinářské fotografie proto donesli pocitovou složku právě tito amatéři. Ač nebyly jejich snímky technicky dokonalé na tehdejší možnosti, využívali fotografie jako své deníčky z cest, ze svého rodného kraje, sdělovali jimi svoje pocity a dojmy. I přes častou strohost či popisnost zaujmou některé snímky „*originálním viděním i vztahem k soudobé nebo starší malbě. Nalezneme odkazy k tradicím nizozemské krajinomalby 19. století, romantické krajiny, krajiny klasicistního vyznění záběru a některé fotografie mohou připomenout impresionistické obrazy.*“¹²⁴ Některé snímky železničních a mostních konstrukcí dokonce jistou měrou předznamenávají konstruktivismus 20. století.

4.4 Přelom 19. a 20. století, nové umělecké proudy

Přelom století se vyznačoval výraznými změnami. Z ciziny přicházelo velké množství nových vlivů, střídaly se výtvarné generace. Zemřel Mařák, Havránek, Chittussi či Lebeda. Impresionistické tendence vyústily v díle Antonína Hudečka, Václava Radimského či Jana Preislera, svůj specifický styl melancholických pražských nokturn si nachází Jakub Schikaneder. Jeho krajiny jsou nostalgické, teskné a plné smutku.

Na přelomu století sice nakrátko, ale výrazně ovládla umění secese. Ta ještě poskytla autorům možnost, jak se s krajinou a přírodou vyrovnat, i když velmi specifickým způsobem. Přestože na většině krajinomaleb dominuje stafáž, krajina se nestává „*pouhou kulisou a je zapojena do dění*“¹²⁵. Jan Preisler pomocí stafáže provádí „*jakési přehodnocení pojmu příroda, který se mu už nekryje jen s krajinou a její náladou, ale je společným jmenovatelem člověka i krajiny*“.¹²⁶ O náladě na přelomu století „*paysage intime*“ a jejího přetrvání do secese jsme již hovořili výše.

Postupně dochází k idealizaci stylizaci jak figury v krajině, tak krajiny samotné. „*Krajina se stylizuje a stává se krajinou imaginární, třebaže to nevyklučuje často značnou*

¹²³ Například Antonín Štífler a Otto Šetele.

¹²⁴ Scheufler, Pavel: Krajina v české fotografii 19. století. In: Krajina v českém umění 17. – 20. století. Průvodce stálou expozicí Národní galerie v Praze v paláci Kinských. Národní galerie v Praze, Praha 2005, str.98

¹²⁵ Wittlich, Petr: Umění a život. Doba secese. Artia, Praha 1987, str. 56

¹²⁶ Ibid., str. 56

dávku smyslovosti v jejích barvách a tvarech.“¹²⁷ Tato stylizace nakonec vyústila přes západy slunce a večerní stmívání až po noční krajiny, nad nimiž se rozprostírá temná klenba obloha s rozsypanými hvězdami.

Zároveň se rozšiřuje záběr témat, která malíři ztvárňují. Krajina však i nadále nese svou estetickou hodnotu, je tím, proč Hudeček vyráží na Okoř nebo Oldřich Blažíček na Valašsko a do Železných hor. Blažíček *„byl jedním z posledních krajinářů malujících ještě v představách a pravidlech zobrazující záznam konkrétní krajiny“*.¹²⁸ Radimský se v 90. letech 19. století odstěhoval do Francie, kde zůstal až do světové války. Právě tam se naučil vidět svět očima impresionisty, jezdil do kolonií v Barbizonu a ke Claudu Monetovi do Giverny v Normandii. Uměl však dokonale ztvárnit i českou krajinu, jako nadšený Monetův učedník vystihl přesně aktuální atmosféru krajiny, a nevyhýbal se při tom ani jejímu reálnému rázu.

Na nějakou dobu tedy dochází na počátku 20. století k menšímu útlumu krajinomalby. Většina malířů se vrhá do abstrakce, kubismus či expresionismu, zkouší nové postupy, přelévá svoje díla ze směru do směru nebo jen tak experimentuje a hledá svoji malířskou identitu. V této době působí na české malíře mnoho vlivů. Přesto zůstává skupinka autorů, kteří jsou krajině nadále věrní a drží povědomí lidí o kráse české krajiny, potažmo českého venkova. Mezi nimi byl nejvýznamnější Jindřich Prucha, jehož krajiny ovšem nebyly realistické, ale spíše fauvisticky laděné, čili ve směru nových uměleckých trendů. Zůstává však u tradičních témat a krajina je dál středem jeho uměleckého zájmu. *„Tehdy se již projevíly nové myšlenkové proudy v dílech krajinářů, kteří, byť i daleko omezeněji než sliboval Průchův mimořádný talent, vnímali krajinu jako kulturně sociální i civilizační téma.“*¹²⁹ Můžeme tedy už zde nalézt signalizaci pozdějšího, tedy současného, přístupu ke krajině.

¹²⁷ Ibid., str. 57

¹²⁸ Blažíčková – Horová, Naděžda, Leubnerová, Šárka: Česká krajinomalba 19. století. In: Krajina v českém umění 17. – 20. století. Průvodce stálou expozicí Národní galerie v Praze v paláci Kinských. Národní galerie v Praze, Praha 2005, str. 88

¹²⁹ Vlček, Tomáš: Krajina v českém umění 20.století. In: Krajina v českém umění 17. – 20. století. Průvodce stálou expozicí Národní galerie v Praze v paláci Kinských. Národní galerie v Praze, Praha 2005, str. 100

4.5 První polovina 20. století

4.5.1 Krajinomalba v 1. polovině 20. století

Naposledy v této práci věnujeme větší celek krajinomalbě. V následujícím období bude totiž pro krajinu vypovídající spíše fotografie.

První světová válka zamíchala systémem hodnot a narušila kulturní vývoj. *„Ztráta víry v řadu hodnot tehdejšího světa postihla i vztah ke krajině. Obraz krajiny se vymknul z přediava vztahů moderního poznání a tvůrčího osvojování skutečnosti ve vývoji sahajícím od impresionismu po kubismus.“*¹³⁰ Mezi nejvýznamnější krajináře té doby počítáme Václava Rabase, Ferdinanda Dušu a Jaroslava Jareše.

Rabasovy krajiny jsou romantické, máchovské. Rabas *„chápe svou rodnou zem jako kolébku, matku i hrob“*¹³¹. Jeho krajinomalby nejsou turistické obrázky, Rabas je hluboce prožívá, ztotožňuje se s nimi a jejich osudem. *„Pole, lesy, lada, cesty alejemi i úvozy, bramborový svět kopanin a slunečné dny žní pod modrým nebem, Rabasovy krajiny jsou vždy prosté a přece slavnostní, kořeněné věčností, velebné i každodenní, přesně takové, aby dokázaly unést každý stav naší duše.“*¹³² Sám však poznává, že to nebude jednoduchý úkol. V padesáti letech, tedy v roce 1935, pronesl o krajinomalbě následující slova: *„Snad je to nespílitelný sen, který stojí na práci celých pokolení malířských. Namalovat krajinu tak, aby mohla unést každý stav vaší duše! Radost i bolest, jásot i zoufání vaše: jak slavná by to byla úloha, jak slavné dílo, kdyby se podařilo!“*¹³³ Krajinou, která nesla každý stav právě jeho duše, bylo Rakovnicko, vesnice Krušovice, Rabasův rodný kraj.

Rodná krajina uvízla i v duši dalšího malíře krajináře Josefa Krejsy. Šumavská víska Husinec ovlivnila Krejsu natolik, že se jí věnoval celý svůj život. Maluje a zároveň hledá ducha krajiny, ve které tvoří. Krejsa popisuje tento vztah jako pokus o vnímání *„tajemství každého valéru barvy, jeho sílu, která se násobí a snoubí, pokud jej vhodně a s přesvědčivostí“*¹³⁴ použije.

¹³⁰ Ibid., str. 102

¹³¹ Vítková, Martina: Václav Rabas. K výstavě z cyklu Moderní česká krajinomalba. Galerie moderního umění v Hradci Králové, 2006, nestránkováno

¹³² Ibid.

¹³³ Citováno v Vítková, Martina: Václav Rabas. K výstavě z cyklu Moderní česká krajinomalba. Galerie moderního umění v Hradci Králové, 2006, nestránkováno

¹³⁴ Krejsa, Josef: Vyznání malířovo. In: Kinský, Václav: Madonka v lese. Prask, Písek 2006, str. 29

Šumava, jedno z nejkrásnějších a nejčastěji umělecky reflektovaných míst našeho státu¹³⁵, mimo Krejsovy vzpomeňme na spisovatele Karla Klostermanna, malíře Dalibora Smutného, výše citovaného spisovatele a pozoruhodného malíře Adalberta Stiftera, malíře Aloise Kalvodu, spisovatele Jindřicha Šimona Baara, básníka Jaroslava Vrchlického, malíře Aloise Moravce či spisovatele Jana Vrby, inspirovala i svérázného spisovatele a malíře Josefa Váchala. I on podlehl jejímu kouzlu a zvěčnil ji nejen na papíře, ale i na dřevěných deskách a na fotografiích. O Váchalových fotografiích se ještě zmíníme později. *„Zavalená dálava schoulením černých chmur se roztrhává a skupiny jednotlivé zdánlivě s šílenou rychlostí letí, zatím na místě dále se jen převalují; okraje jich rýsují se dle podložené oblohy, tóny žlutí, kadmiových a oranžových: rumělka dosud chybí...“*¹³⁶ To je Váchalova Šumava, romantická, ohrožená a tajemná.

Specifickým způsobem s odkazem na zahraniční vlivy, nejčastěji francouzské, od klasicismu po Paula Cézanna pojmávají krajinu Václav Špála, Bohumil Kubišta, Otokar Kubín či Rudolf Kremlička.

Kubín byl Francií ovlivněn ze zmíněné čtveřice nejsilněji, odstěhoval se tam už roku 1912, nejprve bydlel v Paříži, roku 1919 natrvalo přesídlil do Provence, tamější krajina stala jeho celoživotní inspirací. *„Žhnoucí goghovská barevnost jeho raných prací se vytratila a Kubín zacházel nyní s barvou neuvěřitelně střídme, takže jeho krajiny působí leckdy až monochromně.“*¹³⁷ Jen občas oživil svoje pozdější malby trochou červeně.

*„Malíři avantgardy navazovali na zpodobení krajiny moderním uměním, zejména kubismem, ale rozšiřovali motivy vysokého umění citovými přístupy ke krajině, charakteristickými pro naivní umění a nízké žánry lidové a proletářské kultury.“*¹³⁸ Pro avantgardní skupinu, mimo jiné tedy i Josefa Šímu, Toyen či Jindřicha Štyrského je krajina místem pro imaginaci, které však nesouvisí s reálnou krajinou, je spíše volným prostorem.

¹³⁵ Petr Mikšíček upozorňuje ve své knize (Mikšíček, Petr: Znovuobjevené Krušnohoří. Nakladatelství Českého lesa, Domažlice 2006, str. 17) na to, že v roce 1995 dokonce k tzv. boomu šumavské literatury na základě kulturně-literární konference Znovuobjevená Šumava. Tento druh literatury byl před rokem 1945 podle Mikšíčka dokonce jakýmsi specifickým literárním žánrem. Četba těchto knih pomáhala i pochopení kultury a krajiny dané oblasti.

¹³⁶ Váchal, Josef: Šumava umírající a romantická, 1931. Citováno v Malina, Václav: Les. Katalog k výstavě v Galerii města Plzně. Galerie města Plzně 2005, str. 11

¹³⁷ Šimáček, Jiří, Levínský, Vilém: Česká krajinomalba 1.pol. 20. století ze sbírek Moravské galerie. Moravská galeri, Brno 1995, nestránkováno

¹³⁸ Vlček, Tomáš: Krajina v českém umění 20.století. In: Krajina v českém umění 17. – 20. století. Průvodce stálou expozicí Národní galerie v Praze v paláci Kinských. Národní galerie v Praze, Praha 2005, str. 121

Mezi první pokusy poetizovat nepoetické můžeme počítat haldy Jana Zrzavého. Sociální vidění krajiny prosazují Josef Čapek a Josef Lada.

Lada bývá často považován za jeden ze symbolů české krajiny, přestože není jeho dílo na krajinomalbu zaměřeno. Ladova krajina, český venkov, je místem, v němž se v průběhu roku střídá zemědělská práce, dětská hra i slavení svátků. Lada se nesnaží propagovat lidskou práci jako základní hodnotu, jak to činí později např. socialistický realismus. Spíše se zaměřuje na lidovou kulturu a venkovské tradice. Ladova zima nejsou jen zasněžené kopce, ale i děti na rohačkách, sněhuláci na návsi, havrani na stromech a dospělí u rybníka.

Ladova krajina pronikla do podvědomí lidí jako obraz českého venkova (který tvoří převážnou část naší země) i proto, že jde o kompozičně i stylově jednoduché obrázky, u nichž nemusí být divák zvláště předpřipraven a seznámen například s určitými zákonitostmi jednotlivých uměleckých směrů. Šíření jistě pomohly i Ladovy ilustrace v knihách či pohlednice s jeho obrázky.

Částečnou předzvěst následující kapitoly najdeme v díle Kamila Lhotáka a v jeho průmyslových krajinách.

4.5.2 Fotografie krajiny v 1. polovině 20. století

Zatím jsme se nijak významně nezmiňovali o české fotografii krajiny 20. století, která bude v naše zkoumání velmi důležitým článkem. Na počátku 20. století se fotografická tvorba v naší zemi slibně rozvíjela. Už v této době můžeme najít první zmínky o fotografiích krajiny, ovšem zmínky málo četné. V časopise Zlatá Praha z roku 1903 se píše mimo jiné následující. *„Fotografie vypsela během času v opravdové umění. ... Řemeslná a diletantská výroba obrázků mizí a na její místo přichází fotografie umělecká, která jak v portrétu, tak i v krajinářství činí znamenité pokroky.“*¹³⁹ Fotografie se právě v této době zařazuje mezi umění. Díky zjednodušení výrobních a chemických postupů ho mohou vyzkoušet i amatérští fotografové. Vedle umělecké fotografie se samozřejmě rozvíjí i fotografie reportážní a dokumentární. Jejich vliv se ovšem naplno projevil až po první světové válce¹⁴⁰, kdy se naše

¹³⁹ Zlatá Praha, rok 1903, citováno v Řeháková, Hana: Kapitola místo doslovu. In: Řeháková, Hana, Augusta, Pavel, Honzák, František, Veselý, Dušan: Listování stoletím. Kronika českých zemí ve fotografii 1901 – 2000. P.S.Leader, Praha 2001, str. 210

¹⁴⁰ Reportážní fotografie si rovněž musela vydobýt svou pozici. Fotografové byli odveleni do první světové války, a přestože si mnozí z nich vzali s sebou své přístroje, většina tzv. válečných fotografií nevystihovala realitu hrůzného válečného konfliktu. Při pohledu do některého ilustrovaného časopisu, který za války vycházel, snadno zjistíme, že jsou v něm obsaženy sice fotografie, ale že velká většina z nich zobrazovala válečnou idylu.

kultura zbavila své dosavadní závislosti na kultuře německé. Němečtí fotografové působící na nově vzniklém československém území se dělili na dva proudy, na pokrokové funkcionalisty a tradiční fotografy zaměřené na klasická témata - krajiny, žánrové obrazy a portréty.

Fotografie krajiny však nadále zůstává spíše okrajovým tématem. Fotografové jsou ovlivňováni nejen politickým vývojem v Evropě a válkou, ale i rozličnými výtvarnými směry, a tvoří proto v duchu zásad jednotlivých směrů, které jsme zmiňovali v předchozí kapitole. Musíme si ovšem uvědomit, že velkou skupinou mezi fotografy jsou právě malíři, kteří promítají své umělecké vize v tomto případě ne na papír či plátno, ale do objektivu fotoaparátu.

Jak jsme již zmínili, období na počátku 20. století, ještě před první světovou válkou, nepřálo krajinomalbě. Stejná situace nastala i ve fotografii. Množství nejrůznějších piktoralistických, poetických, abstraktních či později surrealistických fotografií je toho důkazem (např. tvorba Františka Drtikola, ve světě např. Edwarda Steichena, Alexandra Rodčenska, Mana Raye, Eugéna Atgeta či Alberta Renger-Patzsche).

Za výjimky v českém prostředí proto mohou být považovány snímky Karla Kruise nebo Jaroslava Feyfara. Kruis nafotil v polovině 20. let sérii *„formálně vytržbených krajin s nízkým horizontem“*¹⁴¹. Feyfar zachycoval krajiny realisticky a zároveň jim dodával něco ze svých pocitů a vzpomínek, protože místa, která fotil, velice dobře znal. Většinou se jednalo o záběry z podkrkonošského města Jilemnice, kam přišel jako lékař původně jen na praxi, ale zůstal tam po celý zbytek života. Podkrkonoší bylo na počátku 20. století spíše poklidnou venkovskou oblastí, a Feyfarovy krajiny jsou proto prosté a samy o sobě jednoduché.

Krajiny Kruise i Feyfara mají v sobě cosi z atmosféry romantismu i realismu. Pokračují tím v linii tradičních malířů krajinářů, o nichž jsme už pojednali a kteří významně ovlivnili pojetí krajiny konce 19. a počátku 20. století. Je nutné poznamenat, že právě tyto dva fotografové se pojí s českou krajinnou fotografií pouze před první světovou válkou. Feyfar, přestože zemřel až v roce 1935 v šedesáti pěti letech, po válce úplně přestal fotografovat. Změnil se svět kolem něj, svět, který měl rád a který chtěl zvětšovat. *„Jako by se už nehodil do světa, který po ní (válce) přišel. Jako by tomuto světu nerozuměl, nebyl schopen s ním*

Proč tomu tak bylo, je dnes nemožné zpětně dohledat. Jedna z nejznámějších fotografií z té doby je snímek několika mrtvých mužů, který vyšel v roce 1915 ve Světozoru.

¹⁴¹ Birgus, Vladimír, Mlčoch, Jan: Česká fotografie 20. století. Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze a nakladatelství KANT, Praha 2005, str. 16

komunikovat. ¹⁴² Změnila se i fotografická technologie. Kruis se konce války ani nedožil, zemřel v roce 1917.

První světová válka přibližně vymezuje předěl, kdy se zrodila moderní fotografie. Mezi významné meziválečné fotografie krajiny bychom měli zařadit i avantgardního amatérského fotografa Eugena Wiškovského a jeho projekt Měsíční krajina z roku 1929, která však není pravou krajinou, ale kompozicí z košilových límečků, které mají imitovat krajinu na Měsíci. Původním záměrem těchto límečkových krajin byla ovšem reklama. Wiškovský fotografoval i skutečnou krajinu, kterou dobře znal, v nejrůznějších obměnách (světlo, denní doba, divokost i klidnou sílu skal ...). *„Monumentální krajinářskou metaforou Wiškovský uzavírá dobové pojetí krajinářské fotografie a domýšlí filozoficko-psychologické aspekty fotografické tvorby.* ¹⁴³ Svého fotografického vrcholu dosahuje na počátku druhé světové války.

Wiškovského žák Jaromír Funke se krajině fotografii věnoval na počátku 20. let v okolí Kolína a v Praze. *„Naprostě neromantické, věčné záběry architektury se vyznačují mimořádným smyslem pro „fotografii objektu“, která měla klíčovou úlohu v jeho pozdější tvorbě.* ¹⁴⁴ Tento soubor byl publikován až po autorově smrti. Ke krajinářským cyklům se Funke vrátil na konci funkcionalistických 30. let soubory Krajina u Kutné Hory z roku 1939 a Ze souboru Louny z roku 1940. Vrátil se s fotoaparátem i na Kolínsko a věnoval se i další geografické oblasti, oblíbené nejen mezi fotografy, ale jak jsme si již řekli i mezi ostatními umělci, - Šumavě. Je zde vidět posun od témat 19. století, Funkeho fotografie Boubínského pralesa (Pralesy, 1938) už nezobrazují krajinu pokořenou, ale naopak surrealisticky vidí jako nevyhnutelnou budoucí cestu krajinu v pozici vládkyně nad člověkem ¹⁴⁵.

Funke byl také v osobním kontaktu s nejvýznamnějšími českými fotografy. Ovlivněn byl nejen svým učitelem Wiškovským, ale i svým celoživotním přítelem Josefem Sudkem,

¹⁴² Mrázková, Daniela, Remeš, Vladimír: Cesty československé fotografie. Mladá fronta, Praha 1989, str. 45

¹⁴³ Ibid., str. 67

¹⁴⁴ Dufek, Antonín: Jaromír Funke. TORST, Praha 2003, str. 25

¹⁴⁵ Nad fotografiemi lesů a pralesů se zamýšlí Antonín Dufek ve stati Neregulováno: Prales ve fotografii= Unmanaged: the natural forest in photography. Tato stať je součástí publikace, která vychází ve spolupráci s katedrou environmentálních studií Fakulty sociálních studií Masarykovy univerzity v Brně u příležitosti stejnojmenné výstavy konané v Brně. Dufek poukazuje na to, že les, a ještě tím více prales, je vlastně fotoaparátem nezachytitelná entita, protože je to hluboký prostor plný vůní, světla a života. Podobně nahlíží na les i John Fowles. Pro něj lesy *„připomínají jistým způsobem moře, neboť pro svoji rozmanitost a nesmírnou rozlohu nám dovolí zachytit pomocí smyslů jen nepatrné výseky a letmé průniky do jejich hloubi. Vítězí nad hledáčkem fotoaparátu, skicákem i plátnem, nelze je uvěznit v rámu; i slova jsou k postižení reality obdobně zbytečná, beznadějně těžkopádná a vyčpělá.“* (Fowles, John: Strom. Volvox Globator, Praha 2001, str. 51)

s nímž se seznámil nejpozději roku 1924 právě v Kolíně, kam Sudek jezdil navštěvovat svoji matku.

„Když bylo po válce (první světové válce), v níž zahynulo deset milionů lidí a nepočítaně ideálů, nastoupila nová generace s novými ideály a představami a lepším uspořádáním světa. Narodila se avantgarda a hlásala nový životní styl a nové umění.“¹⁴⁶ Pro českou krajinu přestává být ve fotografii místo. Dá se říci, že jediné krajinné motivy, které zůstávají oblíbené, jsou městské veduty či panoramata historických staveb. Tyto snímky i celá fotografická alba se stávají výhodným obchodním a sběratelským artiklem, kterým se však zpočátku na našem území zabývají fotografové ze zahraničí. Již od 90. let 19. století se rozjíždí masová výroba pohlednic s krajinnými motivy pořízenými pomocí fotoaparátu.

Faktem ovšem zůstává, že většina těchto fotografií nemá příliš velkou výtvarnou hodnotu, významné jsou samozřejmě historicky. Fungovaly rovněž jako povzbuzení pro amatérské fotografy a nadšené cestovatele. Naši fotografové reagují na aktuální politickou situaci, na sociální problematiku či zvyšující se poptávku po reklamních snímcích.

Nastane situace, kdy bude němým, ale zároveň velice hlasitým poselstvím toho, že i zdevastovaná krajina, například krajina dnešních severních Čech, může být *„svým způsobem krásná“¹⁴⁷* a vhodná pro zachycení na fotografický papír. Dnes je to právě fotografie, která na úkor malířství formuje představy lidí o krajině a která dokáže nejpřesněji zachytit současný stav.

¹⁴⁶ Řeháková, Hana: Kapitola místo doslovu. In: Řeháková, Hana, Augusta, Pavel, Honzák, František, Veselý, Dušan: Listování stoletím. Kronika českých zemí ve fotografii 1901 – 2000. P.S.Leader, Praha 2001, str. 217

¹⁴⁷ Koudelka, Josef: Rozhovor s Karlem Hvižd'alou. In: Koudelka, Josef, Fárová, Anna, Hvižd'ala, Karel: Josef Koudelka. Torst, Praha 2002, str. 158

5. NOVÉ POJETÍ V ČESKÉ KRAJINOMALBĚ A FOTOGRAFII KRAJINY

V naší práci jsme se postupně věnovali vývoji vnímání a uměleckého ztvárnění krajiny v evropském kontextu, a to od antického pojetí arkádské krajiny až po počátek 20. století. Rovněž jsme se podrobněji zaobírali českou krajinomalbou 19. a první poloviny 20. století. Nakonec jsme konstatovali, že svůj význam v českém prostředí bude hrát i fotografie, tedy konkrétně fotografie krajiny, přestože jsme toto tvrzení zatím nijak nedokazovali, jen jsme ho předložili k zamyšlení. Právě v této kapitole bychom se chtěli tomuto fenoménu věnovat podrobněji.

Během druhé světové války se fotografové věnovali spíše sociálním tématům, vzniklo množství reportážních a dokumentárních fotografií, mezi jejichž mistry patřili Karel Hájek či Václav Jírů. Ve 40. letech pokračuje i umělecká fotografie. Po únorovém převratu v roce 1948 se dostává umění a s ním i fotografie do nové role – stává se nástrojem propagandy. Jsou foceny ocelárny, doly, stranické schůze, šťastní lidé, úderníci při práci se stroji, mladí budovatelé, průvody, slavnost, vojáci s dětmi a starými lidmi a závodní rekreace a pionýrské tábory. Naaranžované záběry neříkají nic o reálném světě, přestože mají toto zdání nabudit. Krajina se pro mnohé režimní fotografy stává pouze místem, v němž se odehrává lidská práce, která má být zachycena a opatřena patřičnou gloriolou. Výstavy a časopisy, dvě oblasti, v nichž bylo možno nejvíce sledovat vývoj díla povolených fotografů, jdou směrem socialistického realismu stejně jako zbytek umění. Naprosto proto vymizely některé fotografické žánry – experimentální snímky, akty, momentky z běžného života a na krátkou chvíli i krajinářské fotografie. Historikové fotografie Vladimír Birgus s Janem Mlčochem¹⁴⁸ připomínají historku z roku 1951, kdy se v časopise *Nová fotografie* řešilo, zda je možné otisknout fotografii krajiny, na níž nejsou traktory.

Až do liberalizace poměrů koncem 50. let nemá proto krajina téměř žádnou možnost proniknout do hledáčku fotografů jako samostatné téma. Ti, kteří nechtěli fotit režimní snímky, museli buď své ateliéry zavřít, nebo se stát tzv. fotografy – výtvarníky, jako tak učinili např. Josef Sudek nebo Josef Ehm. Jim bylo umožněno na jistou velmi krátkou dobu volně tvořit. Záběry krajiny v Polabí, Hradecka a Pardubicka najdeme u Jiřího Tomana, Sudkova asistenta, ale i u samotného Sudka, který nafotil cyklus *Praha panoramatická*. Tento

¹⁴⁸ Birgus, Vladimír, Mlčoch, Jan: *Česká fotografie 20. století*. Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze a nakladatelství KANT, Praha 2005, str. 75

cyklus obsahoval snímky z centra i periferie Prahy. Sudek se v tomto období věnoval i fotografiím krajiny.

Situace se pro krajinu výrazně změnila až koncem 50. let. Fotografie krajiny bude od té doby naplno rozvíjena. Symbolem této krajinářské obrody se stal snímek Zdenka Feyfara s názvem Kachničky u Mánesem z roku 1956. Zdenko je synem námi již zmiňovaného Jaroslava Feyfara, průkopníka české krajinářské fotografie, pod jehož přirozeným vlivem si formuje své vidění krajiny a vztah k fotografování. Lyricky naladěná pražská zimní scenérie je zachycena na doposud netradičním formátu – dlouhé nudličce. Feyfar „*podobně jako Josef Sudek patří k fotografům, kteří v záplavě moderních přístrojů dokáží ocenit dobrodiní starých velkoformátových komor*“.¹⁴⁹ Přestože není pouze krajinářem, zabírá krajina v jeho tvorbě významnou část. Fotil nejen pražská zákoutí, ale rovněž i domovské Krkonoše. Připomeňme, že jeho otec fotil převážně v podkrkonošské Jilemnici, kde se usadil a založil později rodinu, z níž Zdenko vzešel. Od dětství trávil mnoho času toulkami po přírodě a turistickými výlety. Všechno si zachycoval fotoaparátem, i později, když začal cestovat i mimo svoji vlast do Libanonu, Sýrie, Egypta i rakouských Alp. „*Feyfarovo celoživotní dílo z oblasti Krkonoš je i z hlediska výtvarného, a neméně ekologického a dokumentárního, nezastupitelné a zásadně významné, průkazně inspirativní pro poválečné generace českých a slovenských fotografů – krajinářů*“.¹⁵⁰ Feyfar zemřel v roce 2001.

Dalším fotografem, který se začal krajině věnovat v 50. letech, byl původním povoláním právník Martin Martinček. Bratislava, kde žil, ho však najednou omrzela. Opouští svoji práci, přátele a rušný život velkého města a odchází do rodné slovenské horské vesnice Liptov. Už od mladých let velice rád fotografoval, v Liptově svůj talent naplno rozvinul. Nacházíme u něj nejen fotky horalů, ale také drsné krajiny, kterou miloval a která mu dávala i přes těžký životní osud novou energii. „*Martinček formuluje tyto příběhy v sekvencích se všemi atributy dokumentárního a reportážního typu, s tvrdou tonalitou, příkrými kontrasty, cílevědomou prací s místem a úhlem záběru, se svobodným přístupem k normám klasické estetiky do té doby u nás plně respektovaných*“.¹⁵¹ Jednalo se hlavně o zákony kompozice a ostrosti. Říká o sobě, že je „*terénní fotograf. Mým ateliérem je hora, řeka, dědina, laboratoří koupelna*“.¹⁵² Krajina se stává jeho inspirací a zároveň pracovním materiálem. Martinček

¹⁴⁹ Mrázková, Daniela, Remeš, Vladimír: Cesty československé fotografie. Mladá fronta, Praha 1989, str. 163

¹⁵⁰ Kolektiv autorů: Encyklopedie českých a slovenských fotografů. Asco, Praha 1993, str. 76

¹⁵¹ Ibid., str. 230

¹⁵² Mrázková, Daniela, Remeš, Vladimír: Cesty československé fotografie. Mladá fronta, Praha 1989, str. 217

z bohatých zdrojů, které mu liptovská krajina poskytla, vytvářel ucelené fotografické cykly. Stejně jako Martinček se věnoval krajině Josef Svoboda.

Asistentem Josefa Sudka, o němž bude řeč později, byl v 50. letech východočeský rodák Jiří Toman. V Sudkovi viděl svůj vzor a snažil se od velkého mistra fotografie naučit co nejvíce včetně záběrů panoramatickou kamerou. Krajinářské fotografii se věnoval dvěma různými způsoby. Jedinečnou oblast jeho tvorby zastupují instalace v krajině, většinou jako materiál pro novoročenky. Druhým, tradičním pohledem na krajinu, jsou jeho snímky z rodného kraje Polabí, které byly výrazně inspirovány právě Sudkem.

Rodák z pohádkové Kokavy nad Rimavicou ve slovenském Rudohoří Ferdinand Valent si svůj rodný kraj nesl v srdci po celý život, přestože rodnou ves brzo s rodiči opustil. Do této oblasti se ovšem vrátil a právě tam se pustil do fotografování. Obcházel již zkušenější amatéry, pozoroval je a četl knihy. Nikdy nestudoval žádnou fotografickou školu. Krajina, kterou zachycoval, pro něj byla domovem, vzpomínkou na dětství a snem. V jeho snímcích však nenacházíme snahu o ztvárnění idealizovaných poklidných arkadských krajin, Valent se postavil proti líbivým pohlednicím a kýčovitým pohledům a přinesl nový svěží pohled. Střídá světlo a stín, intuitivně pomocí světla modeluje jednotlivé horizonty a tvary. „*Valent v osobním pojetí a svébytném tvůrčím programu současným způsobem zhodnotil u nás dávné téma krajiny a znovu aktualizoval latentně přítomné vazby mezi ní a člověkem.*“¹⁵³ K jeho nejznámějším cyklům patří Domov, který Valent fotografoval v letech 1967 až 1973.

Rozhodně bychom neměli opomenout činnost Karla Kuklíka, který se fotografování věnoval amatérsky už od svých čtrnácti let. Už v mladém věku se seznámil s různými surrealistickými umělci, s nimiž později dokonce i vystavoval. Právě tyto kontakty ho přivedly na přelomu 50. a 60. let ke krajinným cyklům, v roce 1966 zveřejnil některé svoje snímky na hromadné výstavě Fotografie a surrealismus. Jeho tvorba dělí krajinu na dva odlišné světy, na svět relativně nedotčené a symbolické Šumavy, kterou miloval, a na svět formovaný člověkem, na svět, který se pomalu vytrácí. Mezi jeho cykly patří Zamořená krajina z roku 1959, Šumava z roku 1980, Dvůr či Krajiny návratů, Krajiny naděje, Krajiny poznání a mnoho dalších. Kuklík je dalším z řady fotografů, kteří rádi používali velké formáty. Jeho tvorba se postupně přesouvá do konceptuálních projektů.

V romantismu se evropskému člověku podařilo překonat strach z horských vrcholků a ostrých štítů, což jsme zdůrazňovali jako významný předěl v lidském životě z hlediska

¹⁵³ Kolektiv autorů: Encyklopedie českých a slovenských fotografů. Asco, Praha 1993, str. 395

vnímání krajiny. Měli bychom proto alespoň nastínit, jak se tento fenomén vyvíjel dále, a upozornit na to, že ani českoslovenští fotografové nezůstávali pozadu za světovou tvorbou. Dá se předpokládat, že se vztah k horám bude ve společnosti vyvíjet dále směrem ke snaze hory poznat a pokořit, překonat přirozenou bázeň, ale přesto si stále udržovat respekt.

Během sto let vývoje malířství a posléze i fotografie tedy došlo k radikální změně. Horské vrcholky přestaly být takovým strašákem, lidé se na ně postupně vydávali a snažili se je pokořit. Postupně jim však začalo docházet, že některé vrcholky nebude možné zdolat jen „holýma rukama“ a bez přípravy. Horolezci se začali soustavně připravovat, zajišťovali si kvalitní vybavení. Krása hor je uchvátila natolik, že si s sebou brali na horské túry i fotoaparát. Vznikal tak dokument toho, co dokázali, i toho, co jim zůstalo prozatím zapovězeno. Krajinářská fotografie z vysokohorských výprav se tak stala spíše doménou horolezců v roli fotografů amatérů, z nichž se mnohdy stali i fotografičtí profesionálové. Jedním z horolezců, kteří dokonce měli fotografické vzdělání, byl plzeňský rodák Vilém Heckel. Vyučil se ve fotografickém portrétním ateliéru, pracoval jako propagační a průmyslový fotograf. Lásku k horám v něm od dětství pěstoval jeho otec. Jeho snímky z Pákistánu či Kavkazu byly výpravné, ukazoval sílu hor a víru člověka v to, že je dokáže pokořit. Právě tato víra se Heckelovi stala osudnou. Byl členem výpravy do peruánských And, která byla v květnu roku 1970 po zemětřesení zasypana lavinou v táboře pod horou Huascarán. Nejsilnějším okamžikem bylo, když se na československé velvyslanectví do Limy dostaly osobní věci všech zasypaných horolezců. Mezi nimi byly i černobílé a barevné filmy, které stihl Heckel před neštěstím exponovat. Ironií osudu bylo, že pro Heckela to měla být v dvaapadesáti letech poslední naplánovaná výprava.

Českou uměleckou reflexi krajiny 2. poloviny 20. století reprezentují i krajinářské fotografie Jana Šplíchala a o generaci mladšího Josefa Ptáčka. Oba se krajinářské věnovali až od poloviny 70. let, převážně však v letech osmdesátých. Jejich vnímání krajiny je odlišné. Zatímco Šplíchal využívá v celé své tvorbě techniku fotomontáží, drží se Ptáček zamyšlených krajinných kompozic, v nichž se jako hlavní aktér jeví čas a světlo. Šplíchalovy krajiny shromážděné v cyklu s jednoduchým názvem Krajiny jsou vytvořeny na technickém principu zmnožování a posouvání obrazu. „*Základem jeho tvorby zůstává fantazijní interpretace zobrazené reality.*“¹⁵⁴ Je i malířem a grafikem, a snaží se proto vzájemně jednotlivá odvětví skloubit, aniž by se zároveň příliš odklonil od vlastní fotografie.

¹⁵⁴ Ibid., str. 367

Ptáček je spíše meditativním fotografem, toulá se po parcích, zahradních komplexech a lesích. Z těchto výletů vznikl tématický cyklus Parky z počátku 80. let nafocený na barevné i černobílé filmy po celém českém území, například v Lázních Kynžvart, Veltrusech či ve Vrchotových Janovicích. Ptáček se tímto souborem vyznává ze svého vztahu ke krajině a zároveň k celému světu. Vyznává se ze vztahu ke krajině obklopující člověka a pronikající do jeho duše. „*Z nostalgické touhy po pevném řádu života, z níž vzniká i jeho přeludné, pohádkově krásné romaneto o harmonické jednotě myšlenek a činů.*“¹⁵⁵ Pohádková i duchovní atmosféra je navozena i specifickým osvětlením, Ptáček fotografuje při šeru, mlze či za stmívání.

Jako posledního fotografa krajináře, mimo těch, kterým se budeme dále věnovat podrobněji, jmenujme Slováka Dušana Slivku. Slivka byl jedním z krajinářů, kteří vnímali krajinu nejen v rámci času, prostoru a světla, ale také, v případě Slivka řekněme především, barvy. Jeho krajiny nejsou ovšem nijak křiklavé kýčovité obrazy západů Slunce nad horami či mořským pobřežím, ostré modré oblohy či jasně zelených luhů a hájů. Jsou to víceméně „pouze“ horizontální pruhy tlumených barev s šedým, lahově zeleným, fialovým a béžovým základem. Může se proto zdát, že jsou Slivkovy krajiny zamračené, téměř až uplakané. On však s redukcí barev i dalších složek pracuje záměrně s citem. „*Redukce povrchů, linií, barev a světél mi dovoluje získávat jednoduché fotografie, které mohou divákovi prostředkovat estetické a filozofické kvality krajiny a dát mu pocítit i moji radost z jejich hledání*“¹⁵⁶, řekl v roce 1986 sám Slivka o svém pracovním postupu.

Podobně jako Ptáček si vybírá jako ideální dobu pro fotografování okamžiky snížené viditelnosti, rozbřesk, stmívání a přicházející noc. To je doba, v níž jsou krajiny skutečné, velkolepé, ale zároveň podle nás i ve Slivkově podání minimalistické. Přestože se narodil v hornatém kraji a velice rád se s horami potýkal, ve svém díle se nakonec obrátil na úplně opačnou stranu – na lehce zvlněné nížiny, písky a spraše jižního Slovenska, kam se poprvé vydal jako pracovník banskobystriického televizního studia. Poté, když už se mu tento kraj po počáteční nedůvěře do srdce, jako fotograf na volné noze. Právě na jihu Slovenska vzniká v letech 1972 až 1986 soubor Krajina. Slivka přistupoval k fotografování velice zodpovědně, nebyl zasněným tulákem s aparátem a náladovým romantickým fotografem. Tvořil čistou fotografii, neuznával retuše. Systematicky si vyhledával a označoval na geologických mapách

¹⁵⁵ Mrázková, Daniela, Remeš, Vladimír: Cesty československé fotografie. Mladá fronta, Praha 1989, str. 277

¹⁵⁶ Citováno v Mrázková, Daniela, Remeš, Vladimír: Cesty československé fotografie. Mladá fronta, Praha 1989, str. 306

oblasti, kde se právě jeho oblíbené písky a spraše nacházejí, a přesně tam poté s fotoaparátem vyrážel.

Ještě v krátkosti přidejme, že od počátku 70. let se hodně zabýval fotografií i malíř Pavel Nešleha. Stejně jako již mnoho námi jmenovaných autorů se rád vracíval na Šumavu. Jeho cykly jsou fantazijní, romantické a plné blízkého vztahu k lesu i pralesu.

Doposud jsem popsali vývoj umělecké reflexe krajiny jak zpočátku v evropské krajinomalbě, tak později po objevu fotografických techniky i v evropské a světové fotografii. Nezapomněli jsme ani na nastínění vývoje české krajinomalby a posléze i fotografie krajiny, abychom se seznámili s tradičním pohledem na českou krajinu. Tento pohled se, jak jsme již několikrát poznamenali, hlavně během 2. poloviny 20. století změnil. Změnila se totiž i reálná krajina, která fotografie inspirovala. „*Nelze již vrátit zpět podobu krajiny, již si naši předkové v dávných dobách zvolili za svůj domov a která je svou morfologií, příznivými vegetačními i klimatickými podmínkami lákala k osídlení již v hlubokém pravěku.*“¹⁵⁷ Malebné krajiny byly vystřídány nejrůznějšími způsoby pojetí. Někteří fotografové krajináři se snažili vrátit právě do dob minulých a pojmout krajinu tradičním způsobem. Jiní se pustili spíše do romantické či zadumané nálady, jiní brali krajinu jako zpětný vhled do svého zamilovaného kraje, většinou kraje dětství či raného mládí. Pro další byla krajina soubojem, místem pro lidskou snahu se krajině vyrovnat a pokořit ji.

My se dále budeme zabývat fotografy, kteří fotili nově vzniklou krajinu, jako by chtěli zdokumentovat, co se s ní děje. Jako by chtěli dokázat, že místo, které se lidem ve skutečném životě jevílo jako ošklivé, může získat díky artealizaci svoji krásu a půvab. Jako by chtěli dokázat, že krajiny zničené postupem industrializace, urbanizace, rozvojem infrastruktury, těžbou nerostných surovin či neekologickým lidským chováním, se nám mohou na fotografiích líbit. Tímto směrem se fotografové vydali již od 50. let 20. století, proto se v naší časové ose do této doby vrátíme. A protože se v dnešní době na počátku 21. století situace na mnohých místech nijak nezlepšila, ba naopak vznikají stále nové problematické lokality tohoto druhu, můžeme očekávat, že fotografové typu Sudka, Koudelky či Spurného ještě neřekli poslední slovo, neboť je oblast jejich inspirace stále zalévanou živnou půdou.

Významnou osobností druhé poloviny 50. let byl z našeho pohledu Josef Jeníček, který, nejen že se věnoval vlastní amatérské fotografické tvorbě, publicistice a historii moderní fotografie, ale hlavně objevil fotografický talent mladého leteckého inženýra Josefa

¹⁵⁷ Sýkorová, Jana: Zmizelé domovy. Příspěvek k historii zlikvidovaných obcí v okrese Most. Okresní muzeum v Mostě a Státní okresní archiv v Mostě, 2002, str. 4

Koudelky. Jeníček zahajoval i jeho první výstavu. Koudelka viděl v Jeníčkově svůj vzor. V rozhovoru s Karlem Hvižďalou se přiznal, ho Jeníček často povzbuzoval. „*Povzbudil mně. Byl to on, kdo mi řekl, že „mám oči“*“.¹⁵⁸ Právě Koudelka, narozen roku 1938, bude spolu s o pět let mladším Bohdanem Holomíčkem a mnohem starším Sudkem, ročníkem 1896, patřit do skupiny nejvýraznějších fotografů, kteří nejsměleji definovali novou krajinu¹⁵⁹ a umělecký pohled na ni. „*Vznikla temná předzvěst budoucnosti i varovný signál upozorňující na nenávratně mizející svět*“¹⁶⁰ osmdesátých let v dílech Koudelkových. *Prakrajiny, metakrajiny, krajiny duše*¹⁶¹ vidí Antonín Dufek v Holomíčkových fotografiích krajiny bez topografického určení, zato mnohdy s ručně psanými poznámkami pod snímky. Tím, kdo však začal jako první plánovitě fotografovat krajinu, byl v 50. a 60. letech právě Sudek a skupina REKRAFO založená Milošem Spurným.

V 50. letech se poškozené krajině věnoval i již zmíněný Karel Kuklík cykly Zamořená krajina I z let 1959 až 1960 a Zamořená krajina II z let 1963 až 64. Jeho fotografie dnes „*vnímáme jako jednu z předzvěstí pozdějšího ekologického myšlení*“¹⁶², nejde tedy ještě o pohled na novou krajinu jako takový. Tyto cykly dokazují, že právě v 50. let si začali někteří fotografové skutečnost, že se krajina mění, na mnoha místech nenávratně, plně uvědomovat.

V trendu ekologicky zaměřené fotografie krajiny pokračovali v 70. letech například Petr Sikula, Vojtěch Bartek či Fedor Gabčan. I oni objevují zdevastovanou krajinu, narozdíl od Sudka či skupiny REKRAFO se ovšem zaměřili na ostravský region poškozený těžbou uhlí a těžkým průmyslem.

5.1 Sudkovy smutné severočeské krajiny

Největší osobností české fotografie krajiny celého 20. století je bezesporu Josef Sudek. S fotografováním krajiny začal už před druhou světovou válku, kdy se inspiroval ještě

¹⁵⁸ Koudelka, Josef: Rozhovor s Karlem Hvižďalou. In: Koudelka, Josef, Fárová, Anna, Hvižďala, Karel: Josef Koudelka. Torst, Praha 2002, str. 148

¹⁵⁹ Různými pohledy na to, jak se vlastně dá současná krajina nazývat, přineseme později. Prozatím jí tedy budeme říkat nová krajina.

¹⁶⁰ Fárová, Anna: Čtyřicet let s dílem Josefa Koudelky. In: Koudelka, Josef, Fárová, Anna, Hvižďala, Karel: Josef Koudelka. Torst, Praha 2002, str. 24

¹⁶¹ Dufek, Antonín: Bohdan Holomíček. Torst, Praha 2000, str. 34

¹⁶² Birgus, Vladimír, Mlčoch, Jan: Česká fotografie 20. století. Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze a nakladatelství KANT, Praha 2005, str. 93

romantickou českou krajinomalbou. Některé práce připomínají Haushoferovu školu za pobytu na rakouském Chiemsee. V té době se zatím jeho výrazný talent nijak zvláště neprojevil. Po odeznění impresionistických vlivů, díky nimž se naučil pracovat se světlem, se Sudek pouští do nejrůznějších témat (veteráni, okna, zahrada, reklamní fotografie ...), která zpracovával černobíle. Sám se cítil být ovlivněný Kosárkem, barbizonskou školou a někým „z těch romantiků“¹⁶³. Dvacátá a třicátá léta se stávají obdobím, v němž mladý Sudek, rodák z Kolína, objevuje právě krajinu rodné polabské nížiny.

K fotografii krajiny se Sudek vrací až v 50. letech. Sudkovo krajinářské dílo je spjato nejen s fotografiemi Prahy, ale také s Beskydami, Středohořím, obcí Hukvaldy a uhelnou mosteckou pánví, kam jezdil se starým panoramatickým aparátem z roku 1894. Povedlo se mu ho sehnat po druhé světové válce v jednom malém městě na Moravě. Negativy z něj mají rozměr 10 x 13 cm, má jen dvě nastavení clony.

V Beskydech se Sudek opakovaně toulal po jednom z největších pralesů na našem území, po Mionší¹⁶⁴. První snímky pocházejí z roku 1949, poslední až z roku 1970. Už při první návštěvě měl pouze jednu ruku, o kterou přišel při zranění za války, a tak je možné, že se cítil s podivně tvarovými stromy a pařezními pahýly jaksi vnitřně spřízněn. Odumírající stromy nejsou zobrazeny stejným způsobem, jako později Mostecko. Necítíme jakoukoli ekologickou tendenci ve smyslu varování či memento, existuje tam však silné duševní spojení.

Na Mostecko Sudka přivedl tamější malíř krajinář Bohdan Kopecký, který viděl v průmyslové krajině ideální místo právě pro Sudkovo oko. Měl pravdu, Sudek byl z devastované krajiny nadšen. Nedatovaný citát z knihy *A hudba hraje ...* s podtitulem *Josef Sudek očima fotografů* naprosto vystihuje Sudkův vztah k Mostecku. *„Jo, do toho Mostecka jsem taky přišel jako slepej k houslím. ... Není to velký a má to v sobě romantiku i civilismus. Je to taková přismutnělá krajina. Já nedělám rád veselou krajinu. Protože veselá je furt veselá a furt stejná. Ale smutná má hodně variací. Víc smutná a míň smutná a eště víc smutná, a s tím se dá něco dělat.“*¹⁶⁵ Tradiční krajina byla již mnohokrát zobrazena, všechno je v ní

¹⁶³ Mrázková, Daniela, Remeš, Vladimír: *A hudba hraje ...Josef Sudek očima fotografů*. Společnost přátel fotografie, Praha 1996, str. 42

¹⁶⁴ Ze snímků vznikly cykly *Procházka po Mionší* a *Zmizelé sochy*. Na Sudka navázali fotografiemi z Mionší Vladimír Bichler a Roman Burda. Nikdo po něm už je ovšem nezobrazil stejně jedinečně a tak, jako by fotil svoje přátele, jako by jim rozuměl.

¹⁶⁵ Mrázková, Daniela, Remeš, Vladimír: *A hudba hraje ...Josef Sudek očima fotografů*. Společnost přátel fotografie, Praha 1996, str. 35

dáno. V nové krajině je vše nové a neurčité, což otevírá nové estetické rozměry krajiny, kterých Sudek (a nejen on) využil.

Tolik nadšen už nebyl komunistický režim, neboť měl pocit, že Sudek a jeho přátelé, kteří s ním na Mostecko jezdili, zprvu pracují pro druhou stranu a dokumentují strategický průmysl. I přes vysvětlování a pozdější snahy podat budoucí knihu Severní krajina jako umělecké dílo, bylo vydání shledáno jako nevhodné a bylo zakázáno. Nebylo možné přiznat, že je kvůli energetickým zdrojům ničena krajina, nebylo možné přiznat, že je to deprimující krajina a je s tím třeba něco dělat. Z veškeré práce byl vybrán pouze soubor 11 snímků, z nichž byly udělány pohlednice. Ke zveřejnění a vydání všech 128 fotografií došlo s obrovským úspěchem pod názvem Smutná krajina až v současnosti.

Specifikou Sudkova pohledu na krajinu byl panoramatický formát, jež později uchvátil i Koudelku a Spurného. Podlouhlé formáty dodávají jeho smutné krajině zvláštní kouzlo, které ostatně provází celého Sudkovo dílo, a také jistou míru pravdivosti. S panoramatickým aparátem je možné zachytit povrch země a zoufalé krajiny, které se nám jeví, jako by byly bez konce. Myšlenka oné nekonečnosti, do níž se krajina rozprostírá, ovšem příliš předcházela svou dobu (a hlavně politický řád). Můžeme proto říci, že Sudkovy fotografie anticipovaly pozdější vývoj.

Pravdivost z 50. a 60. let je v dnešní době už minulostí, dnes je nahrazena svědectvím a dokumentem. Do šedého těžkého nebe se tyčí tmavé komíny, těžební věže, zbytky potrubí, železné trubky, haldy, torza stromů či jeřáby. Mnohé z nich skončily svou pouť nedlouho po tom, co je Sudek naposledy zachytil¹⁶⁶. Pocit krajiny mění se téměř pod rukama popsal Sudkův společník Dalibor Kozel. *„Všechno je v pohybu. Může se stát, že vám pod okny postaví dům nebo továrnu nebo most nebo násep pro novou trať nebo kus města, může se stát, že se nablízku objeví vrtací věž a jednoho krásného dne místo ní vyroste nový důl, jako dvojka Pluto na vršku nad naší vsí, že se jednoho dne budete chtít vypravit z Mostu do Teplic po známé silnici a zjistíte, že ji zatím přeložili a že ... Ale copak já vím, co všechno tady ještě bude nové a jiné!“*¹⁶⁷ Ve stejném textu nazývá Kozel novou krajinu (průmyslovou krajinu Mostecka) krajinou budoucnosti, krajinou věčného neklidu.

Sudek byl schopen dlouho čekat na správné světlo, na to, až skončí déšť či přijde vhodný mrak nebo vítr ze správné strany. Čekal na to, až se budou paprsky světla podle jeho

¹⁶⁶ Humboldtka, jeden z nejčastějších Sudkových objektů, byl stržena pár dnů po tom, co ji Sudek nafotil.

¹⁶⁷ Kozel, Dalibor: Se Sudkem na severu. Literární noviny, 17. 9. 1960. Text použit v Sudek, Josef: Smutná krajina. KANT, Praha 2004, nestránkováno

představ odrážet od potrubí. Dlouho hledal správný záběr. Čekal, aby mohl zvěčnit krajinu, kterou si tak zamiloval, z toho nejlepšího pohledu. Pro něj opravdu nešlo o dokumentaci lidské bezohlednosti a chtivosti, ale naopak o to, aby všem ukázal její duši. Internetový server Fine Art Photography¹⁶⁸ dokonce přirovnává systém estetického experimentu Sudkovy práce k Paulu Cézannovi a jeho tvůrčím návykům. Podle Elenore Wellesové¹⁶⁹ z Galerie Petera Fettermana v Santa Monice na nás ze Sudkova Kolínska dýchá díky paprskům světla a hlubokým stínům snová atmosféra jako vystřižená z nějakého surreálního filmu Federica Felliniho, přestože se za ním skrývá namáhavá a zdlouhavá příprava.

5.2 Holomíčková automobilová svoboda

Holomíčková osobnost jako člověka, ale i jako fotografa byla ovlivněna jeho dětstvím a vztahem k horám a k vesnickému prostředí. „*Osvojil si vztah ke světu, který dodnes proniká celým jeho vystupováním: nabízí a přijímá důvěru, pomoc, spoluúčast.*“¹⁷⁰ Na ukrajinské vesnici se narodil Volyňskému Čechovi a ukrajinské matce, na české krkonošské vesnici s rodiči vyrostl a už jako malé dítě začal fotografovat. Duše horala v něm zůstala. Jeho přístup k fotografii je přímý, nevytváří složité kompozice, spíše jen černobíle zachycuje to, co se kolem něj děje.

V 70. letech začíná zachycovat krajinné momentky z cest a toulek. Fotí v Mladých Bukách, Vrchlabí, na Jičínsku, v Trutnově či Janských Lázních. Přestože žije v horách, nezabývá se panoramatickými pohledy. Syrovou a nepoddajnou krajinu zachycuje velmi často z okna svého automobilu, který pro něj byl jakousi specifickou svobodou v nesvobodné zemi. Automobil mu umožňoval nejen se spojit s městem, přáteli a kulturou, ale také s fotografiemi nehledě na počasí či vzdálenost. „*Jsou to pohledy z auta v určité chvíli, která je důležitější než to, co je, či není (častěji není) vidět.*“¹⁷¹ Při svých cestách vstupoval do krajin a zase z nich kvapně vystupoval. Jeho krajiny žijí svým vlastním životem, objevují se náhle a rychle zase mizí, stejně jako se míhá krajina za oknem při cestě autem. „*Podle různých znaků – typů vozů,*

¹⁶⁸ www.masters-of-fine-photography.com/02/artphotogallery/photographers/josef_sudek_02.html, dne 31.12.2008

¹⁶⁹ Wellesová, Elenore: Josef Sudek. <http://artscenecal.com/ArticlesFile/Archive/Articles1999/Articles1099/JSudekA.html>, dne 31.12.2008

¹⁷⁰ Dufek, Antonín: Bohdan Holomíček. Torst, Praha 2000, str. 25

¹⁷¹ Ibid., str. 29

*tvarů zpětných zrcátek a podobně – si vzpomenu, kdy a kam jsem jel,*¹⁷² vysvětluje Holomíček. Na některých snímcích se vine jen šedá silnice a za ní se táhne do dále zasněžené pole. Na jiných snímcích jsou i patníky podél cesty, dopravní značky, sloupy elektrického vedení, trochu trávy či malé letadlo za letu. Symboly cestování, putování a toulek. Hromadu zeminy najdeme na jeho snímku Nové Strašecí.

*„V průběhu let se (u Holomíčka) množí krajiny zobrazující především korelace mezi stavy duše, vesmíru a přírody.*¹⁷³ Holomíček se nesnaží vytvářet společenské memento či dokument devastace krajiny. *„Dokumentaristé oprávněně zachraňují především to, co je odsouzeno k zániku, Holomíček hledá to, co je v životě živé, sám v sobě.*¹⁷⁴ Spíše vyjadřuje svoje niterné pocity, ukazuje ostatním krajiny duše. Podle Josefa Mouchy¹⁷⁵ má Holomíček svoji představu, která rozhodně nepostrádá estetiku. Dufek zavádí v souvislosti s jeho krajinami pojem prakrajiny či metakrajiny, čili jakési původní krajiny respektive krajiny za krajinou, krajiny mimo krajinu. Holomíček mimoděk zachycuje podstatu krajiny hor a podhůří, její neúprosnost, melancholickou krásou i zimní ticho.

5.3 Koudelka: strašná je destrukce, ne ta krajina

Poslední Koudelkův krajinný cyklus Černý trojúhelník, který černobíle (a možná proto velmi expresivně) zobrazuje ekologickou katastrofu v Podkrušnohoří, se datuje do 90. let. Koudelka se však krajině systematicky věnuje již od 80. let, kdy už žil po předchozím desetiletém britském exilu ve Francii. Právě tam si všimá poničené průmyslové krajiny severní Francie a dokumentuje ji.

Koudelkův zájem o krajinu posílil i nový typ panoramatického fotoaparátu, s nímž ho seznámili ve francouzské vládní organizaci pro územní plánování. Koudelka měl spolu se skupinou fotografů nafotit francouzskou krajinu. Přestože nakonec úkol splnil, nebyl se všemi snímky spokojen. Krajina na něj byla, až na výjimky, příliš líbezná a idylická, svůj typ krajiny našel až v Čechách, kam se po dvaceti letech emigrace vrátil i s panoramatickým fotoaparátem. *„Panoramatický fotoaparát byl nástrojem, který Koudelkovu představu starou třicet let splňoval, aniž by bylo třeba dělat výřezy. Od chvíle, kdy začal fotografovat*

¹⁷² www.fotografnet.cz/index.php?lang=cz&cisid=23&katid=3&claid=242, dne 31.12.2008

¹⁷³ Dufek, Antonín: Bohdan Holomíček. Torst, Praha 2000, str. 36

¹⁷⁴ Ibid., str. 36

¹⁷⁵ www.fotografnet.cz/index.php?lang=cz&cisid=23&katid=3&claid=242, dne 31.12.2008

*panoramatickým fotoaparátém, se objevila nová podoba jeho fotografického stylu.*¹⁷⁶ Jak jsme již zmínili, tento typ aparátu dobře odpovídal novému pohledu na krajinu. Už nejde o uzavřenou obrazovou kompozici, ale o část nekonečného prostoru. Tento typ fotoaparátu, ovšem ve starší verzi, používali při focení i Sudek či Toman, po nich využije panoramatického pohledu i Tomáš Pospěch při vytváření virtuálních krajin v letech 2002 - 2004.

Spolu se snímky letištních ploch tvoří Koudelkovy francouzské fotografie cyklus Chaos, který završil již zmíněný Černý trojúhelník. Ten byl pro Koudelku po dlouhé době zase tématicky českým.

Právě cyklus Černý trojúhelník je typickým příkladem nového postoje ke krajině stejně tak jako Sudkovy smutné krajiny. Severní Čechy, dříve krásná krajina, z níž dnes zbylo pouze Českosaské Švýcarsko. Krajina Mostecká, Chomutovska, Ústecka a Podkrušnohoří byla dlouhou dobu využívána jako průmyslová oblast se zásobami nerostných surovin. Těžební věže, tovární komíny a haly, haldy či kopce s vytěženou zeminou se staly novými dominantami krajiny. Takováto krajina je objektem Koudelkova zájmu. „*Uvědomil jsem si, že je to právě tento typ krajiny, ovlivněný současným člověkem, ke kterému mám vztah a který mě zajímá.*“¹⁷⁷ Koudelku nezajímá jen devastace, ale také rekonstrukce této devastované krajiny. Tato krajina se začíná obnovovat, vrací se do ní život, zvířata i tekoucí voda. „*Já v té poraněné krajině nacházím tragickou divokou krásu.*“¹⁷⁸ Může se ovšem stát, že člověk při veškeré snaze krajinu zachránit krajinu ještě více poškodí dalšími stroji a změnami reliéfu.

Pro Koudelku však zůstává tato krajina stále krásná. „*Strašná je destrukce, ne ta krajina.*“¹⁷⁹ Koudelka na svých snímcích zachycuje obraz lidského chování ke krajině, lidskou posedlost vlastními zájmy před zájmy krajiny. Koudelka nachází novou zničenou krajinu, novou krajinu, devastovanou krajinu¹⁸⁰ stejně tak jako nachází Sudek smutnou krajinu. Etický problém se stává faktem, o němž není třeba diskutovat. Tomuto novému etické rozměru nacházejí Koudelka a jiní i nový estetický rozměr.

¹⁷⁶ Fárová, Anna: Čtyřicet let s dílem Josefa Koudelky. In: Koudelka, Josef, Fárová, Anna, Hvižďala, Karel: Josef Koudelka. Torst, Praha 2002, str. 24

¹⁷⁷ Koudelka, Josef: Rozhovor s Karlem Hvižďalou. In: Koudelka, Josef, Fárová, Anna, Hvižďala, Karel: Josef Koudelka. Torst, Praha 2002, str. 158

¹⁷⁸ Ibid., str. 158

¹⁷⁹ Ibid., str. 158

¹⁸⁰ Ibid., str. 158

5.4 Spurného REKRAFO i nová topografie

Další významnou osobností české krajinářské fotografie v souvislosti s novými koncepty krajiny byl určitě Miloš Spurný. Kromě jeho samostatných děl je pro nás důležitá také jeho činnost v rámci fotografické skupiny REKRAFO (Regionální krajinářská fotografie) respektive následně i činnost celé této skupiny, kterou v roce 1965 založil právě Spurný. Nejprve si ovšem přiblížme Spurného samostatné práce.

Spurný, vystudovaný rostlinný fyziolog a filozof, měl k přírodě a poté potažmo i krajině blízko celý život. Začal fotografovat po druhé světové válce, začal se věnovat i ochraně přírodu a postupně propojil svoje dvě velká životní témata. Dufek¹⁸¹ Spurného nazývá umělcem na vědecké půdě. Právě přírodovědecké zázemí ochránilo Spurného v kritických 50. letech. Na tuto dobu vzpomínal roku 1967 následovně: „*Měl jsem to štěstí, že jsem nebyl jen fotograf, ale současně biolog, přežil jsem dobu přezírání a výsměchu. Po šedesátých letech se situace již podstatně zlepšila, a tu se přidala řada fotografů krajinářů obdobně smýšlejících, kteří se již nabažili snímků břízek, božích a žňových nálad, i těch, kteří hledali únik ze slepých uliček výtvarných rébusů “experimentální“ tvorby.*“¹⁸² Od roku 1950 Spurný fotografoval svoji rodnou Moravu, Českomoravskou vrchovinu, cestoval a fotografoval také mimo naši republiku. Jeho velkým intereselem byla místa, kde se konfliktním způsobem křížila lidská civilizace a příroda. Poznával tyto rozporuplné vztahy mezi krajinou a člověkem a chtěl své poznatky předat dál pomocí fotografie, v níž dominuje ekologická tendence.

Zajímal se speciálně o krajinu Pálavska, kde precizně monitoroval ubývání lužních lesů, meliorace a další krajinné změny, včetně zaplavení některých oblastí, v důsledku stavby Nových Mlýnů, což posléze shrne do knihy a filmu *Sbohem, staré řeky*¹⁸³. „*Objektivní dokumentování krajiny tkví v tom, že fotograf scénérii zaznamená bez formalistických inovací, bez estetické ornamentalizace či bez toho, že by krajině podsouval duševní obsahy třeba tím,*

¹⁸¹ Dufek, Antonín: Miloš Spurný mezi fotografií a ekologií, www.sedmagenerace.cz/index.php?art=clanek&id=296, dne 31.12.2008

¹⁸² Ibid.

¹⁸³ Spurný, Miloš: *Sbohem, staré řeky*. FOTEP, Brno 2007

že by akcentoval dramatický ráz nebe.¹⁸⁴ A přesně tímto způsobem pracoval Spurný. Zastupoval proto styl, kterému se v 70. letech začalo říkat nová topografie.

Nezapomeňme ovšem na Spurným založenou skupinu REKRAFO. Spolu s ním v ní působili Pavel Mazal, Milo Černoušek, Jan Baltus a Pavel Spurný. Všichni vyznávali styl později nazvaný nová topografie. Spolu se Spurným se z Brněnska přesouvají na Českomarovskou vrchovinu. „*Koncem padesátých a začátkem šedesátých let (skupina REKRAFO) ukazuje, jak je Vysočina postupně odlesňována, jak jsou scelována pole, mizejí remízky a další krajinotvorné prvky.*“¹⁸⁵

Skupina REKRAFO vytvářela výtvarný dokument krajiny, která se změnila. Přestala být tradiční kompozicí horizontálních, vertikálních či jinak vedených ploch, které se skládaly z luk, polí, cest a lesů, a stala se něčím novým. Fotografická tvorba skupiny má působit na společnost jako varování a zároveň jako apel k rychlému zásahu. „*Miloš Spurný krajinou žil, niterně ji prožíval, má cit pro její utváření, zoufá nad surovými zásahy, vnímá její poezii, zachycuje nálady.*“¹⁸⁶

5.5 Krajina a přelom století

Mimo námi již zmíněné tři autory se krajinou zabývali i další fotografové, malíři, sochaři, tvůrci plastik, land-artisté či autoři virtuálních světů. Krajina nezůstala ani mimo nejrůznější konference, eseje a sborníky, z nichž si několik přiblížíme. Demonstrujeme na nich nové pojetí krajiny a možnou změnu obsahu pojmu krajina.

Pavel Baňka začal krajinu fotografovat už v 70. letech a pokračuje v tom dodnes. Jeho poslední cyklus Infinity ukazuje obraz archetypální krajiny, která vznikla „*jakoby zprůměrnováním všech do té doby z hlubin paměti vylovených krajin*“¹⁸⁷. Zde tedy nenacházíme nové pojmenování současné krajiny, naopak se vracíme ke krajině tradiční, která

¹⁸⁴ Chuchma, Josef: Miloš Spurný brání krajinu dobrou fotografií. http://kultura.idnes.cz/vytvarneum.asp?c=A071013_020016_vytvarneum_off, dne 20.10.2007

¹⁸⁵ Miška, Miroslav: Moravská krajina. In: Slovo k výstavě brněnského přírodovědce a fotografa Miloše Spurného a krajináře Karla Otta Hrubého. 32. Letní filmová škola Uherské Hradiště. <http://www.lfs.cz/str/lfs-2006-moravska-krajina>, dne 20.11.2006

¹⁸⁶ Ibid.

¹⁸⁷ Pospěch, Tomáš: K české fotografii. In: Rišlinková, Helena, Lendelová, Lucia, Pospěch, Tomáš: Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. století. Muzeum umění v Olomouci. DOST, Olomouc 2003, str. 20

je vlastně archetypální, ukotvené v nevědomí a všem společná. Baňka upozorňuje na nutnost návratu k této krajině.

Od poloviny 80. let, ještě za doby studií na FAMU, se krajině věnuje Jan Pohribný. Jeho velkoformátové zvětšeniny „*se pohybují na pomezí land-artu a tradiční estetizované fotografie*“¹⁸⁸. Pohribného krajina je aranžovaná, magická, kreslená světlem. Cyklus Nová doba kamenná oživuje prehistorické krajiny. Na FAMU se i posledních několik let intenzivně zabývají fotografií nové krajiny. V roce 2005 vyšla publikace Krajina na kraji¹⁸⁹, která je výsledkem tříleté práce studentů z různých ročníků katedry fotografie FAMU pod vedením pedagogů Jaroslava Bárty, Bohumíra Prokúčka a Josefa Ptáčka, jehož přínos ke krajině fotografii jsme již připomínali výše. Studenti se vydali do příhraničních oblastí České republiky a dokumentovali tam současný stav krajiny a společnosti. Tyto oblasti našeho státu prošly od druhé světové války specifickým vývojem odsunem německého obyvatelstva a vznikem pohraničních pásem a stále ještě neukončenou těžební a neekologickou průmyslovou aktivitou.

Ve stejném roce, tedy 2005, vzešla z katedry fotografie FAMU i další krajinná publikace – Otisky člověka v krajině¹⁹⁰ – jako výstup ze stejnojmenné výstavy. Snímky vznikaly v letech 2002 až 2003 v české krajině a mapují její změny od roku 1945, zvětčují otisky lidské činnosti v krajině kolem něj. Je tedy zřejmé, že změny ve vývoji krajiny a nahlížení se opravdu datují od poloviny minulého století.

Neotřelým způsobem pojímá fotografii krajiny současný autor Vojtěch Fröhlich. Svoje černobílé fotografie koloruje nejautentičtější možnou metodou. Nosí je do lesa a vtírá do nich jeho barvu – trávu, hlínu, kůru nebo jíl. Dostává do svých snímků, jejichž původní zobrazení je pohlceno přírodní vrstvou, novou dimenzi, vlastně je vrací jejich původu, vrací je ke kořenům. Jako by se snažil zpodobit novou formu prakrajiny, kterou nelze uzamknout ve fotografii.

Novou krajinu fotí i František Lukeš, Miroslav Machotka či Vilém Reichmann.

Bylo by ovšem neadekvátní se zmiňovat pouze o fotografii, přestože hrála zásadní roli. V malířství již dlouho nejde o tradiční krajinomalbu, uplatňuje se konceptuální umění, motivy kýče, mozaiky strukturovaných vzorů. Můžeme zmínit Přímořskou krajinu Marie Blabolilové,

¹⁸⁸ Ibid., str. 20

¹⁸⁹ Vydáno v nakladatelství Jaroslav Bárta Studio JB u příležitosti 3. ročníku konference Tvář naší země – krajina domova a 30. výročí vzniku katedry fotografie na FAMU v roce 2005.

¹⁹⁰ Drobný soubor Otisky člověka v krajině si vydala sama katedra fotografie FAMU v Praze v roce 2005.

Křížov Jana Ságla, dokolorovanou fotografií Českou krajinu Vladimíra Kokolijy nebo plastiku Milana Knížáka také s názvem Česká krajina. „*Téma české krajiny, plné vroucí důvěrnosti, jak je známe z českého malířství a literatury 19. a 20. století, objevuje v kritické nadsázce jedovatých barev a novodobých kulturních a politických mýtů.*“¹⁹¹ Svůj koncept krajiny jako světa kolem nás přináší Patrik Bitomský. Obrazy jdou od grafických zjednodušení až po pointilistické variace.

Konceptuální a dokumentární fotografií a mediální komunikací se mimo jiné zabývá Tomáš Pospěch. V letech 2002 – 2004 vytvořil soubor dvaceti černobílých virtuálních krajin *K r a j i n k y .j p g*. Krajiny vybíral z počítačových tapet a her. Stejně jako třeba Sudek čekal dlouho na správný záběr. „*Byl jsem tradičním poutníkem s kamerou, krajinářem v prostoru internetového média.*“¹⁹² Snímky zachycují tzv. univerzální krajiny. Tyto krajiny jsou výsledkem schematizace a sumarizace představ o krajině, tedy jakýsi návrat ke krajině tradiční.

5.6 Konference, eseje, sborníky

Spolu s uměleckou reflexí nové krajiny přichází přirozeně i její teoretická reflexe. Ekologové, přírodovědci, architekti i filosofové spojili na tomto poli své síly. Z tohoto snažení vzniklo několik zajímavých sborníků, v němž se autoři snaží s tímto fenoménem vyrovnat. Rovněž se na toto téma pořádalo několik konferencí, jmenujeme například konferenci *Tvář naší země – Krajina domova*, jejíž poslední ročník proběhl v říjnu 2008 v Průhonicích. Jak říkají oficiální webové stránky konference, je pořádána, aby „*se všichni, kdo se svou životní orientací nebo profesním zájmem tak či onak vztahují ke krajině, vzájemně vyslechli*“¹⁹³. Všemi konferenčními panely se mimo jiné prolínalo téma krajiny a dnes a výzvy, která stojí před krajinou a námi samotnými do budoucnosti.

O nové krajině se zmiňuje ve svém textu umístěném ve sborníku *Archeologie a krajinná ekologie* i Jiří Sádlo¹⁹⁴. Krajina má dle jeho názoru svou paměť, tedy má svůj vlastní

¹⁹¹ Vlček, Tomáš: *Krajina v českém umění 20.století*. In: *Krajina v českém umění 17. – 20. století*. Průvodce stálou expozicí Národní galerie v Praze v paláci Kinských. Národní galerie v Praze, Praha 2005, str. 149

¹⁹² Pospěch, Tomáš: *Tisková zpráva k výstavě fotografií Tomáše Pospěcha Krajinky.jpg v Galerii VŠUP*. Praha, 2006

¹⁹³ IV. Konference *Tvář naší země – Krajina domova*. www.prokrajinu.cz/konference/, dne 10.1.2009

¹⁹⁴ Sádlo, Jiří: *Krajina jako interpretovaný text*. In: Beneš, Jaromír, Brůna, Vladimír (ed.): *Archeologie a krajinná ekologie*. Nadace Projekt Sever, Ústí nad Labem 1994, str. 50

modus, podle němž se odehrávají krajinné děje, a svou vlastní integraci. Je-li integrace narušena, jak k tomu došlo například na Mostecku, ztrácí krajina paměť, což vede nejprve k rozpadu osobnosti krajiny a posléze k vytvoření nové osobnosti. Mezi dvěma osobnostmi ovšem není žádný vztah, chybí tu kontinuita a přirozený vývoj.

Krajinou se zabývá i Václav Cílek v souboru studií *Krajiny vnitřní a vnější*¹⁹⁵. Ve studii s názvem „Krádež krajiny. Hierarchie horizontů a hospodaření s prostorem“ se Cílek staví proti výstavbě moderních vysokých budov na volných prostranstvích a nízkých horizontech. Mohli bychom si podle něj představit, že je nám krajina, potažmo horizont, vlastně ukradena. Cílek dále upozorňuje¹⁹⁶ na architekta Ladislava Žáka, který už ve 30. letech přišel s vizí „ztraceného ráje“ dřívější krajiny v důsledku obrovského rozmachu stavitelství. Jedná se o koncept ničení vztahu k zemi, půdě a krajině, tedy o ničení specifického krásna.

K zaniklé krajině, i když spíše z historického hlediska, se vztahuje i soubor statí *Zmizelé domovy*. Autoři se v nich zabývají obcemi, které musely v průběhu let ustoupit těžbě uhlí nebo tovární výrobě na Mostecku. Každou obec představují už od prvního osídlení, přes vznik názvu po významné památky. Pro nás je důležité, že sborník obsahuje i množství fotografií, jakýchsi dokumentů zmizelé krajiny. „*Na co mají být v současnosti hrdi občané mosteckého okresu, dnes již také díky nové správní reformě de facto neexistující? Na krajinu rozbrázděnou hlubokými jámami povrchových dolů a změněnou navršenými výsypkami do té míry, že ztratila svůj původní charakter?*“¹⁹⁷ Přesně toto je krajina, kterou fotografuje Sudek i Koudelka.

Nakonec si znovu připomeneme Hauserovu esej ze sborníku k již výše zmíněné konferenci *Tvář naší země – krajina domova*¹⁹⁸. Hauser se zamýšlí nad tím, proč je v dnešním světě o krajinu tak špatně postaráno, proč nemá právo na svou existenci. Důvodem bylo podle něj rozdělení krajiny na jednotlivé správní a vlastnické celky, její celistvost tím byla narušena, rozbita¹⁹⁹. Rozbití krajiny a její postupný zánik je způsobeno přístupem člověka ke krajině,

¹⁹⁵ Cílek, Václav: *Krajiny vnitřní a vnější*. DOKOŘÁN, Praha 2002

¹⁹⁶ Cílek, Václav: Areál jablkového štrúdlu aneb krajina je to, proč lezeme na rozhlednu. In: *Ibid.*, str. 82

¹⁹⁷ Sýkorová, Jana: *Zmizelé domovy*. Příspěvek k historii zlikvidovaných obcí v okrese Most. Okresní muzeum v Mostě a Státní okresní archiv v Mostě, 2002, str. 4

¹⁹⁸ Hauser, Michal: *Krajina mlčící a krajina mluvící* (O kognitivním ohrožení krajiny a o tom, jak se proti němu dá bojovat). In: *Krajina v ohrožení*. Sborník příspěvků ke konferenci *Tvář naší země – krajina domova* konané ve dnech 21.-23. února 2001 na Pražském hradě. Studio JB, Lomnice nad Popelkou 2001

¹⁹⁹ *Ibid.*, str. 19

parcelováním, vyháněním zvěře, kácením lesů, nekonečnou atomizací. „*Krajina umkla.*“²⁰⁰
Mlčí. Je to mlčící krajina.

²⁰⁰ Ibid., str. 20

6. ZÁVĚR - ARTEALIZACE IN VISÚ A NOVÁ KRAJINA

Naším cílem bylo popsat vnímání a uměleckou reflexi krajiny ve výtvarném umění a fotografii a zachytit změny, které v ní nastaly v průběhu druhé poloviny 20. století a několika let ve století jednadvacátém. Ukázali jsme si, jak se promítlo chápání krajinné krásy do výtvarného umění a fotografie. Již jsme v průběhu této práce několikrát popisovali tradiční pohled na českou krajinu, na to, jak taková krajina vypadá, a že v důsledku vývoje, který nastal hlavně po světových válkách, již dnes není možné současnou krajinu takto vnímat a umělecky reflektovat.

Na čem však vlastně závisí přeměna kraje (bez jakékoliv územněsprávní či jiné konotace) v krajinu? Závisí to na procesu artealizace in visú (Charles Lalo, Alain Roger) čili na tom, že se krajina jako obecný pojem mění za běžné estetické percepce na pojem estetický v závislosti na zobrazení. Zumělečtění (jak bychom mohli pojem artealizace přeložit) krajiny (toho, kvůli čemu lezeme na rozhlednu, viz Sádlo, pozn. 2) nám dalo tradiční model krajiny. Je proto pravděpodobné, že proces artealizace in visú napomůže tomu, že novou, devastovanou, smutnou krajinu budeme vnímat jako krásnou, jako vzbuzující libost, nebo že v ní přinejmenším nalezneme nějaké estetické znaky. Artealizace in sitú by měla podle nás být přirozenou konsekvencí tohoto procesu. Jak už jsme ovšem zmínili, na mnohých místech je příliš pozdě.

Na počátku naší práce jsme si vyčlenili tezi, že v posledních padesáti letech došlo k velmi výrazné změně v umělecké reflexi krajiny. Nešlo přitom o důsledky kontinuálního vývoje, ale přímo o popření tradičního pojetí krajiny (viz citace A. Dufka v úvodu této práce), které se u nás zakotvilo z doby konce 19. a počátku 20. století. Horizontální a vertikální krajinné prvky tvořící celistvou mozaiku, o níž jsme se v souvislosti s tradičním pojetím krajiny zmiňovali, zůstala pouze v našich myslích. Nová realita a nová umělecká díla nabízejí nové elementy – těžební věže, suché stromy, haldy, skládky i cesty na skládky, odpad, potrubí, spáleniště, zničené lesy a tlející pralesy.

Abychom však mohli ukázat, co se to vlastně v posledních padesáti tak významného událo, museli jsme popsat vývoj vnímání a výtvarného a fotografického ztvárnění krajiny v předchozích dvou tisíciletích. Za tuto dobu se toho v malířství a posléze i ve fotografii událo opravdu hodně, proto jsme byli nuceni vybrat opravdu jen nejdůležitější díla a zlomy v dějinách krajinomalby. Popsali jsme, jak nejprve pronikají do malířství drobné přírodní motivy, jak postupně krajina zaujme umělce jako celek (renesance), až se nakonec stane samostatným námětem malby a nakonec i uznávaným a žádaným žánrem. „Zlatým“ obdobím

byl pro krajinu romantismus. V něm byla prolomena mnohá do té doby v evropském výtvarném umění tabuizovaná témata jako horské vrcholky, hluboké lesy či noční a mlžné výjevy. V romantismu se rovněž do malířských témat prosazují výjevy z mořského pobřeží a námořnictví.

Krajina se v té době rovněž stává místem sebereflexe a kontemplanace. Právě pozice subjektu v krajině byla v romantismu klíčová. Novým pohledem byl i dualismus příroda – krajina jako nejvlastnější romantické prostředí. Lidská (básníková, malířova) představivost, intimita a senzibilita se realizuje v tomto prostředí příroda – krajina a uniká ještě dále, až za ideu přírody – krajiny.

Čtvrtá kapitola naší práce dokazuje, že i v českém výtvarném umění nezůstal romantismus bez odezvy. Postupně si však žáci Haushoferovy krajinářské školy a jejich další následovníci nacházeli vlastní tvůrčí východiska. Většina z nich postupně začala své krajiny činit reálnější, více podobné skutečnosti, a svezla se na šířící se vlně realismu (někteří se realismu drželi i v době, kdy už Evropou proběhla vlna impresionismu). Malíři se často inspirovali na venkově a právě tato venkovská inspirace byla základem tradičního pojetí české krajiny. Toto pojetí je zakotveno opravdu silně, navíc bylo podle nás podpořeno několika velkými malířskými osobnostmi (Kosárek, Mařák, Slaviček, Kaván a další) a také fenoménem Josefa Lada.

Lada, přestože nebyl malířem krajinářem, paradoxně utvářel díky svým dobře přístupným obrazům, ilustracím v knihách (u dětských říkadél a pohádek se přece s ladovskou krajinou mohly seznámit i malé děti) a pohlednicím představu o životě na českém venkově jako o idylickém a malebném prostředí. Děti pouštějící draka, opékající brambory, vyjící věnce nebo bruslíci na rybníce, sáňkující a zpívající dospělí či stařečci rozdávající jablíčka, to vše je český venkov na pozadí s lesy, rybníky, vesnicemi, poli a zříceninami (motivem převzatým z romantismu). Tato specifická ladovská malebnost (specifickým způsobem artealizovaná krajina českého venkova) významně působí při bezprostřední percepci krajiny lidmi v českém prostředí.

Toto idylické a tradiční pojetí bylo postupně nabouráváno od 50. let 20. století. Musíme zde vzpomenout na již zmíněného architekta Žáka, který změnu krajiny a její následnou devastaci viděl už ve 30. letech. Musíme rovněž připomenout, že tato doba už je charakterizována spíše fotografií krajiny než krajinomalbou, a proto jsme dále sledovali spíše fotografy než malíře, kteří sledují nejrůznější výtvarné tendence, experimentují s novými žánry a tématy.

V úvodu jsme předeslali, že existují tři způsoby, jak se s novou krajinou umělecky vyrovnat. Jak jsme předpokládali, během posledních let jsme narazili na všechny tři. Nás samozřejmě až tak nebudou zajímat autoři, kteří se snažili existenci této krajiny popřít tím, že se stále sveřepě drželi tradičního modelu. Možná se ji až tak nesnažili popřít, protože její skutečnost je evidentní, jako se spíše v návalu nějakého sentimentu či vzpomínek na rodný kraj, který si ještě pamatují v původní staré podobě, chtěli zkrátka zůstat tradičními malíři či fotografy krajináři (malíři spíše, u fotografů prošla tato změna jednodušeji, např. Vladimír Chobota, jehož fotografie odkazují na obilná pole van Gogha) tak, jak se to kdysi v mládí naučili. Druhý způsob novou krajinu akceptuje, ovšem pojímá ji jako oblast bez estetické libosti, jako něco, co se musí okamžitě zarazit a změnit.

Třetí způsob reflexe je ten, který nás zajímá nejvíce. Jedná se o umělce, kteří pomocí artealizace změnili v realitě ošklivou a neestetickou krajinu v něco, co vzbuzuje naši libost a co se nám bude líbit. Jistě si i oni uvědomovali, že je tento stav krajiny na mnohých místech kritický (viz Koudelkův výrok, že strašná je ta destrukce, ne ta krajina, pozn. 176), ale snažili se ho alespoň svým objektivem či malířskou technikou přeměnit.

První takové krajinné cykly z oblasti nových konceptů vznikají již v 50. letech, nejvýznamnější jsou Sudkovy severočeské krajiny. Ovlivnění Sudkem a podpoření novými typy panoramatických fotoaparátů a celkovým rozvojem fotografické techniky pokračují ve fotografování krajiny i další.

Šedesátá léta svoji uměleckou otevřeností přispěla k tomu, že už krajinná fotografie není únikovým tématem, není na ní nahlíženo skrze prsty. V roce 1965 Spurný zakládá fotografickou skupinu REKRAFO, novou krajinu zpodobuje v dalších desetiletích Holomíček, Koudelka, ještě později Nešleha, Pohribný, Baňka či nejspíše Fröhlich, jehož práce už nespádají pouze do fotografie (připomeňme, že jde o černobílé snímky, které autor nosí do lesa a tam je koloruje pomocí přírodnin).

Právě z jejich děl, z koncepce jejich práce a z názvů, které svým dílům dávají, vidíme doplnění pojmu krajina, který je dnes běžně používán. Sami umělci vnímají současnou krajinu jako něco nového, něco, co se vymyká klasickému pojetí krajiny. Už to není krásná tradiční krajina, kde je vše definováno a jasné. Když znovu připomeneme Sádlo definici, že krajina je to, kvůli čemu lezeme na rozhlednu, hned si uvědomíme, že nastal určitý posun. Kvůli haldám, dolům, suchým stromům, pneumatikám a pustým silnicím totiž na rozhlednu určitě nepolezeme.

Aktuálnost konceptu nové krajiny potvrzují i konference a sborníky. Každý z autorů si rovněž nachází svůj vlastní koncept nové krajiny. My jsme si spolu s nimi vědomi, že dnešní

nové krajině už prostě nemůžeme říkat krajina, neboť toto slovo evokuje právě tradiční model. Jaké jsou tedy její nové koncepty, jak tento problém, který je stále ještě ve vývoji, vyřešit? Ať už je to smutná krajina Sudkova, devastovaná, ale přece krásná krajina Koudelkova, Holomíčkovy metakrajiny a prakrajiny, Hauserova mlčící krajina nebo dokonce krádež krajiny u Cílka, počítačová Pospěchova krajinka (záměrným použitím zdrobněliny odkazující zpět do minulosti, kdy se pro krajinomalbu tento výraz také používal, ovšem mnohdy s pohrdavou konotací), znovu prakrajiny, ovšem v jiném pojetí, u Fröhliche a snad bychom mohli připojit i nekrajiny (jako negativní vymezení oproti tradičními pojetí), všichni mají na mysli totéž.

Co je však ještě nové a dříve snad nemožné? Musíme si uvědomit, co nás tak na uměleckém ztvárnění nové krajiny přitahuje. Je to zřejmá protichůdnost mezi realitou a jejím fotografickým zobrazením. Realitou je zničená, devastovaná krajina, uměleckým ztvárněním jsou fotografie, které ji procesem zobrazení estetizují. Myslíme, že všichni cítíme ten rozdíl. Fotografie Mostecká se nám mohou líbit sebevíc, přesto nás to nemotivuje k návštěvě oblasti (pokud nejsme ekologové), nechceme si tam postavit chatu a jezdit tam na víkendy. Tyto oblasti jsou k bezprostřední percepci nevhodné. My na nich oceňujeme až obrazné zpracování, které vychází z obsahového i formálního podnětu umělce. Je to podobné jako u válečných fotografií. Zobrazují lidskou hrůzu, a přesto mohou být krásné. Jediné, co tedy můžeme chtít, je tento stav změnit a pomoci krajině. A tyto fotografie jistý apelativní obsah mají, ač toto není jejich záměrem.

7. RESUMÉ

Naše práce obsahuje deskripci vývoje umělecké reflexe krajiny od antických počátků, kdy se do výtvarného umění dostávaly nejprve přírodní prvky, přes renesanci, kdy krajina poprvé zaujme umělce jako celek. Později se krajina ustavuje jako samostatný námět a dokonce i jako žánr výtvarného umění. První velký zlom reflexe krajiny přichází v období romantismu, kdy se do podvědomí dostávají i tabuizovaná témata, nejvýznamněji hory. Ve 20. století dochází k útlumu krajinomalby, naopak nastává éra fotografie krajiny, která se vyvíjí postupně se zdokonalováním techniky.

Tradiční česká krajina pochází od malířů krajinářů 19. století, jedná se o horizontální a vertikální linie polí a luk složené do mozaiky. Tento tradiční model již není v dnešní době platný, krajina se výrazně proměnila, naplnila se doly, skládkami či továrnami. Díky procesu artealizace můžeme i tyto nové krajiny, v realitě bez estetické hodnoty, vnímat s libostí. Přesvědčují nás o tom fotografie Sudka, Koudelky, Holomíčka i Spurného. Nacházíme v nich koncepty nové krajiny, metakrajiny, prakrajiny, mlčící krajiny apod., tedy i teoreticky si uvědomujeme, že je třeba krajinu redefinovat.

8. SUMMARY

Our thesis contains the description of the progress of landscape art reflection from the very antique beginning. In that time, at first just the natural details entered the art. After, in Renaissance the landscape attracted artists as a whole. Later, landscape established itself as an independent topic and even as a visual art genre. The first big break in landscape art reflection came in romanticism when even tabooed topics, mountains in the most important way, got in the people's subconsciousness. In the 20th century, the decrement of landscape painting happened, on the contrary an era of landscape photography arrived making subsequent steps within the technical progress.

Traditional Czech landscape comes from the landscape painters of 19th century, centered on horizontal and vertical lines of fields and meadows composed in a mosaic. This traditional model is no longer valid and actual. Landscape has changed so much, it has been filled by mines, tips and factories. Thanks to the process of artealisation, we can reflect also these new landscapes, having no aesthetic value in reality, with pleasure. We are convinced by photographs made by Sudek, Koudelka, Holomíček as well as Spurný. In their works, we are finding concepts of new landscape, metalandscape, original (great-) landscape or silent landscape and so on, consequently in a theoretical line, we wise up to redefine the landscape.

9. BIBLIOGRAFIE

Beneš, Jaromír, Brůna, Vladimír (ed.): Archeologie a krajinná ekologie. Nadace Projekt Sever, Ústí nad Labem 1994, 159 stran, ISBN chybí

Birgus, Vladimír, Mlčoch, Jan: Česká fotografie 20. století. Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze a nakladatelství Kant, Praha 2005, 163 stran, ISBN 80-7101-041-3, 80-86217-89-2

Blažičková – Horová, Naděžda (ed.): Krajina v českém umění 17. – 20. století. Průvodce stálou expozicí Národní galerie v Praze v paláci Kinských. Národní galerie v Praze, Praha 2005, 158 stran, ISBN 80-7035-300-7

Cílek, Václav: Krajiny vnitřní a vnější. Dokořán, Praha 2002, 231 stran, ISBN 80-86569-29-2

Dufek, Antonín, Birgus, Vladimír: 4. bienále fotografie přírody 1988. Městské kulturní středisko S.K. Neumanna v Brně, Brno 1988, nestránkováno, ISBN chybí

Dufek, Antonín: Bohdan Holomíček. Torst, Praha 2000, 123 stran, ISBN 80-7215-112-6

Dufek, Antonín: Jaromír Funke. Torst, Praha 2003, 151 stran, ISBN 80-7215-211-4

Dufek, Antonín: Neregulováno: prales ve fotografii = Unmanaged: the natural forest in photography. Moravská galerie v Brně, Brno 2008, 81 stran, ISBN 978-80-7027-188-9

Fárová, Anna: Josef Sudek. Torst, Praha 2002, 144 stran, ISBN 80-7215-182-7

Fowles, John: Strom. Přeložil Chalupský, Rudolf. Volvox Globator, Praha 2001, 76 stran, ISBN 80-7207-414-8

Gombrich, Ernst Hans Josef: Příběh umění. Přeložila Tůmová, Miroslava. Odeon, Praha 1992, 558 stran, ISBN 80-207-0416-7

Hájek, Pavel (ed.): Krajina zevnitř. Malá Skála, Praha 2002, 120 stran, ISBN 80-902777-8-0

Henckmann, Wolfhart, Porter, Konrád: Estetický slovník. Nakladatelství Svoboda, Praha 1995, 229 stran, ISBN 80-205-0478-8

Hendrych, Jan: Tvorba krajiny a zahrad III. Historické zahrady, parky a krajina, jejich proměny, kulturně historické hodnoty, význam a ochrana. Vydavatelství ČVUT, Praha 2000, 163 stran, ISBN 80-01-02230-7

Hostinský, Otakar: Co jest malebné? Výlet do říše romantiky. Fr. Topič, Praha 1922, 55 stran, ISBN chybí

Hrbata, Zdeněk, Procházka, Martin: Romantismus a romantismy. Karolinum, Praha 2005, 417 stran, ISBN 80-246-1060-4

Huyghe, René (ed.): Umění nové doby. Přeložila Stašková, Hana. Odeon, Praha 1974, 470 stran, ISBN chybí

Kinský, Václav: Madonka v lese. Prask, Písek 2006, 56 stran, ISBN 80-86616-14-2

Koetzle, Hans-Michael: Slavné fotografie. Historie skrytá za obrazy I. Přeložila Steidlová, Dagmar. Taschen, nakladatelství Slovart, Köln 2003, 191 stran, ISBN 3-8228-2576-X

Kolektiv: Encyklopedie českých a slovenských fotografů. Asco, Praha 1993, 451 stran, ISBN 80-7046-018-0

Kolektiv: Krajina na kraji. Studio JB, Lomnice nad Popelkou 2005, 141 stran, ISBN 80-86512-34-7

Kolektiv: Krajina v ohrožení. In: vícesvazkový sborník ke konferenci Tvář naší země – krajina domova. Studio JB, Lomnice nad Popelkou 2001, svazek 6, 230 stran, ISBN 80-86512-00-2

Kolektiv: Krajinné motivy ve francouzské kresbě a grafice 19. a 20. století. Katalog výstavy Národní galerie v Praze. Praha 1999, 54 stran, ISBN 80-7035-217-5

Kolektiv: Otisky člověka v krajině. FAMU v Praze, Praha 2005, 46 stran, ISBN chybí

Koudelka, Josef, Fárová, Anna, Hvižd'ala, Karel: Josef Koudelka. Torst, Praha 2002, 185 stran + 82 stran obrazová příloha, ISBN 80-7215-166-5

Kovárna, František: Výtvarné zjevy IX, Antonín Slavíček. Spolek výtvarných umělců Mánes, Praha 1930, 153 stran, ISBN chybí

Král, Petr: Pařížské sešity. F.R.& G., Bratislava 1996, 204 stran, ISBN 80-85508-34-6

Křikavová, Adéla, Obuchová, L'ubica: Krajina (v dějinách člověka). Česká orientalistická společnost s nakladatelstvím Dar Ibn Rushd, Praha 1997, 86 stran, ISBN 80-85425-25-4

Librová, Hana: Láska ke krajině?. Blok, Brno 1988, 165 stran, ISBN chybí

Librová, Hana: Sociální potřeba a hodnota krajiny. Univerzita J.E.Purkyně v Brně – Filosofická fakulta, Brno 1987, 134 stran, ISBN chybí

Malina, Václav: Les. Katalog k výstavě v Galerii města Plzně. Galerie města Plzně, Plzeň 2005, 61 stran, ISBN 80-239-6078-4

Matějček, Antonín: Česká malba gotická. Melantrich, Praha 1950, 200 stran, ISBN chybí

Mikšíček, Petr: Znovuobjevené Krušnohoří. Nakladatelství Českého Lesa, Domažlice 2006, 459 strn, ISBN 80-86125-79-3

Mrázková, Daniela, Remeš, Vladimír: A hudba hraje ...Josef Sudek očima fotografů. Společnost přátel fotografie, Praha 1996, 104 stran, ISBN 80-902136-0-X

Mrázková, Daniela, Remeš, Vladimír: Cesty československé fotografie. Mladá fronta, Praha 1989, 358 stran, ISBN chybí

Mrázková, Daniela: Příběh fotografie. Mladá fronta, Praha 1985, 269 stran, ISBN chybí

Mulligan, Therese, Wooters, David (ed.): A History of Photography. The George Eastman House Collection. Taschen, Köln 2005, 766 stran, ISBN 3-8228-4777-1

Pešina, Jaroslav: Česká gotická desková malba. Odeon, Praha 1976, 80 stran, ISBN chybí

Pijoan, José: Dějiny umění. Svazek č. 4. Přeložili Macková, Libuše, Schejbal, Jan, Stašková, Hana. Odeon, Praha 1988, 332 stran, ISBN chybí

Pospěch, Tomáš: Tisková zpráva k výstavě fotografií Tomáše Pospěcha Krajinky.jpg v Galerii VŠUP, Praha 2006

Rišlinková, Helena, Lendelová, Lucia, Pospěch, Tomáš: Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. století. Muzeum umění v Olomouci. DOST, Olomouc 2003, 216 stran, ISBN 80-85227-50-9

Roger, Alain: Court traité du paysage. Gallimard, 1997, z přednášek Mimoumělecké estetično I. PhDr. Heleny Jarošové konané v akademickém roce 2003/2004 na katedře estetiky Filosofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze

Russová, Andrea: Ars longa, vita brevis. Čas a proměny v holandském umění 17. století. In: Dějiny a současnost 11, 2005

Řeháková, Hana, Augusta, Pavel, Honzák, František, Veselý, Dušan: Listování stoletím. Kronika českých zemí ve fotografii 1901 – 2000. P.S.Leader, Praha 2001, 224 stran, ISBN 80-238-6360-6

Seydlová, Miloslava: Má vlast. České malířství XIX. století. Národní galerie v Praze, Praha 1968, 28 stran, ISBN chybí

Schama, Simon: Krajina a paměť. Přeložil Pálenský, Petr. Argo/Dokořán, Praha 1995, 702 stran, ISBN 978-80-7203-803-9 (Argo) a 978-80-7363-071-3 (Dokořán)

Scheufler, Pavel: České Švýcarsko: České Švýcarsko na nejstarších fotografiích. Baset, Praha 2006, 174 stran, ISBN 80-7340-071-5

Scheufler, Pavel: Stará Praha Františka Fridricha. Grafoprint Neubert, Praha 1995, 157 stran, ISBN 80-85785-36-6

Souriau, Étienne: Encyklopedie estetiky. Přeložil kolektiv autorů. Victoria Publishing, Praha 1994, 939 str., ISBN 80-85605-18-X

Spurný, Miloš: Sbohem, staré řeky. FOTEP, Brno 2007, 139 stran, ISBN 80-86871-07-X

Stíbral, Karel: Proč je příroda krásná?. Dokořán, Praha 2005, 202 stran, ISBN 80-7363-008-7

Sudek, Josef: Smutná krajiny. KANT, Praha 2004, 89 stran, ISBN 80-86217-81-7

Sýkorová, Jana: Zmizelé domovy. Příspěvek k historii zlikvidovaných obcí v okrese Most. Okresní muzeum v Mostě a Státní okresní archiv v Mostě, Most 2002, 100 stran, ISBN chybí

Šabouk, Sáva (red.): Encyklopedie světového malířství. Academia, Praha 1975, 374 stran, ISBN chybí

- Šimáček, Jiří, Levínský, Vilém:** Česká krajinomalba 1. poloviny 20. století ze sbírek Moravské galerie. Moravská galerie, Brno 1995, 48 stran, ISBN 80-7027-046-2
- Špačková, Marcela (ed.):** Největší malíři. Caspar David Friedrich. Eaglemoss International. Praha
- Tausk, Petr:** Dějiny fotografie I., Přehled vývoje fotografie do roku 1918. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1987, 212 stran, ISBN chybí
- Tausk, Petr:** Dějiny fotografie II., Interpretační hlediska. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1984, 200 stran
- Vergilius:** Zpěvy rolnické a pastýřské. Přeložil Vaňorný, Otmar. Státní nakladatelství literatury, hudby a umění, Praha 1959, 197 stran, ISBN chybí
- Vítková, Martina:** Václav Rabas. K výstavě z cyklu Moderní česká krajinomalba. Galerie moderního umění v Hradci Králové, Hradec Králové 2006, skládanka, ISBN 80-85025-60-4
- Walter, Ingo:** Impresionismus. Přeložila Pscheidtová, Blanka. Taschen, nakladatelství Slovart, Köln 2003, 712 stran, ISBN 3-8228-2574-3
- Wells, Liz (ed.):** Photography. A Critical Introduction. Routledge, London and New York 2004, 382 stran, ISBN 0-415-30704-X
- Wittlich, Petr:** Umění a život. Doba secese. Artia, Praha 1987, 206 stran, ISBN chybí
- Zemánek, Jiří (ed.):** Od země přes kopec do nebe... Arbor vitae, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích a Galerie Klatovy, Praha 2005, 183 stran, ISBN 80-85090-61-9 (Severočeská galerie) a 80-86300-66-8 (Arbor Vitae)

10. INTERNETOVÉ ZDROJE

IV. Konference Tvář naší země – Krajina domova. Server Pro krajinu. [online]

<http://www.prokrajinu.cz/konference/>, dne 10.1.2009

Dufek, Antonín: Miloš Spurný mezi fotografií a ekologií. Server Sedmá generace. [online]

<http://www.sedmagenerace.cz/index.php?art=clanek&id=296>, dne 31.12.2008

Haaková, Jitka: Tatry očima českých výtvarníků. Rozhovor vedla Helena Miškufová. Server

Český spolek v Bratislavě. [online] <http://www.cesi.sk/bes/04/04/044tatry.htm>, dne 7.8.2008

Moucha, Josef: Bohdan Holomíček. Server Fotograf. [online]

<http://www.fotografnet.cz/index.php?lang=cz&cisid=23&katid=3&claid=242>, dne
31.12.2008

Fine Art Photography Masters. Server Photography Now.net [online] [http://www.masters-of-](http://www.masters-of-fine-photography.com/02/artphotogallery/photographers/josef_sudek_02.html)

[fine-photography.com/02/artphotogallery/photographers/josef_sudek_02.html](http://www.masters-of-fine-photography.com/02/artphotogallery/photographers/josef_sudek_02.html), dne
31.12.2008

Server Jihomoravské muzeum ve Znojmě.[online]

<http://www.znojmuzeum.cz/archiv/2005/bitomsky.htm>, dne 20.11.2006

Chuchma, Josef: Miloš Spurný brání krajinu dobrou fotografií. Server MF Dnes.[online]

http://kultura.idnes.cz/vytvarneum.asp?c=A071013_020016_vytvarneum_off, dne 20.10.
2007

Miška, Miroslav: Moravská krajina. In: Slovo k výstavě brněnského přírodovědce a fotografa
Miloše Spurného a krajináře Karla Otta Hrubého. 32. Letní filmová škola Uherské Hradiště.

Server Letní filmová škola. [online] <http://www.lfs.cz/str/lfs-2006-moravska-krajina>, dne
20.11.2006

Musil, Roman: Krajina v české malířství na přelomu 19. a 20. století. Server Galerie České

pojišťovny. [online] <http://www.galeriecpoj.cz/realizovane/krajinomalba.html>, dne 7.8.2008

Scheufler, Pavel: Josef Václav Sládek. Server historika a teoretika fotografie Pavla Scheuflera. [online] http://www.scheufler.cz/Fotografove/Sladek-Josef-Vaclav/scheufler-fotograf.html?photographer_id=61, dne 28.12.2008

Welles, Elenore: Josef Sudek. Server Art Scene. The Guide to Art Galelries and Museum in Southern Kalifornia.[online]
<http://artscenecal.com/ArticlesFile/Archive/Articles1999/Articles1099/JSudekA.html>, dne 31.12.2008

11. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

(zdrojem je obrazová galerie na www.google.com)



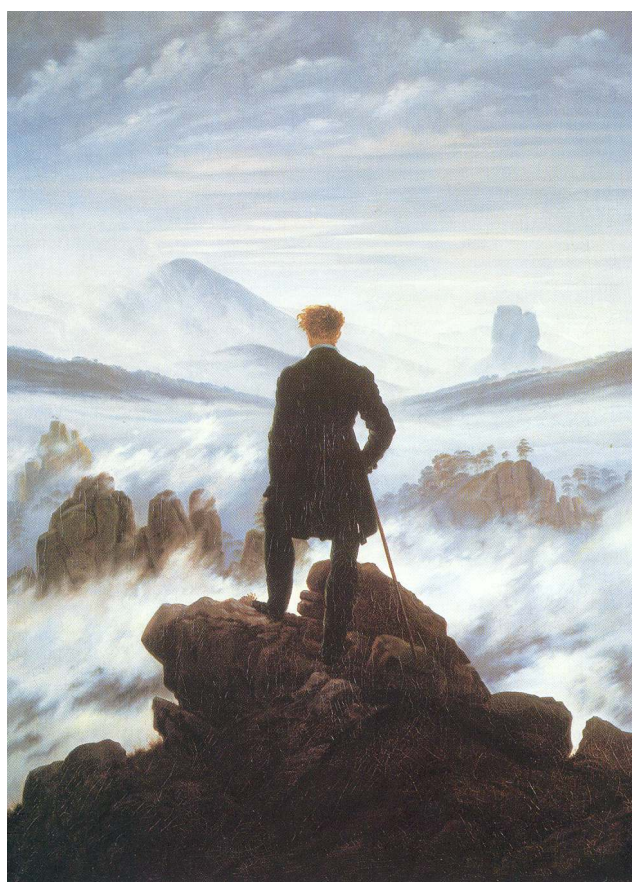
Mistr vyšebrodského oltáře
Kristus na hoře Olivetské, 14. století



Konrád Witz
Zázračný rybolov, 1444



Claude Lorrain
Východ slunce, 1646 – 47



Caspar David Friedrich
Výstup nad mraky, 1818



Bedřich Havránek
Alpská krajina, nedatováno



Wilhelm Riedel
Večerní krajina s lovcem, 1858



Adolf Kosárek
Česká krajina, 1858



Julius Mařák
Říp, 1882-83



František Kaván
Frantova náladička, 1894



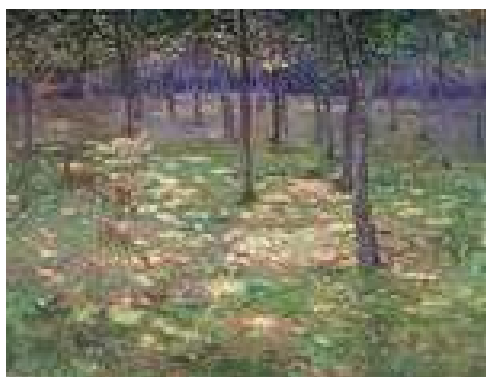
Antonín Chittussi
Pařížské střechy, 1879



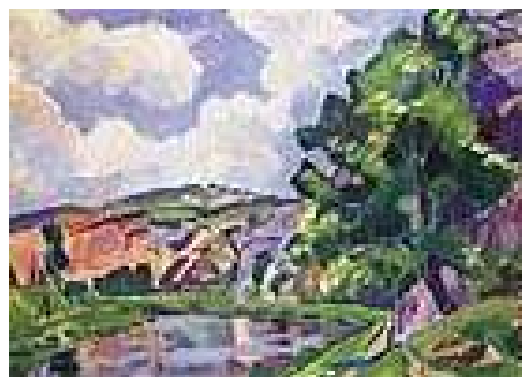
Václav Radimský
Krajina z Giverny, 90. léta 19. století



Jindřich Prucha
Vesnice pod horami, 1911



Otakar Lebeda
Z bechyňské obory – Srnky, 1899



Václav Špála
Na Berounce u Srbska, 1925



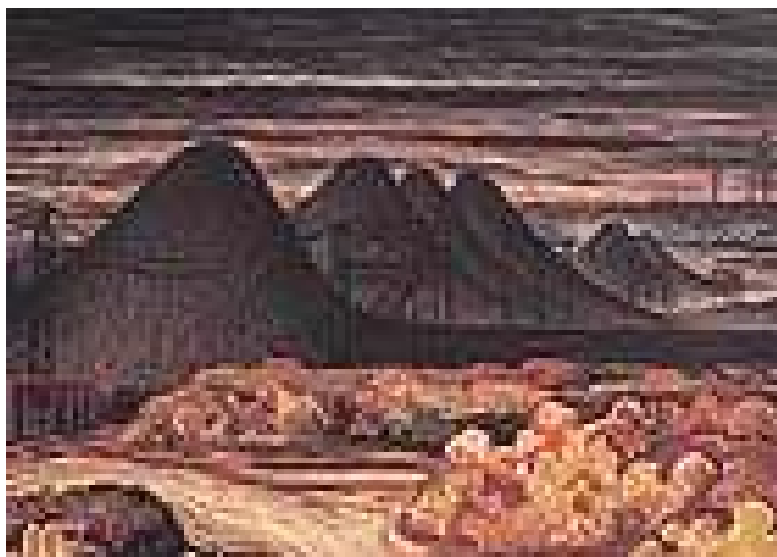
Josef Lada
Koleda, 1939



Josef Lada
Zimní radovánky, 1935



Josef Lada
Triptych s českou krajinou, 1935
jedna z mála Ladových krajin



Jan Zrzavý
Haldy večer II., 1933



Camille Silvy
Scéna s řekou, 1858



Bratři Bissonovi
Seina, 1850



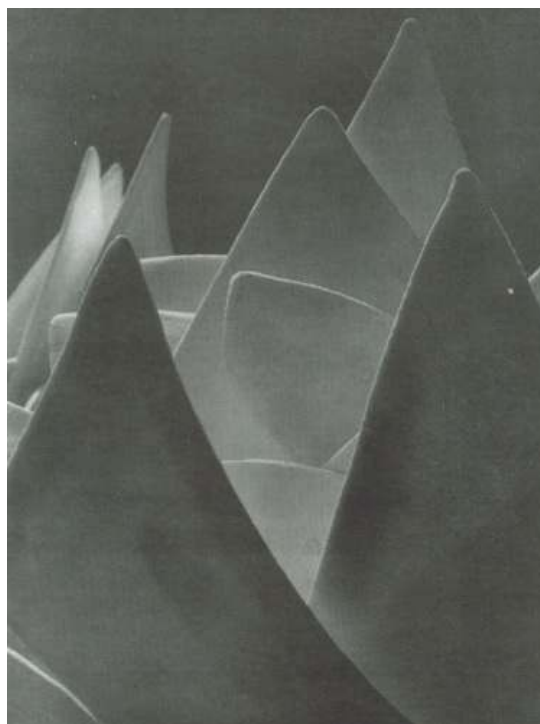
Henry Peach Robinson
Lady ze Shalott, 1861



Anselm Adams
Yosemitské údolí za bouřky, 1945



Edward Wetson
Dunes, 1936



Eugen Wiškovský
Měsíční krajina, 1929



Eugen Wiškovský
Ze souboru fotografií krajiny
Vyšlo v 1963



Jiří Toman

Bez názvu, 2. polovina 50. let 20. století



Martin Martinček

Liptovská krajina, 50.léta



Karel Kuklík

Krajina návratu II, 1980



Miloš Spurný
Jeřáby na Vysočině, 1952



Miloš Spurný
Jihomoravská Sahara, 1954



Josef Svoboda
Krajina západně od Jizery, 1959



Josef Sudek
Periferie, 50. léta 20. století



Josef Sudek
Nový Most, 1957 – 62 (cyklus Smutná krajina)



Josef Sudek
Od Komořan ke Quidu, 1957 – 62 (cyklus Smutná krajina)



Josef Sudek
Stromy – svědci, 1957 – 62 (cyklus Smutná krajina)



1983 NOVE STRASECI

Bohdan Holomíček
Nové Strašecí, 1983



LEDEK 1999 MORAVA

Bohdan Holomíček
Morava, 1999



Josef Koudelka
Uhelný důl, 1993 (cyklus Černý trojúhelník)



Josef Koudelka
Cyklus Černý trojúhelník





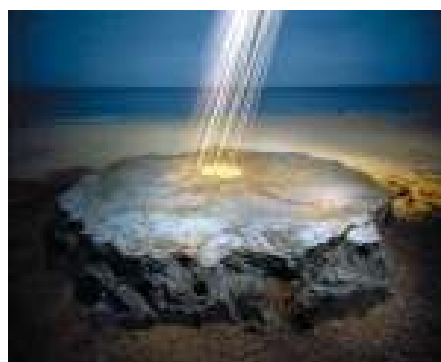
Pavel Baňka
Cyklus Moře, 1997-8



Baňka
Cyklus Moře, 1997-8

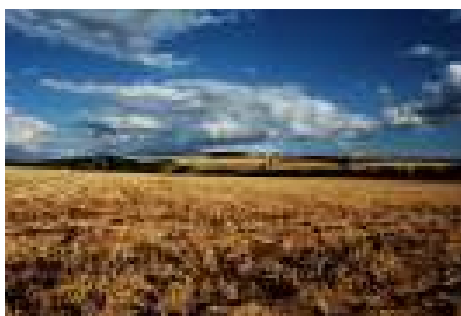


Jan Pohribný
Pampelistars, 2005



Jan Pohribný
Vnitřní světlo, 1993

Cyklus Nová doba kamenná



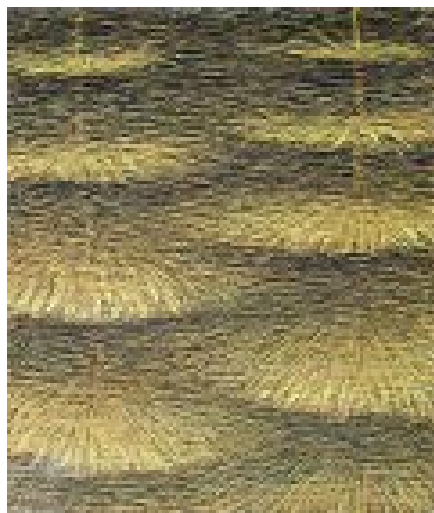
Vladimír Chobota
Česká krajina, 21. století



Tomáš Pospěch
K7 (cyklus Krajinky.jpg). 2002 - 2004



Tomáš Pospěch
K6 (cyklus Krajinky.jpg), 2002 - 2004



Marie Blabolilová
Krajina, 1991