



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Pedagogická fakulta

Katedra výtvarné výchovy

Bakalářská práce

Krajinomalba Julia Mařáka a odkaz jeho tvorby

Landscape painting of Julius Mařák and the legacy of
his work

Vypracovala: Alžběta Hrubá

Vedoucí práce: Mgr. et Mgr. MgA. Petra Vichrová, Ph.D.

České Budějovice 2024

Prohlášení

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích dne

.....

Podpis studentky

Poděkování

Ráda bych tímto poděkovala své vedoucí práce Mgr. et Mgr. MgA. Petře Vichrové Ph.D. za velkou trpělivost a ochotu při vedení mé bakalářské práce. Poděkování patří také mé rodině a přátelům, kteří mě v tomto období velmi podporovali.

Abstrakt

Teoretická část této kvalifikační práce se zabývá krajinomalbou a dílem Julia Mařáka. První část popisuje vývoj zobrazování krajinných motivů v historii umění a rozvoj krajinomalby v 19. století. Dále jsou čtenáři seznámeni s životem umělce Julia Mařáka a jeho odkazem. Praktická část je inspirována dílem Julia Mařáka a zaměřuje se na malby lesních zákoutí.

Klíčová slova: romantismus, realismus, krajina, krajinomalba, Julius Mařák, Mařákova škola, lesní zákoutí

Formát bibliografické citace práce

HRUBÁ, Alžběta. *Krajinomalba Julia Mařáka a odkaz jeho tvorby*. České Budějovice, 2024. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce Mgr. et Mgr. MgA. Petra Vichrová Ph.D.

Abstract

The theoretical part of this qualification thesis describes landscape painting and the work of Julius Mařák. The first part describes the development of the depiction of landscape motifs in the history of art and the development of landscape painting in the 19th century. Readers are also introduced to the life of the artist Julius Mařák and his legacy. The practical part is inspired by the work of Julius Mařák and focuses on paintings of forest interiors.

Keywords: romantism, realism, landscape, landscape painting, Julius Mařák, art school of Julius Mařák, forrest interiors

Obsah

Úvod.....	7
I. Teoretická část	8
1 Krajinomalba v západní malířské tradici	9
1.1 Motiv krajiny jako součást malířského díla.....	9
1.2 Krajinomalba 19. století jako samostatný malířský žánr.....	13
1.2.1 Krajinomalba a její postavení v českém prostředí.....	21
2 Julius Mařák a odkaz jeho tvorby	29
2.1 Mařákova krajinářská škola	39
II. Praktická část	44
3 Lesní interiéry v malířském umění.....	45
3.1 Inspirační zdroje a přípravný materiál.....	45
3.2 Finální malby a realizační proces.....	47
Závěr	50
Seznam použitých zdrojů.....	52
Seznam příloh	54
Přílohy I. Obrazový materiál k teoretické části	55
Přílohy II. Fotodokumentace praktické části	82
Zdroje Příloh	96

Úvod

Tato kvalifikační práce se hlouběji zabývá tématem krajinomalby, s důrazem na vliv malíře Julia Eduarda Mařáka a jeho umělecký odkaz. Osvětluje významné okamžiky 19. století, které stály za výrazným rozvojem krajinomalby a formovaly řadu významných krajinářů.

Úvodní část tohoto textu uvede čtenáře do problematiky krajinomalby v kontextu malířské tvorby, historie a vývoje v zobrazování krajinných a přírodních motivů ve světě. V této části se autorka zaměřuje na první umělecká díla, která obsahují přírodní prvky, a sleduje vývoj krajinných motivů do počátku 19. století. Čtenář je seznámen s důležitými osobnostmi této doby, které přispěly k rozvoji krajinářství jako samostatného malířského žánru. Následující část práce je věnována krajinomalbě v období 19. století. Zde je podrobně rozepsán vliv uměleckých proudů a inspirací, jež formovaly tento žánr do podoby, kterou známe dnes. Důraz je kladen na významné malíře, kteří působili v tomto období a jejichž tvorba ovlivnila další generace umělců, utvářející směřování krajinomalby v následujících desetiletích. Důležitým faktorem byl rovněž umělecký kontext českých zemí v 19. století, jehož vývoj ovlivnil postoj ke krajinomalbě, a kulturní změny, které formovaly tvorbu mnoha významných českých krajinářů, mezi nimiž vyniká také Julius Mařák.

Druhá část teoretické práce je zaměřena na život a dílo Julia Mařáka. Jeho práce je zde analyzována jako významný příklad tohoto období, poskytující vhled do jeho tvůrčího procesu a vlivu na další generace umělců. Tato část poskytuje čtenáři informace o Mařákově životě, jeho tvůrčím procesu a vlivu jeho díla na společnost, zejména v kontextu rozvoje krajinomalby na českém území. Je zde zmíněna také Mařákova pedagogická činnost na Akademii výtvarných umění v Praze a umělecký odkaz jeho nejvýznamnějších žáků, což přináší pohled na rozmanitost a hloubku jeho vlivu na českou uměleckou scénu.

Praktická část této kvalifikační práce se zaměřuje na krajinomalbu lesních interiérů, čerpající inspiraci z maleb lesních scenérií od Julia Mařáka. V rámci této části jsou prezentovány kresebné i barevné skici vyobrazení nitra lesa, které se staly východiskem pro dva finální obrazy zhotovené technikou olejové malby. Autorka v praktické části práce vycházela z poznatků načerpaných v průběhu psaní teoretické části a ze svých vlastních zkušeností s malbou. Tyto její výsledné obrazy nesou vliv Mařákovy estetiky a představují současný pohled na krajinomalbu v kontextu přírodního prostředí. Nedílnou součástí je také fotodokumentace, jež zachycuje postup tvorby, celkový výsledek, a umožňuje tak čtenáři nahlédnout do procesu vzniku díla porozumět konkrétním krokům a rozhodnutím autorky při tvorbě.

I. Teoretická část

1 Krajinomalba v západní malířské tradici

Krajina a příroda kolem nás byla od počátku hlavním zdrojem pro přežití. Člověk musel pozorovat její přirozený řád a přizpůsobit se jí, neboť v ní trávil všechny svůj čas. Bez ohledu na to, že dnes už tomu tak není, nám stále vymezuje naše možnosti a závisí na ní naše budoucnost. I přesto, že přírodu považujeme za něco samozřejmého, co tu pro nás vždy bylo, zaměří-li na ni člověk svoji pozornost, může v ní nalézt velkou inspiraci.¹

Krajinomalba, pod jiným názvem krajinářství, je umělecký obor, který ztvárňuje volnou krajinu. Její pojetí může být zcela realistické, nebo naopak přetvořené naší fantazií, stylizované a vytvořené ze symbolických prvků. Krajina v obraze může být také pozadím, které dotváří jeho celkový vzhled, jako tomu bylo v západním umění až do 15. století. Vyobrazování krajiny v její historii se přirozeně proměňovalo a reagovalo na obecný vývoj společnosti, její tradice a také postoje člověka k přírodě.² Z tohoto důvodu je tento obor pro současné umění a historii velkým přínosem, neboť z něho můžeme odvodit, jak člověk vnímal krajinu kolem sebe, a především jak se postupem času proměňovala.³ Následující tři podkapitoly se zabývají právě tímto vývojem krajinného motivu v západním malířství do poslední čtvrtiny 19. století.

1.1 Motiv krajiny jako součást malířského díla

V počátcích uměleckého tvoření námět krajiny nebyl v centru dění. Po dlouhou dobu byly krajina a příroda v malířské tvorbě vnímány pouze jako pozadí pro figurální motivy.⁴ Nejstarší známky uměleckého snažení, které za sebou zanechali pravěcí lidé, vyobrazují spíše symbolické motivy zvířat a lidí, nikoli krajinu. První pokusy o ztvárnění přírody se objevují v období starověku. Jednalo se především o výjevy z každodenního života v kombinaci s přírodními motivy, jako například zobrazení stromů, květin a zvířat. Ve staroegyptském umění byla často znázorňována řeka Nil, jež byla pro Egypťany životodárným prvkem. S malbou, která zachycuje krajinu jako celek, a ne pouze její prvky, se můžeme setkat poprvé v řeckém a v římském umění v

¹ [Srov.] ŘEPA, Karel; POSPÍŠIL, Aleš; DUCHKOVÁ, Zuzana; FILIP, Michal. *Krajina jako námět a médium ve výtvarné výchově*. Olomouc: ČS INSEA, 2020. s. 5, 7.

² [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997. s. 184–185.

³ [Srov.] ŘEPA, Karel; POSPÍŠIL, Aleš; DUCHKOVÁ, Zuzana; FILIP, Michal. *Krajina jako námět a médium ve výtvarné výchově*. Olomouc: ČS INSEA, 2020. s. 5.

⁴ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997. s. 184–185.

podobě nástěnných maleb.⁵ Pro římské nástěnné malby je charakteristické nejen zobrazování figurálních motivů či mytologických námětů, ale také iluzionistické napodobení architektonických prvků a pohledů na krajinu.⁶ V Pompejích⁷, nedaleko města Neapole, se dochovaly nástěnné malby, které napodobují zarámované obrazy a vykreslují uměle upravenou krajinu plnou živých barev. Tyto malby zahrnují impozantní iluzivní zahrady s bohatou rozkvetlou vegetací a vodními prvky.

S nástupem křesťanství a v raném středověku byl v malbě velmi populárním motivem člověk, neboť efektivním způsobem naváděl lid kvíře a krajinné prvky sloužily opět pouze jako pozadí pro zaplnění prázdného prostoru. Až mnohem později – v období pozdní gotiky – se umělci začali zajímat o skutečnou krajinu. Jako příklad můžeme uvést díla italského malíře a architekta **Giotta di Bondone**, jenž ve svých obrazech umísťoval figury do iluzivních přírodních nebo architektonických scénérií, které ještě nebyly zcela perspektivně⁸ správné.⁹

Také v českých zemích se objevila snaha o znázornění pozadí v podobě krajiny. Lze jmenovat například **Mistra třeboňského oltáře**, jenž krajinně dával především symbolický podtext a prostor tvořil začleněním prostorově pojatého předmětu do malby. Podobný princip využíval také **Mistr vyšebrodského oltáře**, jenž zasazoval figury do zlatého pozadí, které bylo doplněno krajinou nebo architektonickými prvky.¹⁰

Zdokonalení perspektivy a první téměř samostatné krajinné náměty se objevují s příchodem renesance v 15. století a jedná se především o dílo italského malíře **Leonarda da Vinciho**, který byl mistrem vzdušné perspektivy, jež napomáhá k vytvoření iluze prostorové hloubky. Během 15. a 16. století jezdili umělci z celé Evropy do Itálie, která se v té době stala kolébkou umění, aby se přiučili novým způsobům malby. Díky těmto poutím vznikaly i cestovní skici krajin. Ty nejnámější se dochovaly od německého malíře a grafika **Albrechta Dürera** (viz Přílohy I., obr. 1). Díky těmto cestám docházelo k rozvoji krajinomalby i severně od Itálie, a to především v Německu a Holandsku. Dürer společně s da Vincim jsou také označováni

⁵ [Srov.] ŘEPA, Karel; POSPÍŠIL, Aleš; DUCHKOVÁ, Zuzana; FILIP, Michal. *Krajina jako námět a médium ve výtvarné výchově*. Olomouc: ČS INSEA, 2020. s. 38, 39.

⁶ [Srov.] BENEŠOVÁ, Nada. *Malířské umění od A do Z*. Praha: Rebo productions 1995. s. 408.

⁷ Pompeje byly starověké město v Itálii, které bylo zničeno erupcí sopky Vesuv v roce 79 n. l. Díky sopečnému popelu, který je zasypal, se zachovalo mnoho uměleckých artefaktů a budov.

⁸ Perspektiva v malířství pomáhá vytvářet iluzi hloubky a prostoru na dvouzměrném plátně. Mezi její nejčastější druhy v malbě patří lineární a atmosférická neboli vzdušná. Lineární perspektiva je založena na principu sbíhání paralelních linií do jednoho bodu na horizontu. Vzdušná perspektiva se zaměřuje na zobrazení vlivu atmosférických podmínek na ztvárněné objekty – vzdálené prvky jsou obvykle světlejší a méně detailní než ty v popředí.

⁹ [Srov.] ŘEPA, Karel; POSPÍŠIL, Aleš; DUCHKOVÁ, Zuzana; FILIP, Michal. *Krajina jako námět a médium ve výtvarné výchově*. Olomouc: ČS INSEA, 2020. s. 38–42.

¹⁰ [Srov.] BAUER, Alois. *Dějiny výtvarného umění*. Olomouc: Rubico. 1998. s. 84, 85.

za první malíře, kteří ve svých krajinářských skicách zobrazili krajinu bez figurální stafáže.

Na počátku 16. století se v Bavorsku a v Rakousku zformovala skupina malířů, které spojovaly snahy o zachycení svěží přírodní scenérie a jsou označováni jako *dunajská škola*. Jejím hlavním představitelem byl německý malíř **Albrecht Altdorfer**, v jehož pozdních dílech lze spatřit krajiny bez výskytu figury. Nicméně za prvního krajináře je považován vlámský malíř **Joachim Patinir**. Jeho díla sice obsahují figury, avšak oproti krajině, která je obklopuje, jsou velmi malé (viz Přílohy I., obr. 2).¹¹ V obrazech Patinira se krajina stává více než jen pozadím a vzniká tak spojení mezi přírodou a člověkem, který je do ní začleněn.¹²

Období baroka je silně spjato s katolickou církví a umění v té době sloužilo především pro její účely. Do krajinářství však přinášelo velmi příznivé podmínky. Taková barokní krajina měla reprezentovat nádherné Boží dílo, harmonické, avšak také dynamické, jež bylo vyprávěním či alegorií, která sdělovala základy katolické víry. Středem zájmu byly například sady, zahrady a uhlazené krajiny polí. Malíři nevěnovali ještě tolik pozornosti například divokým lesům nebo horám, jako tomu bylo později v období romantismu.¹³

V baroku si šlechta a vyšší společenská vrstva nechávala stavět sídla v přírodě a s příchodem rokoka a jeho hravým přístupem k životu se tento trend ještě rozšířil. Rokoko ještě více povzneslo krajinářství svým vztahem člověka k přírodě a oblíbenými výtvarnými náměty se staly například procházky v parku nebo další venkovní aktivity.¹⁴

V Čechách byl jedním z nejznámějších barokních krajinářů **Václav Hollar** – především rytec a kreslíř, jenž nejčastěji tvořil, kromě portrétů a kreseb zvířat, veduty středoevropských měst. Barokní dramatické scény ho příliš neoslovily, neboť jeho záměrem bylo ztvárnit realistickou krajinu. Díky jeho tvorbě dnes víme, jak vypadala některá města v 17. století.¹⁵

V 17. a 18. století převládal v Itálii a ve Francii typ idealistické a racionálně komponované krajiny, která byla inspirována antikou a její harmonií.¹⁶ Tento typ zobrazení můžeme spatřit například u malíře **Nicolase Poussina**, který ztvárňoval

¹¹ [Srov.] ŘEPA, Karel; POSPÍŠIL, Aleš; DUCHKOVÁ, Zuzana; FILIP, Michal. *Krajina jako námět a médium ve výtvarné výchově*. Olomouc: ČS INSEA, 2020. s. 38–42.

¹² [Srov.] BENEŠOVÁ, Nada. *Malířské umění od A do Z: dějiny malířského umění od počátků civilizace*. Praha: Rebo productions, 1995. s. 545.

¹³ [Srov.] ŘEPA, Karel; POSPÍŠIL, Aleš; DUCHKOVÁ, Zuzana; FILIP, Michal. *Krajina jako námět a médium ve výtvarné výchově*. Olomouc: ČS INSEA, 2020. s. 44.

¹⁴ [Srov.] SEDLÁŘ, Jaroslav. *Realistické malířství 19. století*. Bratislava: Pallas, 1979. s. 14.

¹⁵ [Srov.] HOLLAR, Václav; DENKSTEIN, Vladimír. *Václav Hollar – kresby*. Praha: Odeon, 1977. s. 11.

¹⁶ [Srov.] ŘEPA, Karel; POSPÍŠIL, Aleš; DUCHKOVÁ, Zuzana; FILIP, Michal. *Krajina jako námět a médium ve výtvarné výchově*. Olomouc: ČS INSEA, 2020. s. 44.

mytologické náměty či antické zříceniny zasazené do idealistické krajiny.¹⁷ Dalším krajinářem 17. století je francouzský umělec **Claude Lorrain**, jenž byl za svého života jedním z mezinárodně nejuznávanějších krajinářů.¹⁸ „*Studoval působení světla v krajině a vytvořil vlastní styl ideální, racionálně jasné krajinomalby, který ho odlišoval od spíše heroického stylu Nicolase Poussina.*“¹⁹ V těchto krajinomalbách byl figurální motiv pro Lorraina pouze doplňujícím prvkem pro celkové ztvárnění hlavního námětu, kterým byla krajina (viz Přílohy I. obr. 3).²⁰

Zcela odlišný přístup však v této době vládl v Nizozemí a Holandsku, kde umělci odmítali zobrazovat krajinu idealistickým způsobem a zaměřovali se na realismus založený na pozorování skutečnosti. Jednalo se v mnoha případech o více dramatická a atmosférická díla, než jaká známe od italských a francouzských umělců.²¹ Významným holandským krajinářem byl **Jan van Goyen**, jenž se ve svých dílech s oblibou zaměřoval na nebe. Díky dramatickému světlu a mrakům, které plynou za horizontem, dokázal vyjádřit krásu krajiny i bez použití idealizace. Dalším takovým malířem byl **Jacob van Ruisdael**, jenž – podobně jako Goyen – kladl důraz na oblohu. S chutí maloval pochmurné mraky, které vrhají stíny na zříceniny hradů, louky, stromy a staré mlýny (viz Přílohy I., obr. 4). Jacob van Ruisdael byl jeden z prvních autorů, kteří dokázali vyjádřit své pocity a nálady prostřednictvím malby krajiny, jak uvádí britský historik umění Hans Gombrich.²²

Na českém území se tyto klasicistní myšlenky navazující na antiku uchytily až před koncem 18. století.²³ Přelomovým obdobím, které vedlo k rozvoji české krajinomalby, byl rok 1799, kdy byla v Praze založena Akademie výtvarných umění a na místo prvního učitele krajinomalby nastoupil český krajinář a vedutista Karel Postl. Tato událost poprvé umožnila českým umělcům studovat umění ve své rodné zemi.²⁴ Uměním konce 18. a 19. století v Čechách se bude autorka zabývat v kapitole „Krajinomalba a její postavení v českém prostředí“.

¹⁷ [Srov.] BAUER, Alois. *Dějiny výtvarného umění*. Olomouc: Rubico, 1998. s. 114.

¹⁸ [Srov.] BERNHARD, Marianne. *Universální lexikon umění: architektura, fotografie, grafika, malířství, osobnosti, sochařství, umělecká řemesla*. Praha: Grafoprint-Neubert, 1996. s. 73, 364.

¹⁹ BERNHARD, Marianne. *Universální lexikon umění: architektura, fotografie, grafika, malířství, osobnosti, sochařství, umělecká řemesla*. Praha: Grafoprint-Neubert, 1996. s. 72–73.

²⁰ [Srov.] BAUER, Alois. *Dějiny výtvarného umění*. Olomouc: Rubico, 1998. s. 114.

²¹ [Srov.] ŘEPA, Karel; POSPÍŠIL, Aleš; DUCHKOVÁ, Zuzana; FILIP, Michal. *Krajina jako námět a médium ve výtvarné výchově*. Olomouc: ČS INSEA, 2020. s. 44.

²² [Srov.] GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Argo, 1997. s. 418–419, 429.

²³ [Srov.] BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda. Česká krajinomalba a veduta v období klasicismu a preromantismu. In: LORENZO VÁ, Helena, PETRASOVÁ, Tatána (ed.) *Dějiny českého výtvarného umění 1780-1890. (III/1)*. Praha: Academia, 2001. s. 113.

²⁴ [Srov.] BAUER, Alois. *Dějiny výtvarného umění*. Olomouc: Rubico. 1998. s. 137.

1.2 Krajinomalba 19. století jako samostatný malířský žánr

Nejvýraznější rozvoj krajinářství nastal v první polovině 19. století. V tomto období se lidé začali více zajímat o krajinu a vracet se myšlenkami zpět k přírodě. Tomuto aspektu napomohla změna společenské mentality v průběhu uplynulých let. Další z příčin takového zvratu mohla být průmyslová revoluce, neboť se rozrůstala města, v Evropě prudce stoupla populace, rozšířily se vědy, technologie a na svět přicházely dosud nepoznané vynálezy. Člověk nalézal nový, osvobozující vztah k přírodě, jenž mohl být právě útekem před tímto dosud neznámým pokrokem ve společnosti.²⁵

Prvním stylem, který napomohl k rozvoji krajinomalby, byl romantismus. Jeho nástup předvídal preromantismus²⁶, jenž protichůdně reagoval na doposud rozvinutý klasicismus, hledající vzory v období starověké antiky. Romantismus pronikl do výtvarného umění z literatury a jeho názory postupně zasáhly celou společnost.²⁷ V západních zemích nastala díky romantismu a jeho vnímání světa zásadní změna orientace lidských hodnot.²⁸ První známky výraznějšího příklonu člověka k přírodě se projevily zájmem o divokou, člověkem nedotčenou krajinu, jež vzbuzovala romantické představy. To se projevilo například budováním anglických parků, které se nechaly volně růst a byly zcela bez umělých dominant.

Zásadní myšlenka romantismu byla taková, že pravý romantický člověk má být spontánní, samostatný a ničím nevázaný. V umělecké tvorbě se tento směr vyznačuje převládáním emocí nad rozumem, proto byl tento jedinec často také trochu osamocen, upozaděný a obklopen pouze monumentální krajinou, která nás nutí vnímat jeho bolest a utrpení, které vyléčí pouze čistá láska.²⁹ Myšlenky návratu k přírodě vedly k tomu, že krajinomalba měla v romantismu zcela dominantní postavení, což se projevilo v rozkvětu některých malířských technik, jako byla například olejomalba nebo akvarel.³⁰ Romantičtí krajináři upřednostňovali princip kontrastu, rozmanitosti a proměnlivosti.³¹ Lidé se také začali zajímat o filozofické otázky týkající se času a existence člověka. Více se braly ohledy na minulost a smrtelnost jedince, proto se

²⁵ [Srov.] LYNTON, Norbert. *Umění 19. a 20. století*. Praha: Artia, 1981. s. 34.

²⁶ Preromantismus je název pro přechodné období mezi klasicismem a romantismem. Přípravuje vhodné podmínky pro romantismus rozvojem krajinomalby a citu k přírodě. Ačkoli odmítá názory klasicismu, stále se váže na jeho tvarosloví.

²⁷ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997. s. 289, 313–314.

²⁸ [Srov.] DOORMAN, Maarten. *Romantický řád*. Praha: Prostor, 2008. s. 18.

²⁹ [Srov.] BAUER, Alois. *Dějiny výtvarného umění*. Olomouc: Rubico. 1998. s. 138.

³⁰ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997. s. 289, 313–314.

³¹ [Srov.] ŘEPA, Karel; POSPÍŠIL, Aleš; DUCHKOVÁ, Zuzana; FILIP, Michal. *Krajina jako námět a médium ve výtvarné výchově*. Olomouc: ČS INSEA, 2020. s. 24.

v mnoha romantických dílech můžeme setkat s motivy například zřícenin nebo náhrobků.

Jedněmi z prvních zemí, které hrály v rozvoji krajinářství zásadní roli, byly Anglie a Francie. V Anglii je romantismus datován mezi lety 1790 až 1830. Byl ovlivněn literaturou, která dokázala zcela bravurně popsat a ztvárnit myšlenky a pocity romantického člověka.³² Příkladem může být malíř a básník **William Blake**, jehož díla vycházejí z mystičnosti a jsou zaměřena spíše na duchovní svět než na fyzickou skutečnost, což bylo pro toto období charakteristické. William Blake se ovšem zabýval převážně figurálními motivy než krajinou. Za romantického krajináře, jehož tvorba byla spíše ovlivněna vývojem na evropské pevnině, je považován například anglický malíř **J. M. William Turner**. Za svého života nebyl jako umělec zcela pochopen, a to z důvodu, že jeho díla působila velmi dramaticky a expresivně, což ještě nebylo tehdejší společností zcela přijímáno.³³ Dobová kritika uváděla, že: „*Turner se stal prvním malířem, o jehož obraze se mohlo prohlásit, že se na jeho hodnotě nic nezmění, když se pověsí vzhůru nohama,*“³⁴ jak píše ve své knize Norbert Lynton. Jako jeden z prvních malířů používal ve svých olejomalbách akvarelový způsob nanášení barvy, za což byl také kritizován. Byl fascinován nespoutanou živelností a divokostí přírody. Často se u něj jedná o malby moře, kde převládá určitá nálada z počasí. Tato jeho díla působí velmi uvolněně díky vířivým tahům štětce, který dokonale ovládal (viz Přílohy I., obr. 5). Turner je označován za předchůdce pozdějšího impresionismu a také expresionismu. Dalším anglickým krajinářem byl **John Constable**. Jeho krajiny nejsou tak dramatické a bouřlivé, jako tomu je u Turnera. Constable zachycoval prosté a poklidné pohledy do venkovské krajiny (viz Přílohy I., obr. 6). Jelikož pro něj mělo velký význam náboženství, značnou pozornost věnoval obloze. Zaměřoval se na ni s přesvědčením, že hraje zásadní roli. Fascinaci, s jakou ji zobrazoval, lze přirovnat kvášní, kterou jiní umělci projevovali například k figurálnímu vyjádření.³⁵ Constablovo dílo a styl byly ovlivněny například již zmíněným Claudem Lorrainem a měly velký vliv na vývoj navazujícího realismu.³⁶

Ve Francii romantismus zastupoval myšlenky na svobodu jedince, čímž vyjadřoval ideje Velké francouzské revoluce, která propukla roku 1789. Byl reakcí na politické, společenské a kulturní změny, které probíhaly v Evropě v 18. a 19. století. Na to později, mezi lety 1803 a 1815, navazovaly napoleonské války. U některých malířů tohoto období tak můžeme pozorovat scénérie z bitev nebo jiná témata spojená

³² [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997. s. 313–314.

³³ [Srov.] LYNTON, Norbert. *Umění 19. a 20. století*. Praha: Artia, 1981. s. 34–36.

³⁴ LYNTON, Norbert. *Umění 19. a 20. století*. Praha: Artia, 1981. s. 36.

³⁵ [Srov.] LYNTON, Norbert. *Umění 19. a 20. století*. Praha: Artia, 1981. s. 34–36.

³⁶ [Srov.] BERNHARD, Marianne. *Universální lexikon umění: architektura, fotografie, grafika, malířství, osobnosti, sochařství, umělecká řemesla*. Praha: Grafoprint-Neubert, 1996. s. 74.

s válkou. Tento motiv se objevuje například u malíře a grafika **Théodora Géricaulta** a jeho díla *The Charging Chasseur*, kde je vyobrazen důstojník na koni, připraven k útoku. Dalším příkladem je jeho obraz *Vor Medúzy*, jenž znázorňuje potopu lodi s cestujícími, kteří byli vydáni napospas divokému moři. V tomto díle se velmi dobře uplatňuje již zmíněná romantická myšlenka znázorňující utrpení, bolest a osamocení.³⁷ Krajinomalba ve Francii však až do dvacátých let 19. století byla pokládána za nehodnou „velkého umění“, jak popisuje historička umění Naděžda Blažíčková-Horová.³⁸ Jedním z průkopníků francouzského krajinářství v období romantismu byl **Paul Huet**, který čerpal inspiraci z anglické krajinomalby a jeho díla zobrazovala dramatická setkání živelů. Kládl důraz na vystižení světla a stínů a s velkou vášní se věnoval malbě rozbouřených moří a krajin nebo naopak výhledům, které jsou ozářeny sluncem.³⁹

Německo a Rakousko bylo ovlivněno romantismem až později a oproti Francii se v německy mluvících zemích do jisté míry slučoval a prolínal s klasicismem, neboť byl zde stále podřízen náboženskému citění.⁴⁰ Avšak němečtí romantičtí umělci navazovali spíše na období baroka a na způsob vyobrazování podle barokní krajiny. Výraznější vliv z Francie a Británie pozorujeme v těchto zemích až od první poloviny 19. století. Za jednoho z nejvýznamnějších představitelů německé krajinomalby je považován například malíř **Caspar David Friedrich**, jehož díla byla plná monumentálních a melancholických průhledů do krajiny (viz Přílohy I., obr. 7). Rád do nich zasazoval osamocené figury, které přesně symbolizovaly myšlení tehdejšího romantického člověka. Jeho obrazy v sobě nesou nádech úzkosti a zároveň něčeho nadlidsky kosmického.

Další zemí, kam se romantismus rozšířil, bylo například Španělsko. K jednomu z nejvýznamnějších umělců patřil **Francisco Goya**, který byl dobrým rytcem a malířem španělského krále Karla IV. Jako jeden z prvních malířů využíval svého umění především ke zpodobení zla této hrůzné doby. Jeho díla vytvořila zcela nový druh malby, kde byl námět obrazu zbaven hrdinů a jeho autor vyobrazoval děj odehrávající se v současnosti.⁴¹

Subjektivně emotivní myšlenky romantického života připravily půdu pro směr, který se vyznačoval realistickým vztahem ke skutečnosti a je spojován s obdobím mezi lety 1830 až 1890. Realismus, jak je tento umělecký směr označován, byl zásadní především pro krajinomalbu. S rozvojem průmyslu a děním kolem francouzské

³⁷ [Srov.] LYNTON, Norbert. *Umění 19. a 20. století*. Praha: Artia, 1981. s. 34–36.

³⁸ [Srov.] BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda. *Julius Mařák a jeho žáci: [katalog výstavy]: Národní galerie v Praze, Jízdárna Pražského hradu 19. 10. 1999 – 30. 1. 2000*. Praha: Národní galerie, 1999. s. 16.

³⁹ [Srov.] SEDLÁŘ, Jaroslav. *Realistické malířství 19. století*. Bratislava: Pallas, 1979. s. 19.

⁴⁰ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997. s. 314.

⁴¹ [Srov.] LYNTON, Norbert. *Umění 19. a 20. století*. Praha: Artia, 1981. století s. 15–33, 38.

revoluce se lidé začali obracet k objektivismu a ke skutečnému životu ve městě a na venkově,⁴² což vedlo i k jistému upozadění víry a odklonu od mysticismu.⁴³

Realismus v umění se vyznačuje rozvojem materialistického názoru a lidským pokrokem. Vymizely romantické iluze a fantazie a nahradilo je objektivnější zachycení reality.⁴⁴ Realističtí umělci se zaměřovali na vyjádření co nejpřesnějšího popisu přírody. Již nebyl zájem o napodobování obrazů starých mistrů a obdivování vrcholných děl umění, jejich obdiv naopak patřil pravdivé a surové podobě světa kolem nich, kterou považovali za originál.⁴⁵ Realismus v umění uvedl i nová témata, například životní prostředí měšťanů – restaurace, divadla a podobně. Stejně tak zde převažují i motivy krajiny z venkova, které jsou znakem návaznosti na britský romantismus. Dalším zcela nově zobrazovaným námětem byl také prostý lid, např. sedláci, řemeslníci, dále žebráci a jiní lidé z venkova. Velmi oblíbeným motivem se stala práce a různé činnosti s ní spojené.⁴⁶ „Krajina neměla být zobrazována jako pouhý výsek přírody, naopak bylo nutné zaznamenávat její reálnou podobu v kontextu života s ní.“⁴⁷ Realismus byl do jisté míry praktikován již zmíněnými britskými krajináři Johnem Constablem a Williamem Turnerem, kteří byli jeho průkopníky v malbě a svou tvorbou inspirovali realistické malíře po celé Evropě.⁴⁸

Za nejznámější zástupce anglického realismu v malířství můžeme považovat především skupinu umělců, kteří se nazývali *prerafaelité*. Jejich názor mířil proti uhlazené, idealistické a nepravdivé akademické malbě. Snažili se o vyjádření myšlenky, která je v díle zaimplementována s naprostou přesností. Ačkoli se zde jedná spíše o figurální motivy, jejich malby, zářící čistými barvami, je nutné zmínit, neboť byly pro období realismu velmi důležité. Prerafaelité studovali díla z období před působením italského umělce Raffaela Santiho, jenž byl významným renesančním malířem a velkou inspirací pro akademické umění. Mezi prerafaelity můžeme zařadit například britské malíře Johna Millaise, Danta Rossettiho nebo Williama Hunta, kteří jsou považováni za zakladatele tohoto uskupení.⁴⁹

Ve Francii se realismus velmi rozšířil a zaměřil se především na aktuálnost všedního dne, kterým byly třídní boje lidu s buržoazií. Účastníky byli například i někteří umělci, a proto se zde mnoho výtvarných námětů vztahuje přímo

⁴² [Srov.] BAUER, Alois. *Dějiny výtvarného umění*. Olomouc: Rubico, 1998. s. 138.

⁴³ [Srov.] SEDLÁŘ, Jaroslav. *Realistické maliarstvo 19. storočia*. Bratislava: Pallas, 1979. s. 7.

⁴⁴ [Srov.] BAUER, Alois. *Dějiny výtvarného umění*. Olomouc: Rubico, 1998. s. 138.

⁴⁵ [Srov.] SEDLÁŘ, Jaroslav. *Realistické maliarstvo 19. storočia*. Bratislava: Pallas, 1979. s. 7.

⁴⁶ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997. s. 305.

⁴⁷ [Srov.] ŘEPA, Karel; POSPÍŠIL, Aleš; DUCHKOVÁ, Zuzana; FILIP, Michal. *Krajina jako námět a médium ve výtvarné výchově*. Olomouc: ČS INSEA, 2020. s. 48.

⁴⁸ [Srov.] SEDLÁŘ, Jaroslav. *Realistické maliarstvo 19. storočia*. Bratislava: Pallas, 1979. s. 15.

⁴⁹ [Srov.] LYNTON, Norbert. *Umění 19. a 20. století*. Praha: Artia, 1981. s. 38-40.

k probíhajícímu událostem.⁵⁰ Jednou z prvních vůdčích osobností realistických francouzských malířů byl **Gustave Courbet**, jenž maloval nejen krajiny, ale také například akty, zátiší a skupinové portréty. Byl vášnivě zaujat pozorovanou skutečností a byl přesvědčen, že všechno ostatní, neskutečné a mytické, se odklání od pravdy. Jeho díla ve společnosti silně rezonovala, neboť zobrazovala surovou realitu tehdejšího života v ní.⁵¹ Další důležitou osobností francouzské krajinářské malby období realismu byl **Camille Corot**. Ve svých dílech vycházel především z antiky, zaměřoval se na atmosférické a světelné jevy a stal se jednou z ústředních postav krajinářského malířství ve Francii (viz Přílohy I., obr. 8).⁵² Dalším významným francouzským realistou byl **Édouard Manet**, jenž ve svých dílech objevil novou výrazovou formu, která byla zásadní pro pozdější vývoj impresionismu. Jeho malby se skládají z ostrých kontrastních ploch, které postrádají jemné barevné přechody. Zaměřoval se především na figurální motivy, nicméně byl velkou inspirací pro pozdější impresionistické krajináře.⁵³

S rozšířením krajinářské tvorby přímo souvisí i plenérové malířství, tedy důvěrné poznání zobrazované krajiny. Takovýto přístup zčásti praktikoval například již zmíněný John Constable. Malíři si brali plátna, většinou menšího rozměru, a s nimi chodili skicovat a malovat přímo do volné krajiny. O jeho věhlas se především ve Francii zasloužilo uskupení malířů, kteří společně tvořili ve vesnici Barbizon v oblasti Fontainebleau nedaleko Paříže. Podle lokality jejich krajinářského snažení je skupina označována jako *barbizonská škola*.⁵⁴

Umělci z této školy měli každý trochu jiný pohled na pozorovaný výsek přírody a myšlenku, se kterou zobrazovali daný motiv. Díla některých autorů můžeme shledat ještě romantickými, ovšem u jiných se zde především formoval realistický přístup ke skutečnosti.⁵⁵ Spojovala je silná touha po bytí v přírodě, chtěli jí být co nejbliže a plně z ní načerpat inspiraci.⁵⁶ „Z měšťáků stali se venkovani, kteří většinu svého času trávili ve volné přírodě a dychtivýma očima přijímali sensace, které jim poskytoval vzduch a světlo.“⁵⁷ Vůdčí osobností barbizonské školy byl **Théodore Rousseau**, který netoužil po odcestování do jiné země, aby mohl čerpat inspiraci z exotických krajin, ale zaměřoval se spíše na domácí krajinu Francie. Roku 1847 se rozhodl přestěhovat do Barbizonu, kde upustil od historických krajinomaleb klasicismu a začal se plně

⁵⁰ [Srov.] SEDLÁŘ, Jaroslav. *Realistické malířství 19. století*. Bratislava: Pallas, 1979. s. 15.

⁵¹ [Srov.] LYNTON, Norbert. *Umění 19. a 20. století*. Praha: Artia, 1981. s. 38.

⁵² [Srov.] SEDLÁŘ, Jaroslav. *Realistické malířství 19. století*. Bratislava: Pallas, 1979. s. 19.

⁵³ [Srov.] LYNTON, Norbert. *Umění 19. a 20. století*. Praha: Artia, 1981. s. 47.

⁵⁴ [Srov.] MATĚJČEK, Antonín. *Umění 19. století*. Praha: F. Topič, 1925. s. 30.

⁵⁵ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997. s. 37–38.

⁵⁶ [Srov.] FEIGL, Hugo. *XVIII. Mistři barbizonské, duben–květen 1933 (kat. výst.)*. Praha: Galerie Dra Feigla, 1933. s. 3.

⁵⁷ FEIGL, Hugo. *XVIII. Mistři barbizonské, duben–květen 1933 (kat. výst.)*. Praha: Galerie Dra Feigla, 1933. s. 3.

věnovat realistickému ztvárnění přírody (viz Přílohy I., obr. 9). Dalším zástupcem barbizonské školy byl **Jean-François Millet**, jenž ve svých malbách venkovské krajiny zobrazoval různé činnosti tamních obyvatel. Mezi tyto umělce můžeme řadit také **Constanta Troyona**, který často zobrazoval například stáda krav na pastvě, která působila jako stafáž k jeho osvětleným krajinám.⁵⁸

Na území Německa se v první polovině 19. století zrodil nový postoj, který měl zlehčit emotivní myšlenky dosavadního romantismu. Je znám pod označením *biedermeier* a měl spíše člověka potěšit a uklidnit než vzrušovat jako romantismus. V tomto období, z hlediska krajinářství, zde měly velký úspěch například veduty či různé idylické krajinářské náměty menšího formátu.⁵⁹ Kromě krajinomalby se v tomto uměleckém směru rozvinuly například i portréty nebo historické a mytologické náměty. V období realismu v Německu a Rakousku se mnoho krajinářů přiklápělo především k *düsseldorfské škole*, kde byly hlavním námětem romantické a realistické krajiny.⁶⁰

Dalším přelomovým obdobím pro krajinomalbu byl konec 60. let 19. století, kdy se do popředí dostal impresionismus. Umělci hlásící se k tomuto stylu se považovali za realisty a spojoval je podobný vztah k realitě.⁶¹ Oproti realistům z poloviny 19. století se však nezaměřovali na popisnost a její přesné vystižení. Jejich pozornost patřila měnícím se slunečním paprskům, které se odrážely na vodní hladině, v husté mlze, která zahalovala vršky stromů a měst, nebo barevnému shluku lidí, tančících a sedících v kavárně při nedělním odpoledni. Jejich záměrem bylo vystihnout prchavý dojem a náladu z daného místa. Zprvu se jednalo o skupinu umělců, kteří toužili vystavovat v oficiální výstavní síni Paříže – tzv. Salonu organizovaném Akademií výtvarných umění. Jejich díla byla ale odmítána, neboť byla svou technikou příliš pobuřující. Protože v roce 1863 porota oficiálního Salonu odmítla velké množství umělců, francouzská vláda se rozhodla otevřít tzv. Salon odmítnutých, jenž byl určen umělcům, kteří neměli možnost vystavovat v oficiální síni pařížského Salonu.⁶² Po první společné výstavě, kterou roku 1874 zorganizovali samotní umělci, vydal novinář Louis Leroy satirický článek, kde je skupina poprvé pojmenována. Její název byl odvozen od vystaveného obrazu malíře Clauda Moneta pojmenovaného jako *Imprese, východ slunce* (Viz Přílohy I., obr. 10). Přestože bylo kritikem zvoleno hanlivé

⁵⁸ [Srov.] SEDLÁŘ, Jaroslav. *Realistické malířství 19. století*. Bratislava: Pallas, 1979. s. 19, 21, 24.

⁵⁹ [Srov.] BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda, ed. *Julius Mařák a jeho žáci: [katalog výstavy]: Národní galerie v Praze, Jízdárna Pražského hradu, 19. 10. 1999 – 30. 1. 2000*. Praha: Národní galerie, 1999. s. 19, 23.

⁶⁰ [Srov.] SEDLÁŘ, Jaroslav. *Realistické malířství 19. století*. Bratislava: Pallas, 1979. s. 18, 43.

⁶¹ [Srov.] ŘEPA, Karel; POSPÍŠIL, Aleš; DUCHKOVÁ, Zuzana; FILIP, Michal. *Krajina jako námět a médium ve výtvarné výchově*. Olomouc: ČS INSEA, 2020. s. 48.

⁶² [Srov.] BAUER, Alois. *Dějiny výtvarného umění*. Olomouc: Rubico, 1998. s. 156, 159.

pojmenování, název se ujal a označuje díla zachycující dojem ze zrakově vnímané scény.⁶³

Velmi důležitými faktory ovlivňujícími impresionisty byly nové vědecké poznatky, jako například studium optických jevů nebo analýza spektra slunečního záření. Impresionističtí malíři využívali tato vědecká zjištění a kombinovali je s vlastní intuicí a citlivostí svého pozorování. Jako příklad je možné uvést, že víme, že sníh je bílý, avšak podle zákona optiky se nám jeví modře.⁶⁴ Ve svých malbách toužili dosáhnout maximálního realismu a k tomu využívali paletu čistých barev, které aplikovali pomocí drobných barevných skvrn, které se spojily až na sítnici oka diváka v podobě obrazu.⁶⁵ „*Barevná skvrna se tak stala nejdůležitějším vyjadřovacím prostředkem, který může zaznamenat chvějící se plochu barevného světla, postihnout v co nejkratším čase dojem, jakým působil zobrazovaný výjev na umělce, a zachytit prchavost a neustálou proměnlivost skutečnosti.*“⁶⁶ Aby se malíři povedlo zachytit tento prchavý okamžik, musel pracovat rychle. Proto impresionisté používali svižné tahy štětcem, které často působí skicovitě. První impresionističtí malíři zpočátku trávili čas tvořením v plenéru v okolí Barbizonu, kde se setkávali s umělci barbizonské školy. Oblíbili si náměty vodních ploch proměňujících se s denním světlem nebo pod různými atmosférickými podmínkami.⁶⁷

Jedním z prvních a nejvýznamnějších impresionistů byl **Claude Monet**. Byl především krajinářem, který maloval svá díla přímo v přírodě a využíval k tomu i svůj provizorní ateliér na loďce, kde se zaměřoval na vodní krajiny.⁶⁸ Monet měl vynikající cit pro barevnost a s jeho technikou, kdy krátkými tahy štětce kladl komplementární⁶⁹ barvy vedle sebe, dokázal velmi živě zachytit hru neustále měnícího se světla.⁷⁰ Na začátku své malířské kariéry navštěvoval v Paříži ateliér mistra Charlese Gleyra. Zde se seznámil s dalšími umělci, s nimiž sdílel totožné myšlenky zásadní pro rodící se umělecký směr impresionismus. Byl mezi nimi **Auguste Renoir**, který se ve své rané tvorbě zaměřoval především na figurativní motivy, **Frédéric Bazille** a **Alfred Sisley**. Sisley se ve svých dílech soustředoval na venkovské krajiny v okolí řek, kde se – stejně

⁶³ [Srov.] ASH, Russell. *Impresionisté*. Praha: Aventinum, 1993. s. 6.

⁶⁴ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997. s. 144.

⁶⁵ [Srov.] ŘEPA, Karel; POSPÍŠIL, Aleš; DUCHKOVÁ, Zuzana; FILIP, Michal. *Krajina jako námět a médium ve výtvarné výchově*. Olomouc: ČS INSEA, 2020. s. 48.

⁶⁶ ŘEPA, Karel; POSPÍŠIL, Aleš; DUCHKOVÁ, Zuzana; FILIP, Michal. *Krajina jako námět a médium ve výtvarné výchově*. Olomouc: ČS INSEA, 2020. s. 48.

⁶⁷ [Srov.] BAUER, Alois. *Dějiny výtvarného umění*. Olomouc: Rubico, 1998. s. 156.

⁶⁸ [Srov.] RUBIN, James. *Impressionism*. London: Phaidon press limited, 1999. s. 93.

⁶⁹ Komplementární barvy jsou dva barevné tóny, které se v barevném spektru nachází proti sobě. Může se jednat například o kombinaci červené a zelené nebo žluté a fialové. V umění jsou komplementární barvy používány především za účelem vytvoření kontrastu.

⁷⁰ [Srov.] BERNHARD, Marianne. *Universální lexikon umění: architektura, fotografie, grafika, malířství, osobnosti, sochařství, umělecká řemesla*. Praha: Grafoprint-Neubert, 1996. s. 305.

jako Monet – snažil vyjádřit spojení mezi oblohou a vodními plochami.⁷¹ Dalšími umělci, kteří se podíleli na první výstavě roku 1874, byli Camille Pissarro, Edgar Degas, Armand Guillaumin, Berthe Morisotová a Paul Cézanne. Impresionismus se postupně šířil Francií, nicméně když se skupina rozešla a mnoho umělců se přesunulo z Paříže na venkov, řada z nich se od impresionismu odklonila.⁷² Našli vlastní cestu, která vycházela z impresionistického přístupu, a individuálně ji rozvíjeli.

Tito umělci jsou označováni pojmem postimpresionisté. Na rozdíl od impresionistů nebyla jejich práce založená na přímém zrakovém vjemu. Jejich cílem nebylo zachytit prchavý moment, naopak se snažili ve své tvorbě najít stabilnější a trvalejší fundament. Postimpresionistická malba byla založena především na vnitřních představách jedince, na symbolech a na konkrétních myšlenkách, které doprovází zobrazovaný námět.⁷³ Přestože postimpresionisté sdíleli stejnou ideu, každý z nich ji zobrazoval a pojímal odlišným způsobem.

Patřil mezi ně například již zmíněný **Paul Cézanne**, jenž se s oblibou zaměřoval nejen na krajiny, ale především na zátiší, která imponují variacemi sympatických barevných tónů. Zpočátku byla Cézannova tvorba velmi pestrá, neboť téměř každý obraz byl vytvořen jinou technikou či za pomoci odlišné stylizace. Radikálně změnil způsob malby přibližně na konci 70. let 19. století, kdy se začal zaměřovat na barevné plochy a jeho tvorba ztratila impresionistickou lehkost a nabrala na monumentálnosti těžkých barevných ploch.⁷⁴ Zkoumal interakce mezi barvou, tvarem a prostorem a své krajiny často převáděl na jejich základní geometrickou formu, což byl jeden z prvních kroků směrem k vývoji nadcházejícího moderního umění (viz Přílohy I., obr. 11).⁷⁵ Dalším významným umělcem řazeným k postimpresionismu byl například **Paul Gauguin**. Inspiraci našel v umění primitivních kultur a byl ovlivněn také barevnými japonskými dřevorezy. Gauguinova díla se vyznačují nejen svou výraznou barevností a plošností, ale také hlubokou symbolikou, která je typickým rysem jeho uměleckého stylu. Tímto přístupem se stal významnou osobností pro vývoj symbolismu, uměleckého směru vznikajícího na konci 19. století. Do svých obrazů promítal svůj vnitřní svět a podmiňoval jejich vzhled svému estetickému cítění (viz Přílohy I., obr. 12). Tyto myšlenky ho řadí mezi vůdčí osobnosti syntetismu, uměleckého směru, který zdůrazňoval harmonii forem a barev a spojoval dohromady různorodé prvky za účelem vytvoření jednotného estetického dojmu. Za postimpresionistu je označován

⁷¹ [Srov.] CUNNINGHAM, Antonia. *Impresionisté*. Praha: Slovart, 2004. s. 84, 124.

⁷² [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997. s. 144.

⁷³ [Srov.] ŘEPA, Karel; POSPÍŠIL, Aleš; DUCHKOVÁ, Zuzana; FILIP, Michal. *Krajina jako námět a médium ve výtvarné výchově*. Olomouc: ČS INSEA, 2020. s. 48, 49.

⁷⁴ [Srov.] CUNNINGHAM, Antonia. *Impresionisté*. V Praze: Slovart, 2004. s. 220, 226, 232, 234.

⁷⁵ [Srov.] ŘEPA, Karel; POSPÍŠIL, Aleš; DUCHKOVÁ, Zuzana; FILIP, Michal. *Krajina jako námět a médium ve výtvarné výchově*. Olomouc: ČS INSEA, 2020. s. 49.

také původem nizozemský malíř **Vincent van Gogh**. Gogh byl, podobně jako Gauguin, inspirován japonskými dřevorezy a ve svých dílech zachycoval svůj vnitřní stav. Obraz skládal z ostrých a hustých nánosů barev, které kladl vedle sebe tak, aby vytvořily ostré kontrasty. Jeho krajiny nejsou zaměřeny na popisný charakter objektů v ní, estetice nebo na vystižení její atmosféry a nálady, nýbrž na vyjádření svých vlastních pocitů z krajiny (viz Přílohy I., obr. 13).⁷⁶

Vlivy francouzského impresionismu, a krajinářského umění obecně, se rozšířily i do jiných evropských států a čerpala z nich řada umělců. Z krajinářů můžeme jmenovat například německé malíře Maxe Liebermanna a Maxe Slevogta, kteří se zhlédli v drsném naturalismu, kde propojovali prvky z barbizonských krajin, Courbetových a Manetových maleb s prvky impresionismu.

V Anglii se impresionismus zcela neuchytil, neboť ve společnosti byl silně zakořeněn vliv tvorby Johna Constabla a Williama Turnera a impresionismus pro ně byl příliš agresivní a divoký. Můžeme zde nalézt několik umělců, kteří byli za impresionisty označováni, avšak jejich díla stále vynikala značným vlivem anglického realistického krajinářství.⁷⁷

Krajinomalba v průběhu 19. století v Evropě přinesla změnu v přístupu k přírodě a vedla k rozvoji tohoto samostatného žánru. Umělcům umožnila vyjádřit jejich vztah ke krajině, projevit emoce spojené s přírodou a nabídla nové vnímání prostoru a světla. Výše zmínění umělci přispěli k rozvoji krajinomalby, přičemž každý z nich měl svůj vlastní styl a přístup. Romantismus, a především realismus ovlivnily interpretaci krajiny jako objekt zkoumání, následující impresionismus přinesl nový pohled na krajinu, zdůrazňující světelné efekty a okamžiky. Tato kapitola analyzovala vývoj na mezinárodní umělecké scéně v oblasti krajinomalby. Nyní se zaměříme na specifické postavení zobrazení krajiny v českém kontextu.

1.2.1 Krajinomalba a její postavení v českém prostředí

Podmínky v Čechách ke konci 18. století nebyly pro rozkvět umění zcela přínosné, neboť po něm nebyla poptávka.⁷⁸ Většina šlechty, jež si nechala malovat obrazy na zakázku, odešla do Vídně k císařskému dvoru a měšťané, kteří si mohli dovolit koupit obrazů, nekladli na jejich technickou úroveň příliš vysoké nároky. Jelikož v Čechách ještě neexistoval žádný institut, který by vyučoval výtvarné umění,

⁷⁶ [Srov.] BÜTTNER, Nils. *Landscape Painting: a History*. New York: Abbeville Press Publishers, 2006. s. 326, 328, 330.

⁷⁷ [Srov.] LYNTON, Norbert. *Umění 19. a 20. století*. Praha: Artia, 1981. s. 67.

⁷⁸ [Srov.] VOLAVKA, Vojtěch. *České malířství a sochařství 19. století: příručka výtvarné výchovy ve studiu učitelství pro ZDŠ na pedagogických fakultách*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1968. s. 8.

čeští umělci neměli jinou možnost než odjet načerpat znalosti do zahraničí. Oblíbené destinace u krajinářů byly například Německo, Švýcarsko, Francie nebo Itálie, kde se seznamovali s díly tehdejších malířských mistrů. Tak do Čech postupně pronikaly vlivy klasicismu a romantismu. Významným krajinářem té doby byl **František Xaver Procházka**. Ve svých dílech vyjadřoval náladovost krajiny a sentiment. Ačkoli jeho krajiny byly idylické po vzoru klasicismu, v jeho tvorbě je možné, především ze začátku 19. století, nalézt známky romantismu.

Oblíbeným námětem na přelomu 18. a 19. století nejen v Čechách, ale i v dalších evropských zemích byly veduty měst v kresebné či grafické podobě. Umělci tak měli možnost zveřejnit svá díla například v publikacích či jiných dokumentech. Populárním místem pro tvorbu vedut byla Praha, avšak časem si církev a šlechta začaly najímat kreslíře, aby zpodobnili jejich venkovská sídla, zámky nebo kláštery. Veduty připravily půdu pro pozdější příchod realistické krajinomalby a práci v plenéru. Jedním z významných vedutistů tohoto období byl **Karel Postl**. Kromě pohledů na Prahu a různé české zámky a hrady byly jeho oblíbeným námětem preromantické krajiny se zříceninami antických chrámů, které jsou zarostlé bujnou vegetací (viz Přílohy I., obr. 14).⁷⁹ Postlova tvorba zahrnovala prvky krajin francouzského umělce Clauda Lorraina, což přineslo do Čech první klasicisticky komponovanou krajinu.⁸⁰

Klasicismus a jeho harmonické myšlenky inspirované antikou doznávaly v Čechách až přibližně do první čtvrtiny 19. století. Zásluhy za rozkvět umění a krajinářství na českém území v 19. století se z velké části připisují vzniku pražské Akademie výtvarných umění v roce 1799. Již zmíněný Karel Postl se stal jedním z prvních profesorů zdejšího krajinářského ateliéru, který vedl v letech 1806 až 1817. Vyučována byla krajinomalba a grafická veduta. Prvním ředitelem Akademie byl rakouský umělec **Josef Bergler**.⁸¹ Dříve než získal tuto pozici, studoval umění v Miláně a následně v Římě, kde zkoumal umění starých mistrů, jako například obrazy italského renesančního malíře Raffaela Santiho. Je tedy zřejmé, že Berglerova díla působí velmi akademickým dojmem. Jeho tvorba se skládá z velmi široké škály námětů, ačkoli se nejčastěji zaměřoval především na figurální motivy a žánrovou malbu.⁸²

⁷⁹ [Srov.] BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda. Česká krajinomalba a veduta v období klasicismu a preromantismu. In: LORENZOVÁ, Helena, PETRASOVÁ, Tatána (ed.) *Dějiny českého výtvarného umění 1780-1890. (III/1)*. Praha: Academia, 2001. s. 114, 119.

⁸⁰ [Srov.] VOLAVKA, Vojtěch. *České malířství a sochařství 19. století: příručka výtvarné výchovy ve studiu učitelství pro ZDŠ na pedagogických fakultách*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1968. s. 21.

⁸¹ [Srov.] BAUER, Alois. *Dějiny výtvarného umění*. Olomouc: Rubico, 1998. s. 136.

⁸² [Srov.] VOLAVKA, Vojtěch. *České malířství a sochařství 19. století: příručka výtvarné výchovy ve studiu učitelství pro ZDŠ na pedagogických fakultách*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1968. s. 17–18.

Romantismus přišel do Čech s určitým zpožděním ve srovnání se zbytkem Evropy. Byl úzce spojen s obdobím národního obrození⁸³, kdy se zvýšil zájem o národní identitu a historii, což ovlivnilo dobovou kulturní a uměleckou scénu. Vliv romantismu se nejnrychleji projevil v malířství.⁸⁴

Zakladatelem české krajinomalby 19. století byl malíř **Antonín Mánes**, jenž, společně s Františkem Tkadlíkem, navštěvoval ateliéry Akademie. Oba umělci jsou považováni za představitele přechodného období z klasicismu do romantismu.⁸⁵ Po smrti Karla Postla v roce 1818 byl krajinářský ateliér na Akademii téměř na dvacet let zrušen, až v roce 1836 se jeho vedení ujal Antonín Mánes. Jeho pedagogický přístup byl odlišný od Postlova, neboť Postl a jeho žáci se zaměřovali převážně na kresbu a veduty, přičemž barva byla vnímána spíše jako doplňkový prvek pro zdůraznění kresebného obsahu. Antonín Mánes se naopak proslavil jako zručný malíř, který ve svém ateliéru dával přednost zejména malbě. Mánesova tvorba se zaměřovala převážně na české krajiny, zobrazoval například hrady, jak můžeme vidět na jeho obraze *Křivoklát a Kokořín v bouři* (viz Přílohy I., obr. 15) z roku 1834, který je považován za typický příklad jeho tvorby.⁸⁶ Mánes dokonce v první čtvrtině 19. století dospěl ve své tvorbě až k realismu, který se v Čechách plně rozvinul až ke konci 19. století.⁸⁷ Dalším umělcem, jehož tvorba procházela podobným vývojem, byl **Josef Navrátil**. S oblibou ztvárňoval skaliska, alpské vrcholky a krajiny se zříceninami, které byly častým námětem také u jeho vrstevníků. Oproti ostatním se však Navrátil vydal vlastní cestou a jeho tvorba postupně odrážela širokou škálu malířských tendencí a názorů. Kromě krajinomalby se věnoval také portrétní tvorbě, zátiší, žánrovým scénám a nástěnnému malířství. Ke krajinářům, kteří byli výrazně ovlivněni romantismem, patřil i německý malíř **August Bedřich Piepenhagen**. Přestože nebyl českého původu, ve svých dvaceti letech se přestěhoval do Prahy, kde se usadil a srostl s českým prostředím. Jeho náladové krajiny plné kontrastů působí velmi melancholickým dojmem a jsou také typickým odrazem romantismu v Čechách (viz Přílohy I., obr. 16).⁸⁸

V letech 1815–1848 do Čech z Rakouska pronikly myšlenky *biedermeieru*, které ovlivnily tvorbu krajinářů. Ti se v rámci tohoto období soustředili na ztvárnění motivů

⁸³ Národní a kulturní hnutí, které probíhalo v Čechách od poslední třetiny 18. století do druhé poloviny 19. století. Jeho cílem bylo posílit národní identitu, prosadit český jazyk a vzdělanost. Národní obrození hrálo důležitou roli pro vývoj českého moderního člověka.

⁸⁴ [Srov.] BAUER, Alois. *Dějiny výtvarného umění*. Olomouc: Rubico, 1998. s. 145.

⁸⁵ [Srov.] SEDLÁŘ, Jaroslav. *Realistické malířství 19. století*. Bratislava: Pallas, 1979. s. 76.

⁸⁶ [Srov.] BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda. Česká krajinomalba a veduta v období klasicismu a preromantismu. In: LORENZOVÁ, Helena, PETRASOVÁ, Taťána (ed.) *Dějiny českého výtvarného umění 1780-1890. (III/1)*. Praha: Academia, 2001. s. 127–129.

⁸⁷ [Srov.] SEDLÁŘ, Jaroslav. *Realistické malířství 19. století*. Bratislava: Pallas, 1979. s. 76.

⁸⁸ [Srov.] BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda. Česká krajinomalba a veduta v období klasicismu a preromantismu. In: LORENZOVÁ, Helena, PETRASOVÁ, Taťána (ed.) *Dějiny českého výtvarného umění 1780-1890. (III/1)*. Praha: Academia, 2001. s. 130–134.

malých měst a venkova, přičemž se snažili vykreslit jejich intimní atmosféru a zachytit morální a anekdotické aspekty života středních společenských vrstev. V různých podobách můžeme spatřit vliv *biedermeieru* například ve tvorbě Antonína Machka nebo v dílech Mánesových synů – Quida Mánesa a jeho bratra Josefa.⁸⁹ **Josef Mánes** byl významný především svými malbami dvanácti měsíců na pražském orloji, ve kterých můžeme nalézt kombinaci realistického pojetí a idylického ztvárnění života sedláků na venkově.⁹⁰ Dalším umělcem, který se, ve stejných letech jako Josef Mánes, věnoval krajinářské tvorbě, byl **Viktor Barviti**. Jeho ranou tvorbu popisuje historik umění Vojtěch Volavka jako akademický realismus, neboť se vyučil v Německu historickým malířem, což mělo značný vliv na jeho dílo.⁹¹ Jeho styl a technika se změnily, až když ve svých čtyřiceti letech odjel do Paříže, kde se začal soustředit na méně popisnou malbu, která si kladla za cíl zachytit okamžité dojmy z daného místa. Tato proměna si vyžádala změnu v uvolnění rukopisu a použití malířských zkratk (viz Přílohy I., obr. 17).⁹²

V dějinách českého výtvarného umění se po první polovině 19. století rysy romantismu a realismu prolínaly. Zařadit malíře z této doby jen do jedné kategorie je obtížné, neboť mnozí z nich buď využívali oba přístupy, nebo se postupně od romantismu k realismu. Druhá polovina 19. století v Čechách přinesla umění – zejména krajinomalbě – značný rozvoj a nové impulzy.⁹³ Roku 1844 přijel z Mnichova do Prahy německý malíř **Max Haushofer**, který se po smrti Antonína Mánesa stal profesorem krajinářské školy na Akademii výtvarných umění v Praze. Díky němu se mnoho budoucích osobností české krajinomalby seznámilo s uměním německého romantismu.⁹⁴ Ve své tvorbě se Haushofer zaměřoval na atmosféru znázorňovaného místa v různých denních dobách a zároveň také na popisnost a detaily přírodních komponentů (viz Přílohy I., obr. 18). Inspiroval se tvorbou významných německých romantiků, jako například Carla Rottmanna nebo Caspara Davida Friedricha. Hlavním zdrojem inspirace pro něj však byla příroda samotná. Aktivně podporoval své žáky v uměleckém ztvárnění reálných, existujících krajin tím, že s nimi pravidelně během výuky chodil do plenéru. Díky Haushoferovi se roku 1854 zavedl na Akademii povinný

⁸⁹ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997. s. 47.

⁹⁰ [Srov.] SEDLÁŘ, Jaroslav. *Realistické malířství 19. století*. Bratislava: Pallas, 1979. s. 77.

⁹¹ [Srov.] VOLAVKA, Vojtěch. *České malířství a sochařství 19. století: příručka výtvarné výchovy ve studiu učitelství pro ZDŠ na pedagogických fakultách*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1968. s. 92.

⁹² [Srov.] THEINHARDOVÁ, Markéta. Žánrová malba: od *biedermeieru* k realismu. In: LORENZOVÁ, Helena, PETRASOVÁ, Taťána (ed.) *Dějiny českého výtvarného umění 1780-1890. (III/1)*. Praha: Academia, 2001. s. 356.

⁹³ [Srov.] SEDLÁŘ, Jaroslav. *Realistické malířství 19. století*. Bratislava: Pallas, 1979. s. 79.

⁹⁴ [Srov.] VOLAVKA, Vojtěch. *České malířství a sochařství 19. století: příručka výtvarné výchovy ve studiu učitelství pro ZDŠ na pedagogických fakultách*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1968. s. 133, 135.

předmět, kterým bylo malování podle přírody. Z jeho ateliéru vzešla řada talentovaných studentů, kteří se později stali významnými umělci.⁹⁵

Jedním z jeho prvních žáků byl **Alois Bubák**, jenž se postupně emancipoval z Haushoferova vlivu, a jeho práce dál směřovala individuální cestou. Jeho ranou tvorbu lze zařadit do období biedermeierovského romantismu, z něhož se postupně posunul k atmosférickým studiím krajiny, a nakonec k realismu. Jeho tvorba časem ztrácela na monumentálnosti a temné odstíny vystřídaly lehce rušivé pestré akcenty. Za svého života Bubák cestoval po Čechách a na svých výpravách se inspiroval mnoha místy, která později ztvárnil ve svých olejomalbách.

Dalším významným krajinářem, který studoval u Haushofera, byl **Adolf Kosárek**, jenž, přestože byl mladší než Alois Bubák, předčil jeho tvorbu svými malířskými schopnostmi.⁹⁶ Období, kdy Kosárek tvořil, nebylo dlouhé – nejprve se jednalo o romantické krajiny podobné těm, které maloval August Bedřich Piepenhagen. Ve své rané tvorbě kladl důraz na popisnost a detail, který si osvojil při studiu v Haushoferově ateliéru (viz Přílohy I., obr. 19). Romantických tendencí se Kosárek zbavil až ve své pozdní tvorbě, kdy jeho styl inklinoval k realismu.⁹⁷ Krajinářem, který nejvíce vybočil z tendencí Haushoferova ateliéru jak technikou, tak námětem, byl **Wilhelm Riedel**. Ten byl do jisté míry spíše realista a oproti svým vrstevníkům se tolik nevěnoval malbě českých krajin. V polovině 50. let odjel za studiem do Německa, které procestoval a namaloval například pohledy na bavorské Alpy nebo mořské krajiny u Baltu. Později prožil rok v Itálii nebo se – inspirován barbizonci – dokonce podíval i do Fontainebleau ve Francii. V tomto období se jeho paleta prosvětliila a získal dovednosti malovat výhradně v plenéru. Tato zkušenost posílila jeho práci, přinesla větší volnost a expresivitu a Riedel začal více zkoumat atmosférické proměny krajinářských motivů, což obohatilo jeho umělecký projev (viz Přílohy I., obr. 20).⁹⁸ Výčet jeho studentů uzavřeme výrazným umělcem, který ve druhé polovině 19. století významně ovlivnil vývoj krajinomalby v Čechách. Byl jím **Julius Mařák**, velký obdivovatel přírody. Právě jemu a jeho žákům bude věnována druhá kapitola této bakalářské práce.

Během šedesátých a na počátku sedmdesátých let 19. století nastala umělecká krize způsobená hospodářskými a politickými problémy ve společnosti. Mnoho domácích uměleckých institucí bylo zrušeno a tyto nesnáze zasáhly i pražskou

⁹⁵ [Srov.] BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda. Romantická krajinomalba Haushoferovy školy. In: LORENZOVÁ, Helena, PETRASOVÁ, Taťána (ed.) *Dějiny českého výtvarného umění 1780-1890. (III/1)*. Praha: Academia, 2001. s. 360–361.

⁹⁶ [Srov.] VOLAVKA, Vojtěch. *České malířství a sochařství 19. století: příručka výtvarné výchovy ve studiu učitelství pro ZDŠ na pedagogických fakultách*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1968. s. 142–145.

⁹⁷ [Srov.] SEDLÁŘ, Jaroslav. *Realistické malířství 19. století*. Bratislava: Pallas, 1979. s. 80.

⁹⁸ [Srov.] BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda. Romantická krajinomalba Haushoferovy školy. In: LORENZOVÁ, Helena, PETRASOVÁ, Taťána (ed.) *Dějiny českého výtvarného umění 1780-1890. (III/1)*. Praha: Academia, 2001. s. 374–375.

akademii.⁹⁹ Pravděpodobně s tím souvisí i uzavření zdejší krajinářské školy. Po smrti Maxe Haushofera roku 1866 byla nečinná po celých dvacet let.¹⁰⁰ Krize postupně ustoupila během sedmdesátých let 19. století, kdy evropské země začaly navazovat mezinárodní umělecké konexe. V Čechách se například začaly pořádat výstavy umělců nejen z Německa, ale také z mnoha dalších zemí. I přes to, že velká část tuzemských malířů jezdila studovat do zahraničí, Praha stále zastávala v českém malířství významnou roli. O tom vypovídá i obnovení umělecké aktivity a oživení kulturní scény. V té době vzniklo například Rudolfinum, které dodnes slouží nejen jako galerie. V těchto letech byla založena také Uměleckoprůmyslová škola v Praze, a ještě před koncem šedesátých let také započala stavba pražského Národního divadla, což svědčí o kontinuitě a síle kulturního dění v hlavním městě.

Na jeho výzdobu byla vyhlášena soutěž, do níž se zapojili malíři, kteří byli umělecky činní v období realizace stavby – tedy v sedmdesátých letech 19. století. Tuto skupinu umělců nazýváme generací Národního divadla. Výzdoba Národního divadla měla velký dopad na vzrůstající zájem českých obyvatel o umění.

V tomto období na pár let docházelo k převaze historické malby na úkor dosud oblíbené krajinomalby.¹⁰¹ Jedním z malířů, který se zúčastnil výzdoby Národního divadla, byl **Mikoláš Aleš**. Společně s dalším malířem své generace Františkem Ženíškem pro divadlo vytvořil nástěnné malby pod názvem *Vlast*. Alešova tvorba již obsahuje prvky realismu a můžeme zde vidět především figurální a žánrové motivy. Nicméně věnoval značnou pozornost také krajině. Velkou inspirací byl pro něj Josef Mánes, jak již bylo zmíněno, a Aleš tedy dokázal efektivně ztvárnit atmosféru zobrazovaného místa.¹⁰² Jeho tvorbu současně ovlivnil velký zájem o folklór a české lidové umění.

František Ženíšek, další významný umělec s výrazným nadáním, se specializoval na historickou malbu a mytologické a náboženské náměty. Jako příklad můžeme jmenovat jeho obraz *Oldřich a Božena* (viz Přílohy I., obr. 21), který se stal „symbolem“ národního porozumění a poukazoval na vztah mezi vládou a lidem. Tento obraz patřil mezi nejpoblíbenější česká díla své doby a je obdivován dodnes. Autor se v něm věnuje nejen postavám, ale také ztvárnění přírody, kterou jsou figury obklopeny. Historik umění Vojtěch Lahoda uvádí, že Ženíšek namaloval toto dílo na základě studií v plenéru. Podařilo se mu krajinu ztvárnit velmi živě a popisně s

⁹⁹ [Srov.] PRAHL, Roman. Malířství v generaci Národního divadla. In: LORENZOVÁ, Helena, PETRASOVÁ, Taťána (ed.) *Dějiny českého výtvarného umění 1780-1890. (III/2)*. Praha: Academia, 2001. s. 60.

¹⁰⁰ [Srov.] BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda. Romantická krajinomalba Haushoferovy školy. In: LORENZOVÁ, Helena, PETRASOVÁ, Taťána (ed.) *Dějiny českého výtvarného umění 1780-1890. (III/1)*. Praha: Academia, 2001. s. 362.

¹⁰¹ [Srov.] PRAHL, Roman. Malířství v generaci Národního divadla. In: LORENZOVÁ, Helena, PETRASOVÁ, Taťána (ed.) *Dějiny českého výtvarného umění 1780-1890. (III/2)*. Praha: Academia, 2001. s. 60–61.

¹⁰² [Srov.] SEDLÁŘ, Jaroslav. *Realistické maliarstvo 19. storočia*. Bratislava: Pallas, 1979. s. 81.

důrazem na detail. Kromě spolupráce s Alšem v Národním divadle dostal Ženíšek příležitost namalovat oponu a strop nad hledištěm. Avšak pouhé dva měsíce po slavnostním otevření Národního divadla v roce 1881 zde vypukl požár, který Ženíškovu oponu zničil. Na realizaci nové opony byl povolán **Vojtěch Hynais**.¹⁰³ Hynaisova tvorba se zaměřuje především na barevnost a světelné efekty a jejich působení na okolní prostředí. Na výzdobě divadla se podílel i Julius Mařák, který vytvořil nástěnné malby zobrazující české krajiny s hrady a památná místa českých dějin.¹⁰⁴

Malířem, který aktivně tvořil ve stejném období jako předchozí umělci, avšak není obvykle spojován s generací Národního divadla, byl **Antonín Chittussi**. Chittussi byl jedním z nejvýznamnějších českých krajinářů poslední čtvrtiny 19. století. Stejně jako jeho současníci se zpočátku věnoval historické malbě a až po absolvování studia se obrátil ke krajinomalbě. Jeho vztah k přírodě a jeho první krajiny vznikly až roku 1878, kdy Chittussi odjel do Francie. Nejprve se usadil v Paříži a později se, podobně jako jeho předchůdce Riedel, přestěhoval do Fontainebleau, kde se inspiroval uměním barbizonských mistrů. Chittussiho krajiny působí velmi atmosféricky a zanechávají v divákovi silný dojem ze zobrazované scenérie (Viz Přílohy I., obr. 22). Jeho umělecká tvorba představuje první projevy impresionismu u českého autora, čímž přináší do českého výtvarného umění inovativní styl.¹⁰⁵ Tento přechod k impresionismu lze spatřovat v jeho technice zachycování světla, barvy a atmosféry, což představuje důležitý milník v historii české malířské tradice.

Impresionistické prvky v českém výtvarném umění můžeme identifikovat u některých malířů, kteří aktivně působili již od druhé poloviny 19. století. Mezi významné představitele patří Josef Navrátil a Adolf Kosárek, jejichž tvorba je charakterizována náladovostí a zdůrazněním atmosféry v jejich krajinách. Prvním dílem, které je často označováno za impresionistický realismus v Čechách, je *Paridův soud* (viz Přílohy I., obr. 23) od Vojtěcha Hynaise.¹⁰⁶ Tento obraz představuje zajímavý příklad spojení impresionistické techniky s detailním realistickým zobrazením. Na tomto díle můžeme vidět postavy, které jsou vytvořeny pomocí doplňkových barevných tónů, což umožnilo autorovi je přirozeně začlenit do krajiny, která je obklopuje. Tuto krajinu Hynais ztvárnil s důrazem na popisnost a detaily pomocí krátkých tahů štětce.¹⁰⁷ Ačkoli jmenovaní autoři již zařazovali některé

¹⁰³ [Srov.] PRAHL, Roman. Malířství v generaci Národního divadla. In: LORENZOVÁ, Helena, PETRASOVÁ, Taťána (ed.) *Dějiny českého výtvarného umění 1780-1890. (III/2)*. Praha: Academia, 2001. s. 70, 74–75, 81.

¹⁰⁴ [Srov.] VOLAVKA, Vojtěch. *České malířství a sochařství 19. století: příručka výtvarné výchovy ve studiu učitelství pro ZDŠ na pedagogických fakultách*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1968. s. 171, 178.

¹⁰⁵ [Srov.] TOMEŠ, Jan Marius. *Antonín Chittussi*. Praha: Odeon, 1980. Malá galerie (Odeon). s. 7, 12.

¹⁰⁶ [Srov.] BAUER, Alois. *Dějiny výtvarného umění*. Olomouc: Rubico, 1998. s. 149, 165.

¹⁰⁷ [Srov.] PRAHL, Roman. Malířství v generaci Národního divadla. In: LORENZOVÁ, Helena, PETRASOVÁ, Taťána (ed.) *Dějiny českého výtvarného umění 1780-1890. (III/2)*. Praha: Academia, 2001. s. 98.

impresionistické prvky do svých děl, úplný vliv impresionistického hnutí se do Čech dostává až v 90. letech, kdy se mísí s vlivy symbolismu a secese. Toto období označuje přechod od realismu k novým směrům v umění, což položilo základy modernímu umění a jeho inovacím. Za představitele českého impresionismu je považován **Václav Radimský**, který se prosadil především jako krajinář. Jeho tvorba získala širokou odezvu zejména ve Francii, neboť zde strávil velkou část svého života. Seznámil se jak s barbizonskými malíři, tak i s impresionisty. Jeho inspirací byl především Claude Monet a Camille Pissarro.¹⁰⁸ Další krajinář působící v devadesátých letech 19. století, jehož tvorba se přiblížila impresionismu, byl **Antonín Hudeček**. Ve svých dílech se zaměřoval především na světlo a rozklad barevných tónů do drobných teček. Maloval české krajiny, například v okolí hradu Okoř, který byl v tomto období velmi oblíbenou destinací pro mnoho dalších krajinářů.¹⁰⁹ Impresionismu se přiblížili také **František Kaván**, **Antonín Slaviček** a **Otakar Lebeda**, kterými se autorka blíže zabývá v kapitole věnované Mařákovým žákům.¹¹⁰ Umělci aktivní na přelomu 19. a 20. století, z nichž lze jmenovat **Jana Preislera** a **Otakara Nejedlého**, se mimo jiné inspirovali díly Paula Gauguina.¹¹¹ Jejich tvorbu charakterizuje odklon od konvenčních přístupů a hledání nových expresivních forem, které nacházeli v Gauguinově práci.

Kapitola prozkoumala význam krajinomalby v českém uměleckém kontextu 19. století a věnovala se významným českým krajinářům, kteří ovlivnili tento žánr. Byl zmíněn vznik důležitých uměleckých institucí, které měly vliv na tehdejší umělecký rozvoj. V další části textu se budeme podrobněji zabývat životem, dílem a významným přínosem Julia Mařáka pro české výtvarné umění. Tato část práce se zaměří nejen na jeho tvorbu, ale i na jeho odkaz, který po sobě zanechal, a jeho vliv na následující generace umělců.

¹⁰⁸ [Srov.] BAUER, Alois. *Dějiny výtvarného umění*. Olomouc: Rubico, 1998. s. 165.

¹⁰⁹ [Srov.] BOUČKOVÁ, Jitka. *Antonín Hudeček*. Pardubice: Oblastní galerie, 1982. s. 5.

¹¹⁰ [Srov.] BAUER, Alois. *Dějiny výtvarného umění*. Olomouc: Rubico, 1998. s. 165.

¹¹¹ [Srov.] HANZLOVÁ, Ludmila. *Otakar Nejedlý*. Praha: Odeon, 1984. s. 16.

2 Julius Mařák a odkaz jeho tvorby

V době, kdy vznikla první díla Julia Mařáka, vládl v Čechách romantismus a do povědomí se dostávaly první myšlenky realismu. Na rozdíl od některých jeho vrstevníků, Mařákova tvorba si až do konce jeho působení udržela romantický nádech. Nový způsob plenérové malby a pozdější impresionistické pojetí krajiny bylo nejprve v rozporu s Mařákovými postupy. Ačkoli s oblibou podnikal cesty do přírody, udržoval kontakt s živoucí krajinou a vytvořil tam mnoho kresebných skic a barevných náčrtů, jeho malba byla založena na mnohem komplexnějším zpracování. Aby do svých obrazů vložil hloubku, náladovost a intimní stránku krajiny, kterou tak rád zobrazoval, musel se jednomu obrazu věnovat mnohem déle, neboť by nebyl schopný dosáhnout stejných výsledků za jedno krátké sezení v přírodě. Nánosy barvy postupně vrstvil na sebe a s velkou soustředěností se zaměřoval na jednotlivé přírodní detaily. Náměty, které ve svých malbách zobrazoval, nejprve potřeboval pečlivě prozkoumat a nastudovat pomocí kresebných skic jednotlivých krajinných prvků i celkového rozvržení motivu. Kresba byla pro Mařáka velmi důležitá. Nevnímal ji pouze jako přípravný krok pro finální malbu, ale jako samostatný projev umění. Jeho práce s uhlím mu umožnila dosáhnout téměř totožného efektu a hloubky jako malba barevnými pigmenty.¹¹²

Nejoblíbenějším Mařákovým námětem byl vnitřek lesa. Na počátku své tvorby se lesní tematiky dotýkal jen povrchově, ale později se postupně přibližoval do jejího nitra. Jeho lesní interiéry mají nádech vznešenosti a tajemství. Měl v oblibě uzavřená zákoutí, pečlivě pozoroval detaily lesa a jeho život v různých denních dobách a atmosférických podmínkách. Pozorně sledoval charakteristiky různých druhů stromů, ale nejraději měl ty jehličnaté. Dokázal bravurně vystihnout sluneční paprsky, které je lemují tmavým obrysem, dopadají na kamení a odráží se v tůňkách.¹¹³ Světlo hrálo v Mařákových dílech velkou roli, neboť také díky němu jeho lesní zákoutí působila tak poetickým dojmem. Mařák je maloval často v zemitých barvách, které vytvářely v díle harmonii, a pomáhaly tak co nejpřesněji napodobit realitu. V jeho obrazech je však možné nalézt také idealizované prvky a existuje mnoho děl, které Mařák přepracoval v různých variacích. Někdy například nahradil dubový les bukovým nebo zobrazil jedno místo ve více variantách a přidal do něho nové prvky.

Celým jménem Julius Edvard Mařák se narodil 29. března roku 1832 v Litomyšli. Jeho otec Jan Mařák pracoval jako knihovník, později jako pokladník, na zdejším panství Valdštejnů. Julius Mařák měl devět sourozenců a všichni se již od

¹¹² [Srov.] MATOUŠEK, Alexander. *Vnitřek lesa, lesní charakter: Julius Mařák a umění krajinomalby*. Praha: Artefactum, 2007. s. 71.

¹¹³ [Srov.] ŠTECH, V. V. *Čtení o Antonínu Slavičkově*. Praha: V. Poláček, 1947. s. 91.

samého dětství nacházeli v prostředí, které je vedlo uměleckým směrem, a to nejen díky otcově zaměstnání, ale také i kulturnímu prostředí Litomyšle. Mařák se již od dětství vzdělával v kreslení, malování a také v hudbě a literatuře, neboť to tehdy patřilo k všeobecným znalostem nejen ve šlechtických rodinách, ale také v těch měšťanských. Mladého Mařáka vyučoval malbu místní malíř Antonín Dvořák, který se specializoval především na portréty a žánrovou malbu.

Ve svých deseti letech nastoupil Mařák na gymnázium v Litomyšli, kde se, podle přání rodičů, připravoval na povolání lékárníka, avšak sám se chtěl raději věnovat hudbě. V roce 1847 došlo v Mařákově rodině k zásadní změně, když bylo prodáno panství, v němž jeho otec pracoval. Tato událost znamenala otcovu ztrátu zaměstnání a celá rodina tím ztratila dosavadní klidný a finančně zabezpečený život. Nejprve se přestěhovali na statek v Mstěticích u Prahy, který později také opustili, a postupně vystřídali další dva domy v Praze.¹¹⁴ Toto ovšem finanční situaci rodiny nijak nezlepšilo, neboť tyto domy byly zadluženy, a tak si Mařákův otec našel pozici ve vyvazovací komisi, která provozovala výkupy selských dvorců. Jezdil tedy často po českých venkovech, kde ho Julius Mařák občasně navštěvoval. Z těchto cest se zachovala jeho perokresba s názvem *Ševcův domek*, která zachycuje okolí Vyššího Brodu – a dnes ji můžeme nalézt v Národní galerii v Praze.¹¹⁵

Julius Mařák se nejprve rozhodoval mezi kariérou v hudbě, či v malířství, neboť pro obě disciplíny měl silné nadání a vášeň. Zvolil nakonec malířství a později se přihlásil na pražskou Akademii. Není zcela jasné, kdy začal studovat, protože z té doby chybějí školní záznamy. Odhaduje se, že nastoupil na konci čtyřicátých let, tedy po ukončení gymnázia v roce 1847.¹¹⁶ Nicméně jediné dokumenty o jeho studiu na Akademii, které se dochovaly, zmiňují rok 1852 a 1853. V této době navštěvoval krajinářský ateliér Maxe Haushofera, který nebyl s Mařákovou tvorbou příliš spokojen. O tom, jak studium v Praze Mařáka ovlivnilo, bohužel mnoho nevíme. To samé platí o záznamech o ukončení studia. Historička umění Naděžda Blažíčková-Horová zmiňuje rok 1853, kdy Mařák odjel do Mnichova, avšak v roce 1855 a 1856 se zúčastnil několika výstav, a to ještě jako student pražské Akademie.¹¹⁷

V Mnichově studoval u krajinářů Leopolda Rottmanna a Eduarda Schleicha, kde rozvíjel přístupy a techniky, které získal v ateliéru Maxe Haushofera. Stal se také jedním z prvních českých krajinářů, kteří projevovali zájem o barbizonské malíře.

¹¹⁴ [Srov.] BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda, ed. *Julius Mařák a jeho žáci: [katalog výstavy]: Národní galerie v Praze, Jízdárna Pražského hradu, 19. 10. 1999 – 30. 1. 2000*. Praha: Národní galerie, 1999. s. 29, 40, 48.

¹¹⁵ [Srov.] BOUČKOVÁ, Jitka. *Julius Mařák*. Pardubice: Východočeská galerie 1981. s. 75.

¹¹⁶ [Srov.] LORIŠ, Jan. *Julius Mařák*. Praha: Melantrich 1940. s. 9.

¹¹⁷ [Srov.] BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda, ed. *Julius Mařák a jeho žáci: [katalog výstavy]: Národní galerie v Praze, Jízdárna Pražského hradu, 19. 10. 1999 – 30. 1. 2000*. Praha: Národní galerie, 1999. s. 29, 30, 101.

Jedním z hlavních znaků tohoto vlivu může být například Mařákovy zaměření na intimitu krajiny a uvolněnost rukopisu.¹¹⁸

Mařák opustil Mnichov v roce 1855 z důvodu špatné finanční a zdravotní situace. Rozhodl se jet za svou rodinou, která tehdy žila v Heřmanových Sejfech nedaleko Trutnova. Pobyt v tomto prostředí Mařákovi velmi prospěl, neboť měl možnost cestovat po severovýchodních Čechách a prozkoumat krásy Krkonoš, Českého ráje a Kladských hor. V tomto období Mařák vytvořil mnoho kreseb ztvárňujících horskou krajinu Krkonoš, romantická skaliska, ale také městská prostředí a pohledy na hrady a zámky. Jako příklad můžeme jmenovat jeho kresby s pohledem na hrad Trosky nebo frýdlantský zámek. Další příležitosti k tvoření měl Mařák díky častým návštěvám svého strýce, který bydlel v Sušici nedaleko Klatov. Mařákovi se tak naskytl možnost prozkoumat i jihočeskou přírodu a Šumavu. Množství těchto kreseb z této doby později použil jako předlohu pro své olejomalby.¹¹⁹ To potvrzuje i Blažíčková-Horová: „*V tomto období, které sám označil za ‚potulná léta‘ (Bummeljahre), také načerpal inspiraci k prvním romanticky laděným krajinám. Podle názvů obrazů vystavených v letech 1855 a 1856 v Krasoumné jednotě¹²⁰: Ráno, Večer, Podzimní den a Stmívání se Mařák od samého počátku zaměřoval na interpretaci krajiny v různých ročních i denních dobách.*“¹²¹

Po svém návratu z Mnichova začal také navštěvovat Vídeň, kde měl příležitost představit své krajiny inspirované jeho cestami po Čechách na výstavách rakouského uměleckého spolku v letech 1858–1861.¹²² Mezi lety 1858 a 1859 se také účastnil výstav vídeňské Akademie. Ačkoli je ze záznamů odvoditelné, že Mařák na Akademii ve Vídni nestudoval, jeho tvorba byla zdatně ovlivněna tamním profesorem krajinomalby Franzem Steinfeldem.¹²³ Během svého pobytu ve Vídni v roce 1858 se Julius Mařák setkal s významným mědirytcem Leopoldem Jaroslavem Schmidtem, jenž v té době studoval na vídeňské Akademii. Schmidt Mařákovi předal znalosti techniky leptu, což položilo základy pro jeho vynikající grafickou tvorbu (viz Přílohy I., obr. 24–25).¹²⁴

Mařák byl velmi zručným kreslířem, což se projevovalo i v jeho grafické práci. Zprvu se věnoval jednotlivým přírodním prvkům a jejich tvarům a strukturám. Pozorně studoval a pozoroval například stébla trávy nebo koruny a větve stromů.

¹¹⁸ [Srov.] PRAHL, Roman. Malířství v generaci Národního divadla. In: LORENZOVÁ, Helena, PETRASOVÁ, Taťána (ed.) *Dějiny českého výtvarného umění 1780-1890. (III/2)*. Praha: Academia, 2001. s. 65.

¹¹⁹ [Srov.] BOUČKOVÁ, Jitka. *Julius Mařák*. Pardubice: Východočeská galerie 1981. s. 76.

¹²⁰ Společnost pro podporu umění v Čechách, která byla provozována v letech 1835–1940.

¹²¹ BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda, ed. *Julius Mařák a jeho žáci: [katalog výstavy]: Národní galerie v Praze, Jízdárna Pražského hradu, 19. 10. 1999 – 30. 1. 2000*. Praha: Národní galerie, 1999. s. 30.

¹²² [Srov.] BOUČKOVÁ, Jitka. *Julius Mařák*. Pardubice: Východočeská galerie 1981. s. 77.

¹²³ [Srov.] BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda, ed. *Julius Mařák a jeho žáci: [katalog výstavy]: Národní galerie v Praze, Jízdárna Pražského hradu, 19. 10. 1999 – 30. 1. 2000*. Praha: Národní galerie, 1999. s. 30.

¹²⁴ [Srov.] BOUČKOVÁ, Jitka. *Julius Mařák*. Pardubice: Východočeská galerie 1981. s. 77.

Vytvořil pár litografických listů, nicméně velká většina jeho díla se zaměřovala právě na techniku leptu. Znázorňoval především lesní prostředí, potoky a tůňky nebo horské krajiny a vesnické příbytky. Grafické činnosti se věnoval přibližně do roku 1877.

V roce 1860 se Mařák, i s částí své rodiny, natrvalo odstěhoval do Vídně. Zde se uplatnil jako soukromý učitel kreslení a malování ve šlechtických i měšťanských rodinách. Tímto způsobem se seznámil s dcerou známého vídeňského zubního lékaře Idou Pfeffermannovou, jež se později stala jeho manželkou. Za účelem uspokojení finančních potřeb si přivydělával reprodukcí grafikou, kdy podle fotografických snímků nebo návrhů jiných autorů předkresloval dřevoryty. Leptem vytvářel obrazové předlohy pro tvorbu německého krajináře Huga Knorra a rakouského malíře Franze von Pausingera. Dále tvořil ilustrace do rakouských a českých časopisů, jako byly například *Světlozor* nebo *Hálkovy Květy*.

Na počátku šedesátých let 19. století se v Mařákově malbě začal objevovat nový prvek. Autor začal klást důraz na zachycení konkrétní krajiny v denním světle a atmosféře. Ačkoliv Mařák nikdy zcela nepřestal zahrnovat do svých děl prvky romantismu, jeho tvorba se postupně vzdalovala dosavadnímu romantickému pohledu na krajinu a stále více se přibližovala rostoucímu vlivu realistické malby barbizonských krajinářů. Ve svých dílech se snažil o vyjádření denní atmosféry a napodobení rozmanitých povrchů a detailů zobrazované vegetace.¹²⁵ Jeho oblíbeným motivem se staly lesní interiéry, hluboké lesy, které jsou člověkem nedotčeny. Maloval klidná zákoutí, kde v tichu přechází zvěř nebo přelétají ptáci.¹²⁶

Když na vídeňskou Akademii nastoupil v šedesátých letech nový profesor krajinomalby Albert Zimmermann, jeden z jeho obrazů pod názvem *Turecké šance u Vídně* (viz Přílohy I., obr. 26), který zdůrazňoval malbu podle skutečné přírody bez umělých prvků, zapůsobil na Mařáka natolik, že pod jeho vlivem namaloval v letech 1861 až 1868 sérii tří maleb s podobným námětem pískových lomů (viz Přílohy I., obr. 27).¹²⁷ Ve stejné době se Mařák také stále vracel za inspirací do českého a slovenského prostředí. Namaloval zde obrazy menších formátů – jako například *Údolí od vápenného Podolí* (viz Přílohy I., obr. 28) nebo *Krajina ze Slovenska*. Ze slovenského pobytu pochází také množství kreseb, například z okolí Trenčína nebo Dobré Vody a Rakovic. V první polovině šedesátých let hojně cestoval a navštívil například Uhry, Dalmácii a rakouské Alpy, kterými se inspiroval například ve svém obraze *Krajina z Tyrol* (viz Přílohy I., obr. 29) z roku 1864.¹²⁸

¹²⁵ [Srov.] BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda, ed. *Julius Mařák a jeho žáci: [katalog výstavy]: Národní galerie v Praze, Jízdárna Pražského hradu, 19. 10. 1999 – 30. 1. 2000*. Praha: Národní galerie, 1999. s. 34.

¹²⁶ [Srov.] BOUČKOVÁ, Jitka. *Julius Mařák*. Pardubice: Východočeská galerie 1981. s. 8.

¹²⁷ [Srov.] BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda, ed. *Julius Mařák a jeho žáci: [katalog výstavy]: Národní galerie v Praze, Jízdárna Pražského hradu, 19. 10. 1999 – 30. 1. 2000*. Praha: Národní galerie, 1999. s. 34, 36, 81.

¹²⁸ [Srov.] BOUČKOVÁ, Jitka. *Julius Mařák*. Pardubice: Východočeská galerie 1981. s. 77, 78.

Julius Mařák pravidelně vystavoval svá díla ve Vídni, avšak první veřejné uznání získal v roce 1866 na výstavě pořádané rakouským uměleckým spolkem. Jeho dílo, které zaujalo širokou veřejnost, byla rozměrná kresba s názvem *Kongres pod Jilmy* (viz Přílohy I., obr. 30), která vyobrazuje hejno čápů shromážděných pod mohutnými stromy na okraji bažiny. Čápi na obraze téměř působí, jako by spekulovali o svém nadcházejícím odletu do jižních krajin.¹²⁹ Historici soudí, že tento námět mohl být narážkou na politické nesrovnalosti a diplomatická jednání v zájmu rakousko-pruské války. Toto dílo odkoupil vévoda Coburský, v jehož rodině Mařák vyučoval kresbu. Rakouský umělecký spolek poté Julia Mařáka vyzval, aby vytvořil obraz s podobným motivem, což vedlo k vzniku olejomalby s názvem *Čapí sněm* (viz Přílohy I., obr. 31), kterou poprvé vystavil roku 1867. V následujících letech vytvořil několik dalších verzí tohoto díla, odlišujících se především vyobrazovaným denním světlem. První olejovou studii, která předcházela všem pozdějším realizacím, můžeme v současnosti nalézt v Západočeské galerii v Plzni, kde se také nachází pozdější verze z roku 1870. Jednu z replik, jež pochází z roku 1868, je možné vidět v Národní galerii v Praze. Pravděpodobně první z těchto variant byla v roce 1873 představena na Světové výstavě ve Vídni, kde byla oceněna zlatou medailí a následně zakoupena císařem Františkem Josefem I. do jeho sbírek. Ve všech variantách čapího sněmu Mařák použil dramatický temnosvit, který byl důsledkem vlivu německého romantismu a vídeňského prostředí. Námět je precizně zpracován a rozdělen do tří barevných plánů, v nichž převažuje hnědá, zelená a modrá.¹³⁰

Dalším Mařákovým úspěchem byla zakázka, kterou mu nabídl pařížské nakladatelství Goupil a Kaeser v roce 1868. Zhotovil dva cykly uhlokreseb s názvem *Čtvero ročních dob* a *Čtvero denních dob*, kde se mu velmi autenticky podařilo zachytit proměnlivost krajiny v průběhu roku a charakteristiku jednotlivých fází dne.¹³¹

Mezi další náladové krajiny z konce šedesátých let můžeme zařadit například jeho olejomalby *Dub v lese* nebo *Krajina v bouři* (viz Přílohy I., obr. 32). V těchto dílech Mařák budoval kompozici střídáním ostrých světél a stínů, pomocí kterých se mu podařilo dosáhnout dramatičnosti a hloubky zobrazovaného námětu.

V roce 1870 získal Mařák první velkou zakázku na výzdobu haly v budově vídeňského nádraží Františka Josefa. Na této práci se podílel s krajinářem Janem Václavem Kautským, jenž byl také za svého studia v Praze žákem Maxe Haushofera. Kautský měl namalovat Prahu, Cheb, Křemži a Vídeň. Mařák pohledy na město Plzeň,

¹²⁹ [Srov.] LORIŠ, Jan. *Julius Mařák*. Praha: Melantrich 1940. s. 10.

¹³⁰ [Srov.] BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda, ed. *Julius Mařák a jeho žáci: [katalog výstavy]: Národní galerie v Praze, Jízdárna Pražského hradu, 19. 10. 1999 – 30. 1. 2000*. Praha: Národní galerie, 1999. s. 36, 37.

¹³¹ [Srov.] BOUČKOVÁ, Jitka. *Julius Mařák*. Pardubice: Východočeská galerie 1981. s. 78.

České Budějovice, Eggenburg a Klosterneuburg. Ke každému zobrazů si Mařák připravil kresbu nejprve uhlem a poté skicu olejem v menší i výsledné velikosti. Finální obrazy s pohledy na České Budějovice a Plzeň byly po první světové válce ve vlastnictví československého ministerstva železnic spolu s olejovou studií Plzně (viz Přílohy I., obr. 33), kterou dnes můžeme nalézt v plzeňské Západočeské galerii. Tato malba je jedna z mála, společně se čtyřmi dalšími studiemi každého města, která zůstala z této zakázky zachována, neboť je známo, kdo je dnes vlastní. Za druhé světové války byla část nádražní budovy zničena a s ní i některé Mařákovy práce, především olejomalby *Eggenburg* a *Klosterneuburg*.

Peníze, které z této zakázky Mařák získal, urovnaly jeho dosavadní špatnou finanční situaci.¹³² Roku 1871 se oženil s mladou Idou Pfeffermannovou, jež však trpěla častými zdravotními obtížemi. Stejně tak se i Julius Mařák potýkal s častými zdravotními problémy, neboť na jedné ze svých cest po Čechách se prudce nachladil, což mělo vliv na jeho zdraví po zbytek života.¹³³ Rok po svatbě se s Idou přestěhovali do Tyrol. Mařák cestoval po tyrolských Alpách a vytvořil zde mnoho kreseb, které mu později sloužily jako předlohy pro řadu olejomalb a cyklů. V tomto období se jeho nadšení pro lesní motivy projevilo v plné síle a vznikly tak další romantické krajiny malované v modrých, hnědých a zelených tónech. Po čtyřletém pobytu v Tyrolsku se Mařák s manželkou vrátil do Vídně, kde se jim narodila dcera Josefina, které přezdívali Pepa.

V roce 1876 Mařák vycestoval na sever Itálie do obce u Gardského jezera, kde vytvořil mnoho kreseb popisného rázu, znázorňujících například olivové háje a skalnaté vrchy (viz Přílohy I., obr. 34).¹³⁴

Z některých Mařákových kreseb, které si přivezl z Tyrol, vznikl v roce 1877 cyklus *Lesní samota*, jenž obsahuje dvanáct uhlokreseb poměrně velkého formátu.¹³⁵ Jednou z nich je *Ranní píseň* (viz Přílohy I., obr. 35), která inspirovala Mařáka k vytvoření jedné z jeho nejznámějších olejomalb s názvem *Jitřní píseň* (viz Přílohy I., obr. 36). Cyklus *Lesní samota* lze považovat za Mařákovu vrcholnou romantické dílo, neboť je nejen poetickým odrazem přírody, ale také – díky jeho kresebnému ztvárnění – působí velmi vytríbeně. Německý rytec Eduard Willmann vytvořil téhož roku leptem kopie těchto kreseb, které byly později vydány nakladatelstvím P. Kaesera v Mnichově jako ilustrace k básním Josefa Viktora Scheffela. Kniha získala velký ohlas a Mařákův

¹³²[Srov.] BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda, ed. *Julius Mařák a jeho žáci: [katalog výstavy]: Národní galerie v Praze, Jízdárna Pražského hradu, 19. 10. 1999 – 30. 1. 2000*. Praha: Národní galerie, 1999. s. 37, 38.

¹³³ [Srov.] LORIŠ, Jan. *Julius Mařák*. Praha: Melantrich, 1940. s. 10.

¹³⁴ [Srov.] BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda, ed. *Julius Mařák a jeho žáci: [katalog výstavy]: Národní galerie v Praze, Jízdárna Pražského hradu, 19. 10. 1999 – 30. 1. 2000*. Praha: Národní galerie, 1999. s. 38, 39, 243.

¹³⁵ [Srov.] BOUČKOVÁ, Jitka. *Julius Mařák*. Pardubice: Východočeská galerie, 1981. s. 79.

kresebný cyklus měl velký úspěch v celé Evropě. Roku 1878 umělec vystavoval tento cyklus na Mezinárodní výstavě v Berlíně, kde byl také s nadšením přijat.

Mařákova sláva neustále rostla a naskytla se mu tak příležitost vypracovat další cyklus na objednávku císaře Františka Josefa I. Byl nazván *Rakouské lesní charaktery* a skládá se z třinácti uhlokreseb, z nichž každá vyobrazuje typický druh stromu, který můžeme najít v rakouské krajině (viz Přílohy I., obr. 37-40).¹³⁶ Mezi nimi jsou například smrk, jedle, borovice, kaštan, habr nebo buk. V tomto cyklu nalezneme dále i kresbu olivovníku, která byla inspirována jeho kresbami z okolí Gardského jezera. Mnoho děl z tohoto cyklu Mařák oživil nenápadným zakomponováním figury a zvířat. V jeho kresbě *Kaštan* můžeme spatřit například sedícího pasáčka s ovce, v kresbě *Dub* tmavá divoká prasata, která pobíhají pod vysokým stromem.¹³⁷ *Rakouské lesní charaktery* vyvolaly velký ohlas a Mařák za tuto práci obdržel Reichlovu cenu.

Ve svých padesáti letech byl osloven ke spolupráci na výzdobě Národního divadla v Praze. Pro předsíň královské lóže zhotovil devět obrazů s pohledy na památná a historicky významná místa Čech a Moravy. Tento cyklus vznikl podle návrhů tehdejšího ředitele divadla Františka Adolfa Šuberta a obsahuje obrazy s pohledy na Říp, Hradčany, Vyšehrad, Blaník, Tábor, Domažlice, Velehrad, Hostýn a Radhošť. Mařák všechna místa navštívil a v plenéru vypracoval řadu kresebných i olejových studií. Při této práci se malíř oprostil od přebytečných detailů, aby mohl svižně ztvárnit atmosféru daného místa a symboliku v českých dějinách. Jeho pozornost se zaměřila na vyjádření světla, denní doby nebo ročního období. Například na obraze *Blaník* (viz Přílohy I., obr. 41) lze vidět kopec při večerním stmívání, zatímco *Vyšehrad* (viz Přílohy I., obr. 42) je vyobrazen v noci při měsíčním svitu. Z obrazu *Říp* (viz Přílohy I., obr. 43) sálá teplo letního odpoledne a v díle *Radhošť* (viz Přílohy I., obr. 44) je zase nebe poseté mraky.

Na počátku osmdesátých let byla Mařákova tvorba na vrcholu nejen slávy, ale také malířského provedení. V tomto období vznikla díla, v nichž malíř dokázal naprosto autenticky ztvárnit atmosféru místa použitím barevných tónů a světelných kontrastů. Stále zde převažovala precizní tvorba, v níž věnoval pozornost především detailům. Technikou se však stále více přibližoval realističtějšímu pojetí přírody a charakteristice lesních interiérů, do kterých ale nepřestával vnášet romantický podtext.¹³⁸ Jeho oblíbeným námětem byl les, který je člověkem nedotčený a působí tak přirozeně. Viktor Šuman zmiňuje, že pokud Mařák zakomponoval do svých obrazů figuru, můžeme se domnívat, že mu byla buď nápomocným prvkem k dotvoření

¹³⁶ [Srov.] BLAŽIČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda, ed. *Julius Mařák a jeho žáci: [katalog výstavy]: Národní galerie v Praze, Jízdárna Pražského hradu, 19. 10. 1999 – 30. 1. 2000*. Praha: Národní galerie, 1999. s. 245, 39, 249.

¹³⁷ [Srov.] ŠUMAN, Viktor. *Julius Mařák a jeho škola*. Praha: Jednota umělců výtvarných, 1929. s. 11.

¹³⁸ [Srov.] BLAŽIČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda, ed. *Julius Mařák a jeho žáci: [katalog výstavy]: Národní galerie v Praze, Jízdárna Pražského hradu, 19. 10. 1999 – 30. 1. 2000*. Praha: Národní galerie, 1999. s. 39, 42, 43.

požadované atmosféry, nebo ji použil, aby zvýraznil lidskou malost a nicotu, která byla jednou z hlavních myšlenek romantismu. Na rozdíl od propracovaných stromů, keřů a tůní Mařák ztvárňuje figury s menším zaujetím. Na některých obrazech jsou například zvířata, kterých si divák na první pohled ani nevšimne, dokud se nezaměří na jednotlivé detaily.¹³⁹

V roce 1885 se Julius Mařák podílel na ilustrování díla korunního prince Rakouska-Uherska Rudolfa Habsbursko-Lotrinského pod názvem *Rakousko-uherské mocnářství slovem a obrazem (Die österreichisch-ungarisch Monarchie in Wort und Bild)*. Podnikl mnoho cest kolem Dunaje do Uher i po Dolních Rakousích, aby načerpal inspiraci pro toto dílo. Velmi se mu zalíbil pobyt v Gamingu, kde přebýval na panství Rotschildových. Dostal zde od svých hostitelů k dispozici celý lovecký zámek i se služebnictvem. Na těchto cestách vznikla řada kreseb, které se poté staly inspirací pro některé ilustrace v tomto díle.

Téhož roku použil Mařák kresby z Dolních Rakous jako předlohu pro svůj cyklus *Čtyři roční doby*, který si od něj objednalo mnichovské nakladatelství Paul Keaser.¹⁴⁰ Skládal se ze čtyř kreseb, podle nichž poté vznikly i stejnojmenné olejomalby. Tyto obrazy jsou dnes bohužel nezvěstné. Dalším dílem, které navazovalo na Mařákův pobyt v Gamingu, je například olejomalba *Z pralesa* (viz Přílohy I., obr. 45). Tento obraz znázorňuje lesní idylu, do níž malíř zakomponoval žánrový prvek v podobě dvou vesnických žen sbírajících houby. Autor zde použil způsob malby, který dodává dílu čistě plenérový ráz, především kvůli bravurnímu vystižení ranní atmosféry v hlubokém lese.¹⁴¹

V roce 1887 se Mařák se svou rodinou vrátil do Prahy, neboť mu byla nabídnuta pozice profesora v ateliéru krajinomalby na pražské Akademii. Přestěhovali se na Smíchov, na Františkovo nábřeží č. 5.¹⁴² Hned prvním rokem, kdy nastoupil, byl jmenován rektorem Akademie. Osobně Akademii napomáhal znovu zlepšit její úroveň. Aktivně se zapojoval v hledání vedlejších finančních zdrojů, které by zlepšily školní provoz a podpořily talentované studenty. Mařák si svých žáků velmi vážil. Uvědomoval si individualitu každého z nich a podporoval je v jejich tvůrčích schopnostech. Pravidelně pořádal výstavy, kde žáci vystavovali své práce, aby se dostali ve společnosti do povědomí. Pomáhal jim také najít kupce a mecenáše, aby se mohli uměním uživit.¹⁴³ „*Krajinářskou školu vedl dvanáct let, vychoval celou generaci krajinářů a nepřerušenu linii české krajinomalby dovedl až na počátek dvacátého*

¹³⁹ [Srov.] ŠUMAN, Viktor. *Julius Mařák a jeho škola*. Praha: Jednota umělců výtvarných, 1929. s. 11.

¹⁴⁰ [Srov.] BOUČKOVÁ, Jitka. *Julius Mařák*. Pardubice: Východočeská galerie, 1981. s. 82.

¹⁴¹ [Srov.] BLAŽIČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda, ed. *Julius Mařák a jeho žáci: [katalog výstavy]: Národní galerie v Praze, Jízdárna Pražského hradu, 19. 10. 1999 – 30. 1. 2000*. Praha: Národní galerie, 1999. s. 43.

¹⁴² [Srov.] BOUČKOVÁ, Jitka. *Julius Mařák*. Pardubice: Východočeská galerie, 1981. s. 83.

¹⁴³ [Srov.] BLAŽIČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda, ed. *Julius Mařák a jeho žáci: [katalog výstavy]: Národní galerie v Praze, Jízdárna Pražského hradu, 19. 10. 1999 – 30. 1. 2000*. Praha: Národní galerie, 1999. s. 101, 102, 127.

století.¹⁴⁴ V tomto období se Mařákův zdravotní stav zhoršoval, nicméně i přesto bylo jeho působení na Akademii velkým přínosem pro další generaci krajinářů v Čechách. O jeho žácích a pedagogickém působení se autorka zabývá v kapitole o Mařákově škole.

V roce 1888 se Mařák zúčastnil výstavy v Rudolfinu, kterou pořádala Krasoumná jednota. Byly zde představeny i některé z prací Mařákových studentů. On sám zde vystavil svůj obraz *Podzimní večer* (viz Přílohy I., obr. 46), v němž se mu podařilo vystihnout kontrast krajiny v záři zapadajícího slunce. Můžeme zde vidět postavu pasáčka s ovce, kterého ztvárnil také na dalším obraze z téhož roku s názvem *Návrat z pastvy* (viz Přílohy I., obr. 47).¹⁴⁵ V tomto díle pasáček s ovce kráčí po lesní cestě v bukovém lese. Dále stejný motiv bukového lesa přetvořil o rok později v obraze *Podzim v háji* (viz Přílohy I., obr. 48).

O dva roky později byl Mařákovi udělen titul řádného člena nově založené *České akademie císaře Františka Josefa I. pro vědy, slovesnost a umění*. V témže roce byl za své občanské zásluhy oceněn Řádem železné koruny III. třídy a o rok později pak byl vybrán jako ředitel výstavní komise pro uměleckou výstavu, pořádanou v rámci Jubilejní zemské výstavy, jejíž expozice zahrnovaly produkty a vynálezy českého průmyslu, zemědělství a kultury.¹⁴⁶

V roce 1891 získal Mařák zakázku od ministerstva kultury na vytvoření dvou rozměrných obrazů s motivem pralesa. Protože pro svou tvorbu potřeboval být co nejblíže k přírodě, odjel spolu se svou rodinou na Šumavu do Horní Vltavice. Mařák zde podnikal výlety do okolí, kde vytvářel kresebné studie.¹⁴⁷ Z jeho dopisů, které se zachovaly, vyplývá, že jeho práci komplikovaly časté deště a nepříznivé počasí, které měly špatný vliv na jeho zdravotní stav. I přesto, že se Mařák obával, že nebude schopen tuto práci dokončit, vytvořil nakonec dvě olejomalby *Šumavský prales za bouře* (viz Přílohy I., obr. 49) a *Šumavský prales ve slunci* (viz Přílohy I., obr. 50). I když první obraz se mu podařilo namalovat již v roce 1892, *Šumavský prales ve slunci* dosáhl konečné podoby až v roce 1897. V těchto dílech malíř vytvořil dva protiklady, které ztvárňují odlišný pohled na šumavský prales v lišících se atmosférických podmínkách. Příroda Šumavy uchvátila Mařáka natolik, že za jeho pobytu vytvořil mnoho dalších kreseb i maleb. Mezi ně patřily i malebné plenérové záznamy, které se vyznačují uvolněným rukopisem s pouhým naznačením detailu.

¹⁴⁴ BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda, ed. *Julius Mařák a jeho žáci: [katalog výstavy]: Národní galerie v Praze, Jízdárna Pražského hradu, 19. 10. 1999 – 30. 1. 2000*. Praha: Národní galerie, 1999. s. 44.

¹⁴⁵ [Srov.] BOUČKOVÁ, Jitka. *Julius Mařák*. Pardubice: Východočeská galerie, 1981. s. 84.

¹⁴⁶ [Srov.] BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda, ed. *Julius Mařák a jeho žáci: [katalog výstavy]: Národní galerie v Praze, Jízdárna Pražského hradu, 19. 10. 1999 – 30. 1. 2000*. Praha: Národní galerie, 1999. s. 44, 45.

¹⁴⁷ [Srov.] BOUČKOVÁ, Jitka. *Julius Mařák*. Pardubice: Východočeská galerie, 1981. s. 84.

V Mařákově tvorbě z devadesátých let lze spatřit především menší formáty. Umělcův rukopis se stále více uvolňoval a přibývaly obrazy malované čistě v plenéru, čímž se stále více přibližoval modernímu nazírání na krajinu. Jako příklad můžeme jmenovat jeho obraz *Odpočinek pod stromy* (viz Přílohy I., obr. 51).¹⁴⁸

V polovině devadesátých let vypracoval na objednávku Zemského výboru obrazy pro Národní muzeum v Praze. Námět této práce byl podobný jako při jeho zakázce pro Národní divadlo. Jeho úkolem bylo vytvořit několik děl vyobrazujících české zámky, hrady a památná místa.¹⁴⁹ Zpracoval tedy obrazy s pohledy na Pražský hrad a Zvíkov, které umístil do levé chodby ochozu v prvním patře muzea, a dále Křivoklát a Karlštejn, které byly umístěny do pravé chodby. Mařák zvolil pro tyto čtyři obrazy techniku malby matným olejem na plátně se savým podkladem. Tímto způsobem se mohl obraz po zhotovení připevnit na stěnu a připomínal tak fresku. Pro hlavní schodiště muzea měl Mařák vytvořit pouze čtyři obrazy, nicméně nakonec zvolil dvanáct návrhů, které rozmístil po třech na obě strany pravého i levého schodiště. Můžeme zde vidět pohledy na Libušín, Říp a Tetín, Levý Hradec, Vyšehrad a Budeč, Hasištejn, Sázavský klášter a Brandýs nad Orlicí. Poslední trojice znázorňuje Šternberk, Poděbrady a Český Krumlov. Vzhledem ke špatnému zdravotnímu stavu umělce se předpokládá, že si k řešení některých úkolů přizval na pomoc některé své žáky. Ačkoli ve smlouvě k této zakázce bylo uvedeno pouze Mařákově jméno, existují spekulace, že mu pomáhal jeho žák Bohuslav Dvořák.¹⁵⁰ Historička umění Jitka Boučková zmiňuje, že podle Dvořákova zapsaného vyprávění si Mařák přizval na pomoc i další své žáky, ovšem v práci setrval pouze on.¹⁵¹ Naopak Blažíčková-Horová popisuje, že mu možná pomáhala i jeho dcera Josefina, která následovala svého otce také jako malířka. Není zcela jasné, jaká varianta je správná, nicméně rozdíly, které lze na tomto cyklu zpozorovat, naznačují, že se nejspíš jednalo o výsledek spolupráce více autorů.¹⁵²

Na konci devadesátých let se Mařákově zdraví stále více zhoršovalo. V roce 1899 na doporučení lékaře podstoupil krátkodobou léčbu v sanatoriu v Salcburku a následně se léčil v Gmundenu. Po návratu do Prahy se ovšem jeho zdravotní stav stále zhoršoval a Mařák neměl sílu pokračovat ve své pedagogické činnosti. Zkontaktoval pražskou Akademii, aby během nemoci dočasně převzal jeho pozici žák Antonín

¹⁴⁸ [Srov.] BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda, ed. *Julius Mařák a jeho žáci: [katalog výstavy]: Národní galerie v Praze, Jízdárna Pražského hradu, 19. 10. 1999 – 30. 1. 2000*. Praha: Národní galerie, 1999. s. 45, 46.

¹⁴⁹ [Srov.] BOUČKOVÁ, Jitka. *Julius Mařák*. Pardubice: Východočeská galerie, 1981. s. 85.

¹⁵⁰ [Srov.] BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda, ed. *Julius Mařák a jeho žáci: [katalog výstavy]: Národní galerie v Praze, Jízdárna Pražského hradu, 19. 10. 1999 – 30. 1. 2000*. Praha: Národní galerie, 1999. s. 47.

¹⁵¹ [Srov.] BOUČKOVÁ, Jitka. *Julius Mařák*. Pardubice: Východočeská galerie, 1981. s. 86.

¹⁵² [Srov.] BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda, ed. *Julius Mařák a jeho žáci: [katalog výstavy]: Národní galerie v Praze, Jízdárna Pražského hradu, 19. 10. 1999 – 30. 1. 2000*. Praha: Národní galerie, 1999. s. 46.

Slaviček. Jeho stav se však bohužel již nezlepšil. Julius Mařák zemřel 8. října 1899 a byl pohřben na Vyšehradě.¹⁵³

Julius Mařák se stal klíčovou osobností českého výtvarného umění a jeho dílo představovalo významný přínos pro krajinářskou tvorbu. Jeho práce umožnila zachování myšlenek romantismu v českém umění až do 20. století. Mařákova tvorba procházela vývojem od precizních kreseb přes jemnou krajinomalbu až po robustnější obrazy, které charakterizovaly husté nánosy barev. I přesto, že jeho krajinomalby jsou často spojovány s romantismem, je v nich patrný jeho vlastní osobitý styl a autenticita. Zanechal po sobě rozsáhlé dílo představující širokou škálu motivů a nálad, které zaznamenává atmosféru 19. století a obohacuje diváka svou poetičností a emotivní silou.¹⁵⁴ V průběhu své kariéry a výuky na pražské Akademii inspiroval mnoho nadějných umělců. Odkaz Julia Mařáka v českém výtvarném umění přetrvává dodnes a kontinuálně ovlivňuje další generace umělců i diváků. Následující kapitola nám představí některé z těchto významných žáků a přiblíží, jakým způsobem jejich práce reflektuje Mařákovu školu a jeho umělecké dědictví.

2.1 Mařákova krajinářská škola

Julius Mařák měl ke svým žákům a své pedagogické činnosti velmi vřelý vztah a byl oddaným učitelem až do své smrti. Jeho krajinářská škola na Akademii výtvarných umění v Praze byla ve své době velkým přínosem pro udržení oboru krajinářství v Čechách.¹⁵⁵

Z dobře vedených školních záznamů lze vyčíst, že po celou dobu jeho působení na Akademii se do ateliéru zapsalo až čtyřicet tři posluchačů. Nejdůležitější aktivitou v Mařákově škole bylo studium přírody a procvičování kresebných dovedností.¹⁵⁶ Jeho studenti byli systematicky vedeni k přesnosti a pečlivému zpracování jednotlivých přírodních útvarů. Často se museli věnovat malování drobných předmětů a přírodnin rozprostřených na jednom místě, což je naučilo vystihnout všechny tvary a rozlišit barevné odstíny.¹⁵⁷ Prvním rokem se soustředili na jednotlivé objekty, jejich struktury, povrchy a na způsob práce s barevností a později se postupně od detailů přesunuli k celistvým pohledům na krajinu v plenéru. Každý rok jezdili na plenérové

¹⁵³ [Srov.] BOUČKOVÁ, Jitka. *Julius Mařák*. Pardubice: Východočeská galerie, 1981. s. 87.

¹⁵⁴ [Srov.] BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda, ed. *Julius Mařák a jeho žáci: [katalog výstavy]: Národní galerie v Praze, Jízdárna Pražského hradu, 19. 10. 1999 – 30. 1. 2000*. Praha: Národní galerie, 1999. s. 48, 49.

¹⁵⁵ [Srov.] LORIŠ, Jan. *Julius Mařák*. Praha: Melantrich, 1940. s. 12.

¹⁵⁶ [Srov.] BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda, ed. *Julius Mařák a jeho žáci: [katalog výstavy]: Národní galerie v Praze, Jízdárna Pražského hradu, 19. 10. 1999 – 30. 1. 2000*. Praha: Národní galerie, 1999. s. 106.

¹⁵⁷ [Srov.] ŠTECH, V. V. *Čtení o Antonínu Slavičkoví*. Praha: V. Poláček, 1947. s. 103.

pobyty, během nichž se věnovali malování reálné krajiny, což představovalo klíčovou součást jejich výtvarného vzdělání. Nejčastěji se pohybovali v okolí Prahy a v jižních Čechách. Velmi oblíbenou destinací pro plenérovou tvorbu bylo okolí hradu Okoř.

Mařákova škola se nevyznačovala jednotným stylem nebo technikou. Sám učitel podporoval individualitu a samostatný rozvoj svých žáků. Je zřetelné, že někteří z nich během studia opustili romantické a popisné prvky typické pro Mařákovu tvorbu a přiklonili se k modernějším směrům, jakým byl realismus a v některých případech i impresionismus a symbolismus. Mařákovi žáci projevovali velký respekt ke svému učiteli, ale ne všichni následovali jeho uměleckou cestu. Dalším výrazným faktorem, který ovlivňoval Mařákovy žáky, byla tvorba Antonína Chittussiho, jenž vedle Julia Mařáka patřil k dalším hlavním představitelům české krajinomalby. Jeho díla více reflektovala nové myšlenky a názory, které se v Mařákově tvorbě odrážely pouze lehce. Chittussi s oblibou maloval otevřená prostranství a nekladl takový důraz na detaily jako Mařák. Chittussiho tvorba se rovněž vyznačovala volnějším stylem a expresivitou.

Prvními žáky, kteří studovali v Mařákově ateliéru, byli Václav Březina a Antonín Slaviček. Zvláště **Václav Březina** byl jedním z těch, na které měl Mařákův vliv výrazný dopad. Podobně jako jeho učitel se i on velmi často zaměřoval na lesní scenérie a usiloval o vystižení atmosféry daného místa.¹⁵⁸

Antonín Slaviček je řazen mezi nejvýznamnější krajináře, kteří vyšli z Mařákovy školy. Jeho krajiny působí velmi živým dojmem, neboť jeho záměrem bylo ztvárnit krajinu nejen pomocí přesného popisu věci, ale i vyjádřením hlubší atmosféry, dojmů a smyslů, které krajina v divákovi vyvolává. Během svých studií na Akademii si osvojil Mařákovy typické barevné tóny a zdokonaloval svou schopnost vnímat světelné a atmosférické jevy. Mařákovo nadšení pro detail a preciznost byly pro Slavička příliš omezující. Postupem času začal nacházet inspiraci v tvorbě Antonína Chittussiho, což vedlo k rozšíření jeho barevné palety a uvolnění jeho rukopisu. Začal se zaměřovat na široké obzory a plastičnost objektů, které ztvárňoval pastózními nánosy barvy. Slaviček byl přitahován spíše francouzským realismem a impresionismem. Dokonce sám strávil nějaký čas v Paříži, kde obdivoval jejich umění a nechal se jím inspirovat.¹⁵⁹ Tento vývoj můžeme pozorovat například na jeho obrazech *Předjaří na okořském potoce* (viz Přílohy I., obr. 52) z první poloviny 90. let 19. století a jeho *Pohled k Troji* (viz Přílohy I., obr. 53), který namaloval v roce 1908.

V roce 1889 přijal Mařák do ateliéru další studenty, mezi nimiž byli Bohuslav Dvořák, Ferdinand Engelmüller, František Kaván a Jan Minařík. **Bohuslav Dvořák**,

¹⁵⁸ [Srov.] BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda, ed. *Julius Mařák a jeho žáci: [katalog výstavy]: Národní galerie v Praze, Jízdárna Pražského hradu, 19. 10. 1999 – 30. 1. 2000*. Praha: Národní galerie, 1999. s. 127, 128, 167.

¹⁵⁹ [Srov.] ŠTECH, V. V. *Čtení o Antonínu Slavičkovi*. Praha: V. Poláček, 1947. s. 9, 40, 64, 104.

který údajně pomáhal Mařákovi s výzdobou Národního muzea v Praze, se po celou dobu držel realismu. Nejbližší mu však byla Slavičkova tvorba, nejspíše díky této inspiraci se postupem času začal jeho rukopis také uvolňovat.

Obrazy **Ferdinanda Engelmüllera** přetrvávaly v novoromantickém duchu. Po studiu na Akademii strávil nějaký čas v Itálii a v Mnichově. Jeho tvorba působí velmi poetickým a melancholickým dojmem, což svědčí o umělcových hlubokých citových a estetických vjemech. Kromě motivů krajin a parků se také zaměřoval na architekturu.¹⁶⁰

František Kaván, další významný krajinář té doby a Mařákův žák, sdílel zpočátku se svým učitelem nadšení pro lesní motivy. Postupem času však začal podléhat vlivům Antonína Chittussiho a vymanil se z působení Mařákova stylu. Do svých krajin vkládal emoční a psychické zážitky, které se promítaly do jeho obrazů například v podobě počasí a barevnosti. Jeho tvorba působí velmi náladovým a tajemným dojmem. Ke konci devadesátých let 19. století se Kaván stále více přibližoval francouzskému realismu, který kombinoval s prvky impresionismu a symbolismu.¹⁶¹ Tento vývoj znamenal důležitý posun v jeho uměleckém vyjádření a přispěl k obohacení české krajinomalby o nové estetické a expresivní prvky. Typickým znakem Kavánových krajin jsou nízké horizonty a pohled na otevřenou krajinu. Jako příklad lze uvést jeho olejomalbu s názvem *Na prázdném rybníce* (viz Přílohy I., obr. 54) z roku 1894.¹⁶²

Jan Minařík se na rozdíl od svých spolužáků nechal méně ovlivnit novými myšlenkami moderního umění.¹⁶³ Jeho tvorba z období, které strávil na Akademii, spíše odpovídala Mařákovu stylu a zaměřila se především na zobrazení lesních interiérů. Toto téma však časem opustil a začal se více věnovat malbě pražských zákoutí a vedut. Popsaný vývoj reflektuje Minaříkovo individuální vnímání a postupný odchod od krajinářských motivů k urbanistickým tématům.

Na počátku 90. let 19. století se okruh Mařákových žáků rozšířil o Aloise Kalvodu, Otakara Lebedu a Jana Honsu.¹⁶⁴ **Alois Kalvoda** se na počátku své kariéry vydal podobnou cestou jako Slaviček a Kaván, když toužil po co nejhlubším zachycení podstaty krajiny. Kalvoda se – stejně jako Slaviček – také podíval do Paříže, kde se seznámil s díly impresionistů. V tomto období tvořil pomocí volných tahů štětce a barevných skvrn, se zaměřením na zachycení světla, což bylo typické pro

¹⁶⁰ [Srov.] BLAŽIČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda, ed. *Julius Mařák a jeho žáci: [katalog výstavy]: Národní galerie v Praze, Jízdárna Pražského hradu, 19. 10. 1999 – 30. 1. 2000*. Praha: Národní galerie, 1999. s. 128, 178, 179.

¹⁶¹ [Srov.] VLČEK, Tomáš. Malířství, kresba a grafika generace devadesátých let. In: LAHODA, Vojtěch (ed.) *Dějiny českého výtvarného umění (III/1) 1890–1938*. Praha: Academia, 1998. s. 39, 40.

¹⁶² [Srov.] BLAŽIČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda, ed. *Julius Mařák a jeho žáci: [katalog výstavy]: Národní galerie v Praze, Jízdárna Pražského hradu, 19. 10. 1999 – 30. 1. 2000*. Praha: Národní galerie, 1999. s. 128.

¹⁶³ [Srov.] PECHÁČEK, Jaroslav. *Okoř a malíři kolem Antonína Slavička*. Praha: Orbis, 1964. s. 32.

¹⁶⁴ [Srov.] BLAŽIČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda, ed. *Julius Mařák a jeho žáci: [katalog výstavy]: Národní galerie v Praze, Jízdárna Pražského hradu, 19. 10. 1999 – 30. 1. 2000*. Praha: Národní galerie, 1999. s. 177, 129.

impresionisty. Kalvodovo dílo si však také prošlo změnami. Postupem let se v jeho obrazech začala projevovat dekorativnost, která přicházela s nástupem v té době rozvíjejícího se secesního umění.¹⁶⁵ Tento vývoj svědčí o proměnlivosti Kalvodova stylu a jeho schopnosti absorbovat nové umělecké trendy.

Otakar Lebeda, další z žáků Julia Mařáka, bohužel tvořil pouze deset let, neboť zemřel velmi mladý. Přesto byl schopen v tomto krátkém období významně zdokonalit svou techniku malby. V druhé polovině devadesátých let se vydal ke Gardskému jezeru v Itálii. Jeho obraz *Gardské jezero* (viz Přílohy I., obr. 55) připomíná Mařákovy kresby olivových hájů ze stejného místa. Lebeda se ve svém neplodnějším období zaměřoval na motivy vesnic a starých chatrčí poblíž krkonošských hor. Jeho inspirací byla také tvorba Františka Kavána.¹⁶⁶ Lebedova díla prošla vývojem od náladových krajinomaleb k impresivním malbám. Jeho pozdní tvorba se dokonce do jisté míry přiklání také k expresionismu. Tyto tendence můžeme vidět na jeho obraze s názvem *V háji* (viz Přílohy I., obr. 56) z roku 1898.¹⁶⁷

Dalším významným Mařákovým žákem byl **Jaroslav Panuška**. Panušková díla procházela snad ze všech jeho spolužáků největšími změnami. Také se od nich značně lišil tematikou svých obrazů. Jeho raná díla zahrnují romantické krajiny, nicméně postupně se začal zaměřovat spíše na groteskní, morbidní a fantazijní motivy, čímž se jeho tvorba přesunula od romantismu k symbolismu. Na počátku 20. století se pod vlivem francouzských impresionistů vrátil ke krajinomalbě. Ve dvacátých letech se jeho pozornost zaměřila k historickým a archeologickým tématům. V tomto období nakreslil řadu studií s motivy historických budov a několik fantazijních výjevů z české historie.¹⁶⁸

V posledních letech Mařákova působení na Akademii nastoupil do jeho ateliéru **Stanislav Lolek**, jenž podnikl několik výletů společně s Antonínem Slavíčkem například do Francie, Belgie, Itálie a Rakouska. Během těchto cest se postupně posunul od realismu k náladovému stylu francouzského impresionismu. V jeho díle můžeme nalézt lesní zákoutí, zvířecí motivy i otevřené pohledy na krajinu.¹⁶⁹

Kromě jmenovaných umělců se generačně váže ke skupině „mařákovců“ také **Antonín Hudeček**, který s nimi často maloval v okolí Ochoře a studoval na Akademii ve stejných letech v ateliérech Václava Brožíka a Maxmiliána Pirnera, kde se

¹⁶⁵ [Srov.] KALVODA, Alois, ŠTĚPÁNEK, Pavel. *Alois Kalvoda 1875–1934: katalog výstavy*, Praha, červenec–září 1984. Praha: Středočeská galerie, 1984. s. 5–7.

¹⁶⁶ [Srov.] MACKOVÁ, Olga. *Otakar Lebeda: [monografie]*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1957. s. 9, 10, 13.

¹⁶⁷ [Srov.] BLAŽIČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda, ed. *Julius Mařák a jeho žáci: [katalog výstavy]: Národní galerie v Praze, Jízdárna Pražského hradu, 19. 10. 1999 – 30. 1. 2000*. Praha: Národní galerie, 1999. s. 183.

¹⁶⁸ [Srov.] HANEL, Olaf, PANUŠKA, Jaroslav. *Jaroslav Panuška: (1872–1958)*. Praha: České muzeum výtvarných umění, 1994. s. 14, 55.

¹⁶⁹ [Srov.] BLAŽIČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda, ed. *Julius Mařák a jeho žáci: [katalog výstavy]: Národní galerie v Praze, Jízdárna Pražského hradu, 19. 10. 1999 – 30. 1. 2000*. Praha: Národní galerie, 1999. s. 181.

specializoval na figurální kresbu.¹⁷⁰ Z tohoto důvodu se v jeho krajinářských dílech často objevují figury. Strávil také nějaký čas v Mnichově, kde přišel do kontaktu s impresionismem a novými uměleckými směry. Stal se prvním malířem své generace, který byl mezinárodně uznáván. Hudečkova tvorba představovala významný přínos pro české secesní a symbolistické umění, kde se jeho tvorba stala výrazným prvkem a obohatila českou kulturní scénu.¹⁷¹ Jako příklad je možné jmenovat jeho dílo *Večerní ticho*, známé též pod názvem *Soumrak* (viz Přílohy I., obr. 57).

Díky Mařákově angažovanosti a organizaci plenérových pobytů měli jeho žáci jedinečnou příležitost ztvárňovat živou krajinu a zároveň hledat svou vlastní cestu vyjádření. Umělci této generace se stali nejen spolužáky, ale také navázali hluboká přátelství a vzájemně se ovlivňovali. Mezi těmito malíři zaujímali zvláštní postavení František Kaván a Antonín Slavíček, jejichž vliv na českou krajinomalbu na přelomu 19. a 20. století byl výjimečný. Jejich styl a inovativní přístupy obohatily uměleckou scénu té doby a posunuly českou krajinomalbu na novou úroveň. Všichni výše zmiňovaní malíři, kteří byli ovlivněni Mařákovou tradicí krajinomalby, společně formovali moderní českou výtvarnou scénu. Navzdory rozmanitosti jejich stylů sdíleli hlubokou vášeň pro výtvarné umění, která se odrážela v jejich dílech. Práce těchto malířů položila základy pro další generace umělců, kteří na ně navázali a dále rozvíjeli bohatou a inspirativní tradici české krajinomalby.

¹⁷⁰ [Srov.] PECHÁČEK, Jaroslav. *Okoř a malíři kolem Antonína Slavíčka*. Praha: Orbis, 1964. s. 9, 18, 23.

¹⁷¹ [Srov.] VLČEK, Tomáš. Malířství, kresba a grafika generace devadesátých let. In: LAHODA, Vojtěch (ed.) *Dějiny českého výtvarného umění (III/1) 1890–1938*. Praha: Academia, 1998. s. 46, 48.

II. Praktická část

3 Lesní interiéry v malířském umění

Praktická část bakalářské práce se zaměřuje na krajinomalbu lesních interiérů a zákoutí. Autorka si zvolila tento motiv, neboť jí je ze všech možných krajinných vyobrazení nejbližší. Klíčovým faktorem při výběru lokalit byla místa, která autorku osobně oslovila. Záměrně byly vybrány především takové lokality, které pro ni mají sentimentální nebo výjimečný význam. Autorka tak měla možnost propojit motiv s osobními pocity a zkušenostmi. Inspirací pro tuto část práce byly také krajinomalby Julia Mařáka, zejména jeho podání lesních zákoutí, které přispělo k obohacení a rozvinutí tématu.

Výsledkem praktické části jsou kresebné a malířské skici, které posloužily jako základ pro dva finální obrazy provedené technikou olejomalby. Přípravné skici dávají prvotní představu o kompozici, barevném provedení a atmosféře, kterou si autorka představovala pro své výsledné dílo. V následující podkapitole budou tyto olejomalby detailněji popsány a analyzovány s ohledem na jejich výtvarnou strukturu, technické provedení a osobní výpověď na vybrané krajinomalby Julia Mařáka. Tento postup by měl umožnit čtenáři hlubší porozumění tvůrčímu procesu autorky současně s propojením na odkazy k obrazovým zdrojům a předlohám.

3.1 Inspirační zdroje a přípravný materiál

Autorka již delší dobu systematicky zkoumá a zachycuje různorodé krajinné motivy v rámci své umělecké praxe, zahrnující studie a malby přírodních detailů a širokých výhledů na otevřenou krajinu. Nejvíce se však zaměřuje na lesní náměty. Tento soustředěný přístup jí umožňuje prozkoumat bohatství a atmosféru lesních prostředí a zasadit je do kontextu svého uměleckého vyjádření. V dětství autorka trávila hodně času v blízkosti lesů – ať už se jednalo o pobyty u prarodičů, nebo rodinné výlety. Dodnes jí lesy evokují tyto vzpomínky a velmi ráda se na tato místa vrací. Spojení s přírodou, konkrétně s lesem, poskytuje inspiraci pro její práci. Na lesní interiéry se ve své tvorbě zaměřuje především proto, že les se pro ni stal oblíbeným místem, které člověku umožňuje zpomalit a vnímat pouze to, co ho v daném okamžiku obklopuje. Tato spojitost s lesem dává autorce příležitost pozorovat přírodu přímo v jejím nitru. Způsob vnímání lesa jako jakéhosi interiéru se začal rozvíjet zejména v druhé polovině 19. století – stal se tématem spojeným s

intimními pocity, měl divákovi přinést pocit klidu a bezpečí a navozovat harmonii s jeho vnitřním světem.¹⁷²

Tuto myšlenku dokázal velmi dobře ztvárnit Julius Mařák, proto je podstatným inspiračním zdrojem této práce. V mnoha svých dílech se Mařák zaměřil právě na lesní motivy, což nám umožňuje pochopit, že les pro něj představoval jakési útočiště.¹⁷³ Mařák byl samotářský člověk a svůj klid a azyl nacházel v zákoutích, kde příroda zůstávala nedotčena lidskou rukou.¹⁷⁴ Tento aspekt jeho osobnosti a tvorby posloužil pro autorku této práce jako inspirace, neboť Mařák dokázal ztvárnit les v jeho nejintimnější a nejpřesnější podobě.

Při výběru konkrétního námětu a kompozičního uspořádání autorka preferovala pohledy, které nabízely průhledy do vzdálenějších částí lesa. Velmi často vybírala například motivy s lesními pěšinami a potůčky, jež se sbíhají na horizontu a pozorovatele vtahují do neznámých končin, které si člověk může sám představit. Tento prvek autorka používá záměrně s cílem vyvolat u diváka pocit zvědavosti a tajemnosti. S velkým zájmem autorka komponuje do svých krajinných kompozic vodní plochy, jakými jsou například řeky, potůčky a lesní tůňky. Podle ní tyto prvky dodávají krajinnému námětu zvláštní dynamiku díky kontrastu mezi plochým vodním povrchem a plastickým reliéfem země. Autorčinou zálibou je také vyobrazování odlesků světla na vodní hladině, které dodávají námětu větší světelný kontrast. Při volbě kompozice se snažila držet proporcí zlatého řezu tak, aby hlavní prvek na obraze nebyl zasazen doprostřed, nýbrž blíže k okraji formátu.

Důležitou aktivitou pro přípravu praktické části bylo trávení času v blízkosti lesa. Přípravné skici byly vytvořeny v plenéru, aby byla autorka v těsném kontaktu s přírodou a porozuměla tak jejímu působení a proměnlivosti. První skici byly pořízeny v lesích okolo vesnice Těšínov v jižních Čechách, kde trávila velkou část svého dětství. Tímto způsobem nejen vzdává hold svým vzpomínkám, ale také propojuje osobní zážitky s tvůrčím procesem.

Pro dosažení atmosféry a stylu připomínajícího tvorbu Julia Mařáka byla většina přípravných skic vytvořena uhlem, který je preferovaným médiem autorky. Díky jeho schopnosti pokrýt velké plochy může vytvářet podobné efekty jako malba barevnými pigmenty. Pro přesnější zachycení jednotlivých prvků v námětu byla provedena jedna skica tužkou (viz Přílohy II., obr. 63). Kromě dvou kreseb na formátu A3 (viz Přílohy II., obr. 60–61) jsou všechny ostatní ve velikosti A4 (viz Přílohy II., obr. 58–59, 62, 64–65). Za účelem hlubšího porozumění barevnosti lesa byly v plenéru

¹⁷² [Srov.] MATOUŠEK, Alexander. *Vnitřek lesa, lesní charaktery: Julius Mařák a umění krajinomalby*. Praha: Artefactum, 2007. Opera minora historiae artium. s. 9.

¹⁷³ [Srov.] ŠTECH, V. V. *Čtení o Antonínu Slavičkovi*. Praha: V. Poláček, 1947. s. 91.

¹⁷⁴ [Srov.] BLAŽIČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda, ed. *Julius Mařák a jeho žáci: [katalog výstavy]: Národní galerie v Praze, Jízdárna Pražského hradu, 19. 10. 1999 – 30. 1. 2000*. Praha: Národní galerie, 1999. s. 40, 48, 243.

zpracovány také dva akvarely o velikosti A4 a A5 (viz Přílohy II., obr. 66–67). Mezi přípravné materiály je možné zařadit i jednu olejomalbu ve formátu A3, která byla vypracována rovněž v plenéru (viz Přílohy II., obr. 70). Tato malba posloužila autorce jako cvičení, jak rychleji

a efektivněji ztvárnit živou krajinu. Pro tento účel se rozhodla vyzkoušet nový postup, který ve své tvorbě začala používat teprve nedávno. Předtím, než se vydala do přírody, natřela našepsovanou podložku růžovou akrylovou barvou, která sloužila jako podklad pro následnou práci s olejovými barvami. Tímto postupem se snažila využít komplementárního kontrastu mezi růžovou podkladovou barvou a zelenými tóny lesa. Fotodokumentaci celého postupu je možné nalézt v obrazových přílohách (viz Přílohy II., obr. 68–69). Této malbě předcházela kresebná skica, která autorce pomohla zorientovat se v kompozičním uspořádání námětu (viz Přílohy II., obr. 61).

Při práci na přípravných materiálech byl kladen důraz na zachycení atmosféry lesa s důrazem na kontrasty světla a stínů. Během tohoto procesu se však autorka setkala také s potížemi v podobě častých změn světla a náhlých proměn počasí, což vyžadovalo rychlejší tempo práce, než byla zvyklá. Jedním z častých úskalí bylo vystižení prostoru a hloubky lesa, což se projevilo zejména v prvních uhlokresbách, kde není tak znatelný přechod mezi předním a zadním plánem obrazu. V reakci na to autorka v pozdějších skicách přistoupila k použití rychlejšího a uvolněnějšího rukopisu a nevěnovala již tak velkou pozornost zadnímu plánu kresby, čímž docílila větší dynamiky a prostorového dojmu. Po představení inspiračních zdrojů autorky a přípravné fáze procesu se následující část zaměří na výsledné olejové malby a proces jejich vzniku.

3.2 Finální malby a realizační proces

Výsledkem praktické části jsou dvě olejomalby na plátně o velikosti 50 × 70 cm. V těchto finálních malbách autorka vycházela ze zkušeností, které načerpala během přípravného procesu, a také ze získaných zkušeností s malbou krajinných námětů, které si osvojila během své výtvarné činnosti. Východiskem pro finální malby byly kresebné skici, které byly detailně popsány v předchozí podkapitole.

Autorka zvolila techniku olejomalby, neboť je jí nejbližší a má s ní nejvíce zkušeností. Dalším důvodem pro volbu tohoto média byla inspirace Mařákovými olejomalbami. Tato technika umožnila autorce použít více lazurních barevných vrstev na sebe, což umožnilo lépe vystihnout barevné odstíny i díky výraznější sytosti pigmentů v olejových barvách.

Postup práce obou maleb probíhal ve třech fázích. Nejprve si autorka kresebně rozvrhla vybraný motiv na našepsované plátno pomocí lazurní vrstvy modré olejové barvy a stejnou barvou podmalovala zastíněné části motivu. Na osvětlená místa byla použita barva žlutá (viz Přílohy II., obr. 71, 75). Tento postup umožnil zvýraznit světelný kontrast a lépe se orientovat v následující fázi malování, která spočívala v postupném barevném rozvržení pomocí lazurních vrstev barvy. Následně byly na plátno nanášeny jak husté, tak i lazurní vrstvy barvy, dokud nebylo dosaženo konečné podoby obrazu. Mezi jednotlivými fázemi bylo nutné počkat, než barva zaschne, aby bylo možné pokračovat v nanášení dalších vrstev (Viz Přílohy II., obr. 72, 76–78). Autorka používala takovou barevnou škálu, aby co nejvíce napodobila zemité tóny lesa a zároveň využívala komplementárnosti barev. V některých případech použila například modrou nebo tmavě fialovou barvu k vyjádření stínů, zatímco přední plán obrazu zvýraznila teplými barevnými tóny. Pro vytvoření prostoru autorka využívala principy vzdušné perspektivy.

První olejomalba znázorňuje lesní potok obklopený stromy (viz Přílohy II., obr. 73). Tento motiv byl vybrán s ohledem na autorčinu zálibu v zobrazování vodních prvků a zároveň s cílem vyjádřit symboliku spojenou s čistotou přírody. I přesto, že potok zachytává větve, listí a jiné objekty, které do něj padají, stále proudí dál. Vedle něj je dalším výrazným prvkem obrazu šikmý strom, který se přes něj naklání. Dopadá na něj výrazné světlo, které zvýrazňuje jeho rysy. Tento prvek se autorce zalíbil, neboť oživuje kompozici námětu a dodává mu dynamiku. Obraz byl namalován v ateliéru podle fotografické předlohy, kterou autorka pořídila během jedné ze svých procházek lesem.

Pro druhý obraz byla použita podobná kompozice jako u předchozí malby, kde je motiv kompozičně posunutý k pravému okraji. Nicméně cílem této práce bylo důkladněji zkoumat rozmanité charakteristiky vyobrazených stromů. Při jedné ze svých procházek v přírodě byla autorka inspirována břízami a jejich schopností barevně vyniknout v kontrastu ostatních stromů s tmavými kmeny. V této práci se rozhodla zaměřit především na tento jejich charakteristický prvek. Do obrazu byl opět zakomponován vodní prvek v podobě dvou kaluží ve vyschlém korytu lesního potůčku (viz Přílohy II., obr. 79). Tento obraz byl rovněž namalován v ateliéru podle kresebné předlohy, kterou autorka zhotovila v plenéru (viz Přílohy II., obr. 74). Kromě toho se také opírala o fotografickou dokumentaci vybraného motivu pro lepší orientaci při práci s barvou.

Cílem praktické části bylo poukázat na krásu a jedinečnost lesních zákoutí. Autorka se věnovala práci jak v plenéru, tak i v ateliéru. Práce v plenéru umožnila přímý kontakt s přírodou, zatímco v ateliéru poskytla autorce větší kontrolu nad

prostředím a podmínkami, které mohou být pro malířský proces klíčové. Při výběru preferovaného motivu si uvědomila, že se často zaměřuje na pohledy s výraznými stromy v popředí, což podle ní přispívá k živosti celkové kompozice obrazu. Práce na finálních malbách probíhala téměř bez problému. Jediným úskalím, se kterým se setkala, byl nedostatek času při práci na druhém obraze. Tento fakt omezoval možnost využít stejného barevného vrstvení jako u první malby.

Realizace praktické části byla pro autorku velmi příjemná a obohacující zkušenost. Prostřednictvím výtvarné činnosti měla možnost intenzivněji prozkoumat lesní prostředí. Velkým přínosem pro ni bylo skicování v plenéru, neboť ji umožnilo detailně prostudovat všechny důležité prvky krajiny a lépe se soustředit na tvorbu v klidném prostředí. Tato aktivita také přispěla k odreagování od běžného neklidu, který autorka zažívala. Celý proces tvorby praktické části bakalářské práce přinesl autorce nové zkušenosti a postřehy, které může dále rozvíjet ve své budoucí tvorbě.

Získané poznatky o tvorbě v přírodě lze využít i při výuce výtvarné výchovy na školách. Tvorba v plenéru může žáky motivovat k pozornějšímu vnímání okolního prostředí, podpořit citlivý vztah k přírodě a kultivovat jejich estetické cítění.

Závěr

Cílem této kvalifikační práce bylo seznámit čtenáře s vývojem krajinomalby a zdůraznit vliv významných osobností, které se na něm podílely. Julius Mařák, jako hlavní inspirační zdroj této práce, poskytl důležitý rámec pro pochopení tohoto uměleckého žánru.

V první části teoretické práce byl čtenář seznámen s důležitostí přírody kolem nás a získal ucelený vhled do vývoje krajinomalby, počínaje pravěkem až po éru klasicismu. Začátky tohoto žánru spočívaly v jednoduchém vyobrazování přírodních jednotlivostí nebo jejich charakteristických prvků. Důležitým bodem v historii bylo období renesance, kdy se začaly objevovat první samostatné krajinomalby bez figurální stafáže. Tato éra se stala důležitým milníkem, který položil základy pro následující rozvoj krajinomalby v 19. století. V této části se text zaměřil především na významné osobnosti a země, které hrály klíčovou roli v rozvoji krajinomalby v daném historickém období.

Dalším důležitým bodem teoretické části bylo zkoumání krajinomalby 19. století v Evropě. Text se zde věnoval především uměleckým názorům, které formovaly tehdejší krajináře. Čtenář byl zaveden do období romantismu, jež krajinomalbu obohatilo novým vztahem člověka k přírodě, a dále do realismu a impresionismu, které tuto myšlenku rozvinuly novými způsoby uměleckého vyjádření. V této části práce jsou uvedeni významní umělci tohoto období, kteří se věnovali krajinomalbě a přispěli k jejímu dalšímu rozvoji. Pro uvedení do kontextu s krajinomalbou Julia Mařáka bylo nejprve nutné nastínit tehdejší kulturní situaci v Čechách. Tato část zmiňuje, jak se zde promítaly myšlenky přicházející z ostatních zemí Evropy. Čtenář byl seznámen s důležitými mezníky a osobnostmi, které přispěly k rozvoji krajinomalby v této oblasti a ovlivnily práci Julia Mařáka. K nejzásadnějším událostem se řadí především založení Akademie výtvarných umění v Praze roku 1799.

V druhé kapitole teoretické části bakalářské práce se autorka zaměřila na život Julia Mařáka, jeho uměleckou činnost a pedagogické působení. Nejprve byl popsán jeho život a charakteristika jeho tvůrčího procesu, který byl pro autorku stěžejní při práci v rámci praktické části. Zmíněny byly také inspirační zdroje, které Mařák ve své tvorbě využíval. Poté byl čtenář seznámen s jeho pedagogickým působením v krajinářském ateliéru na Akademii výtvarných umění v Praze, kde se věnoval výuce a formování svých žáků. Tato část podrobněji pojednává o jeho nejvýznamnějších studentech, kteří ovlivnili další generace českých malířů.

Teoretická část umožnila čtenáři i autorce získat přehled o základní problematice krajinomalby, na což poté autorka navázala v praktické části. Lesní

interiéry, které se rozhodla vyobrazit, byly inspirované tvorbou Julia Mařáka. Čtenář byl seznámen s důvody této volby a významem pro její tvorbu. Dále byly přiblíženy postupy, které využívala, a detailně byly popsány problémy, kterým při tvorbě čelila. V závěru praktické části autorka zhodnotila dosažené výsledky a sdílela, jakým způsobem ji tato činnost obohatila.

Seznam použitých zdrojů

Tištěné zdroje

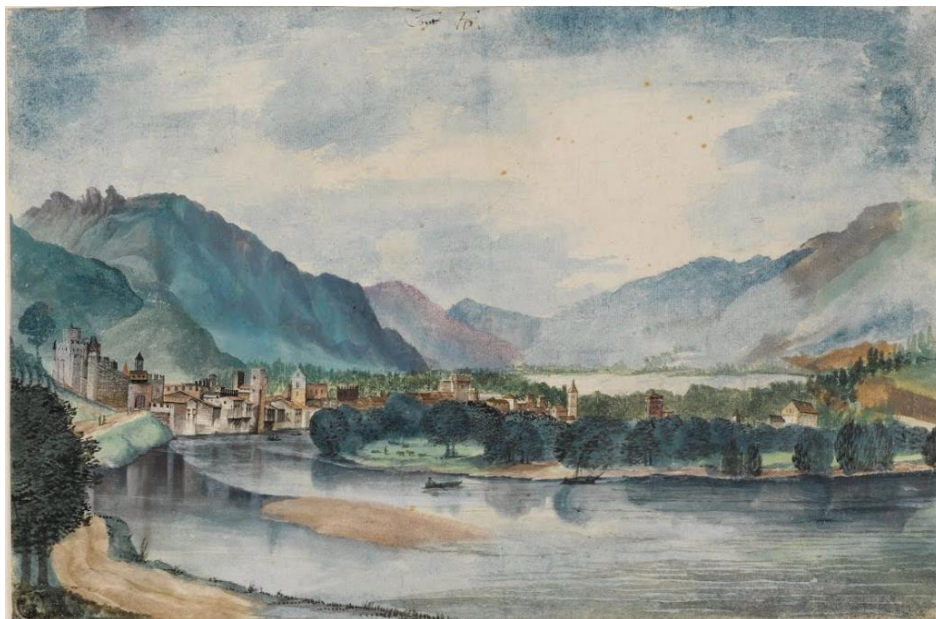
- ASH, Russell. *Impresionisté*. Přeložila SOLPEROVÁ, Jana. Praha: Aventinum, 1993. ISBN 80-7151-264-8.
- BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997. ISBN 80-200-0609-5.
- BAUER, Alois. *Dějiny výtvarného umění*. Olomouc: Rubico, 1998. ISBN 80-85839-25-3.
- BENEŠOVÁ, Naďa. *Malířské umění od A do Z: dějiny malířského umění od počátků civilizace*. Praha: Rebo productions, 1995. ISBN 80-85815-20-6.
- BERNHARD, Marianne. *Universální lexikon umění: architektura, fotografie, grafika, malířství, osobnosti, sochařství, umělecká řemesla*. Praha: Grafoprint-Neubert, 1996. ISBN 80-85785-46-3.
- BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda. *Julius Mařák a jeho žáci: [katalog výstavy]: Národní galerie v Praze, Jízdárna Pražského hradu 19. 10. 1999 – 30. 1. 2000*. Praha: Národní galerie, 1999. ISBN 80-7035-184-5.
- BOUČKOVÁ, Jitka. *Julius Mařák (1832–1899): Východočeská galerie Pardubice 1981: katalog výstavy*. Pardubice: Východočeská galerie, 1981.
- BOUČKOVÁ, Jitka. *Antonín Hudeček*. Pardubice: Oblastní galerie, 1982.
- BÜTTNER, Nils. *Landscape Painting: a History*. New York: Abbeville Press Publishers, 2006. ISBN 978-0-7892-0902-3.
- CUNNINGHAM, Antonia. *Impresionisté*. V Praze: Slovart, 2004. ISBN 80-7209-600-1.
- DOORMAN, Maarten. *Romantický řád*. Praha: Prostor, 2008. ISBN 978-80-7260-191-2.
- FEIGL, Hugo. *Mistři Barbizonští*. Praha: Dr. Feigl, 1933.
- GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Argo, 1997. ISBN 80-204-0685-9.
- HANEL, Olaf, PANUŠKA, Jaroslav. *Jaroslav Panuška: (1872–1958)*. Praha: České muzeum výtvarných umění, 1994. ISBN 80-7056-024-X.
- HANZLOVÁ, Lidmila. *Otakar Nejedlý*. Praha: Odeon, 1984. ISBN 01-519-84.
- HOLLAR, Václav; DENKSTEIN, Vladimír. *Václav Hollar – kresby*. Praha: Odeon, 1977. ISBN 01-508-78.
- KALVODA, Alois, ŠTĚPÁNEK, Pavel. *Alois Kalvoda 1875–1934: katalog výstavy, Praha, červenec–září 1984*. Praha: Středočeská galerie, 1984.
- LAHODA, Vojtěch (ed.) *Dějiny českého výtvarného umění (III/1) 1890–1938*. Praha: Academia, 1998. ISBN 80-200-0587-0.
- LORENZOVÁ, Helena, PETRASOVÁ, Taťána (ed.) *Dějiny českého výtvarného umění 1780-1890. (III/1)*. Praha: Academia, 2001. ISBN 80-200-0735-0.

- LORENZOVÁ, Helena, PETRASOVÁ, Taťána (ed.) *Dějiny českého výtvarného umění 1780-1890. (III/2)*. Praha: Academia, 2001. ISBN 80-200-0735-0.
- LORIŠ, Jan; MAŘÁK, Julius. *Julius Mařák*. Praha: Melantrich 1940.
- LYNTON, Norbert. *Umění 19. a 20. století*. Praha: Artia, 1981. ISBN 37-006-81.
- MACKOVÁ, Olga. *Otakar Lebeda: [monografie]*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1957.
- MATĚJČEK, Antonín. *Umění 19. století*. Praha: F. Topič, 1925.
- MATOUŠEK, Alexander. *Vnitřek lesa, lesní charaktery: Julius Mařák a umění krajinomalby*. Praha: Artefactum, 2007. ISBN 978-80-86890-11-1.
- PECHÁČEK, Jaroslav. *Okoř a malíři kolem Antonína Slavíčka*. Praha: Orbis, 1964. ISBN 11-086-64.
- RUBIN, James Henry. *Impressionism. Art & ideas*. London: Phaidon, 1999. ISBN 978-0-7148-3826-7.
- ŘEPA, Karel; POSPÍŠIL, Aleš; DUCHKOVÁ, Zuzana; FILIP, Michal. *Krajina jako námět a médium ve výtvarné výchově*. Olomouc: ČS INSEA, 2020. ISBN 978-80-904268-5-6.
- SEDLÁŘ, Jaroslav. *Realistické maliarstvo 19. storočia*. Bratislava: Pallas, 1979. ISBN 94-272-79.
- ŠTECH, V. V. *Čtení o Antonínu Slavíčkově*. Praha: V. Poláček, 1947.
- ŠUMAN, Viktor. *Julius Mařák a jeho škola*. Praha: Jednota umělců výtvarných. 1929.
- TOMEŠ, Jan Marius. *Antonín Chittussi*. Praha: Odeon, 1980. ISBN 01-519-80.
- VOLAVKA, Vojtěch. *České malířství a sochařství 19. století: příručka výtvarné výchovy ve studiu učitelství pro ZDŠ na pedagogických fakultách*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1968.

Seznam příloh

Přílohy I. Obrazový materiál k teoretické části.....	55
Přílohy II. Fotodokumentace praktické části.....	82

Přílohy I. Obrazový materiál k teoretické části



Obr. 1: *Pohled na Trento* (1495) - Albrecht Dürer



Obr. 2: *Krajina se svatým Jeronýmem* (1520) - Joachim Patinir



Obr. 3: *Krajina s nymfou a satyrem* (1641) - Claude Lorrain



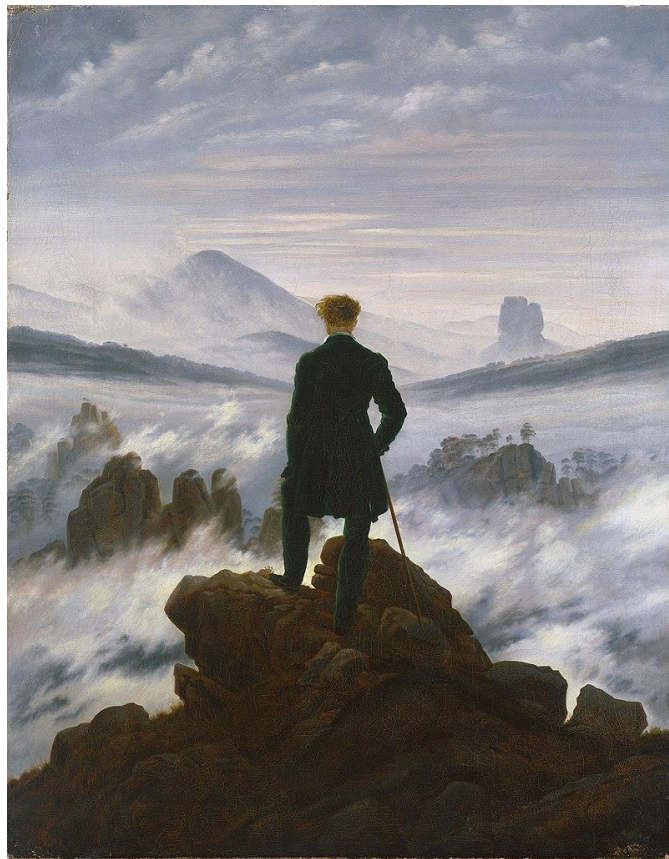
Obr. 4: *Cesta* (1650) - Jacob Van Ruisdael



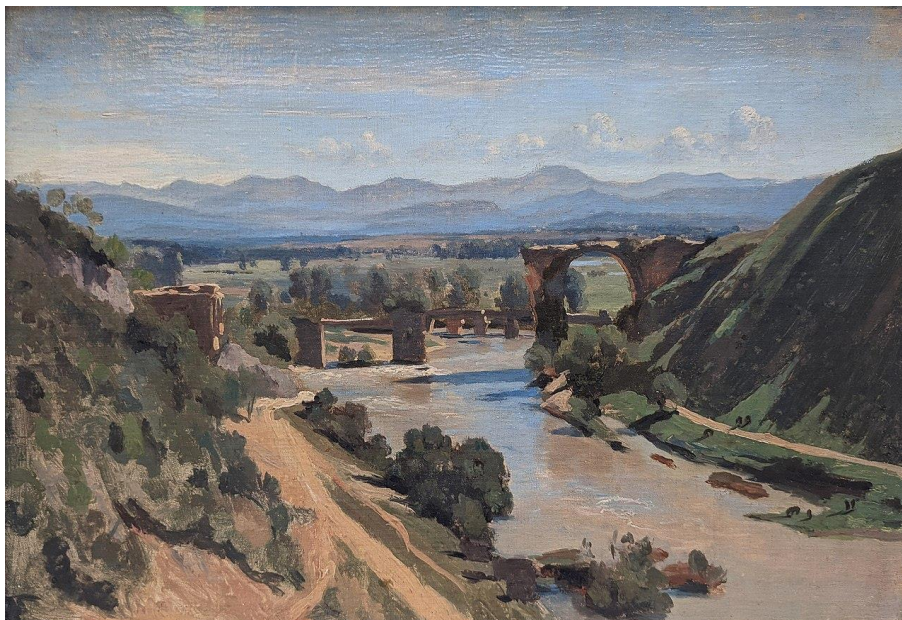
Obr. 5: *Sněhová bouře* (1842) - William Turner



Obr. 6: *Kukuřičné pole* (1826) - John Constable



Obr. 7: *Poutník nad mořem mlh* (1818) - Caspar David Friedrich



Obr 8: *Most u Narni* (1826) - Camille Corot



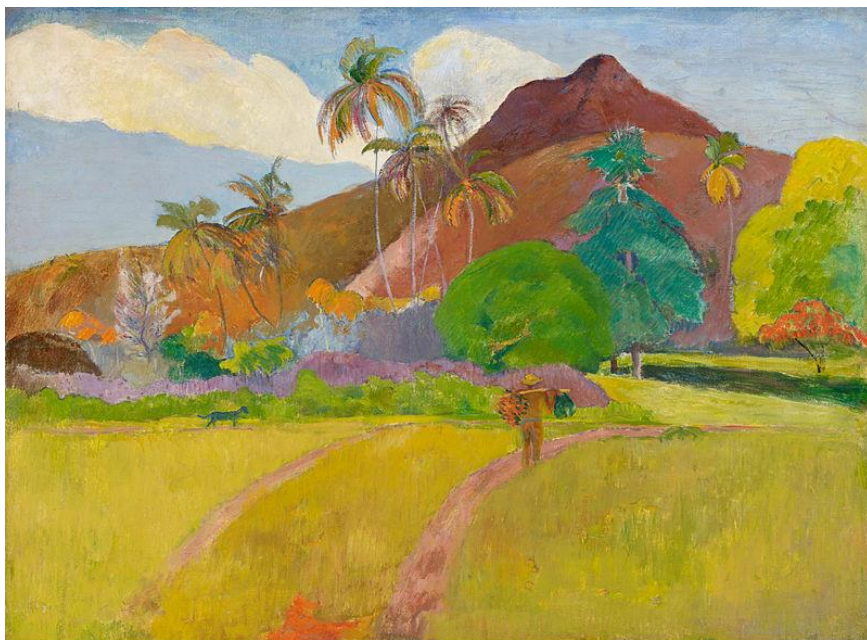
Obr. 9: *Krajina s řekou* (1867) - Theodore Rousseau



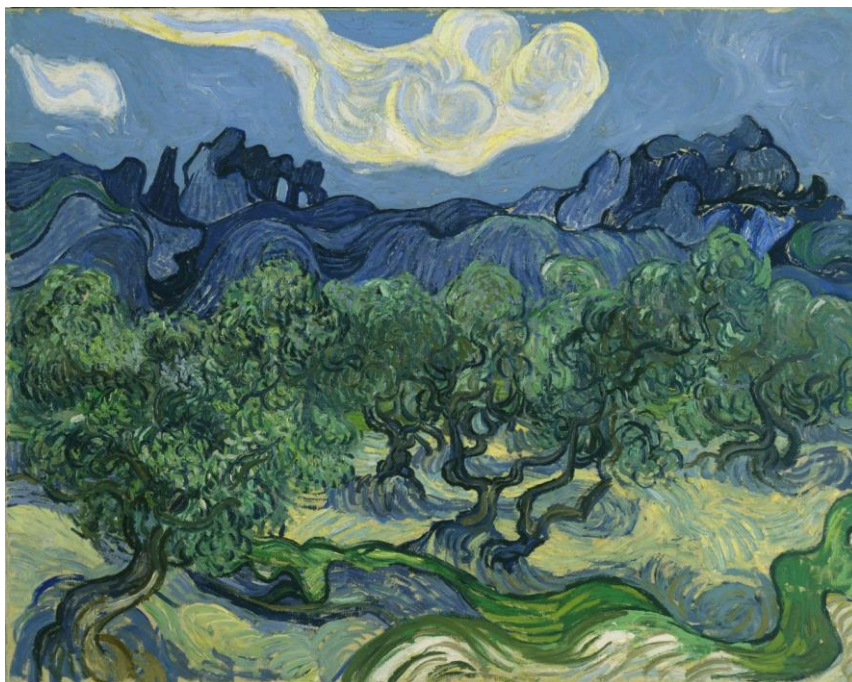
Obr. 10: *Imprese, východ slunce* (1872) - Claude Monet



Obr. 11: *Hora Sainte-Victorie* (1895) - Paul Cézanne



Obr. 12: *Krajina z Tahiti* (1891) - Paul Gauguin



Obr. 13: *Olivovníky* (1889) - Vincent Van Gogh



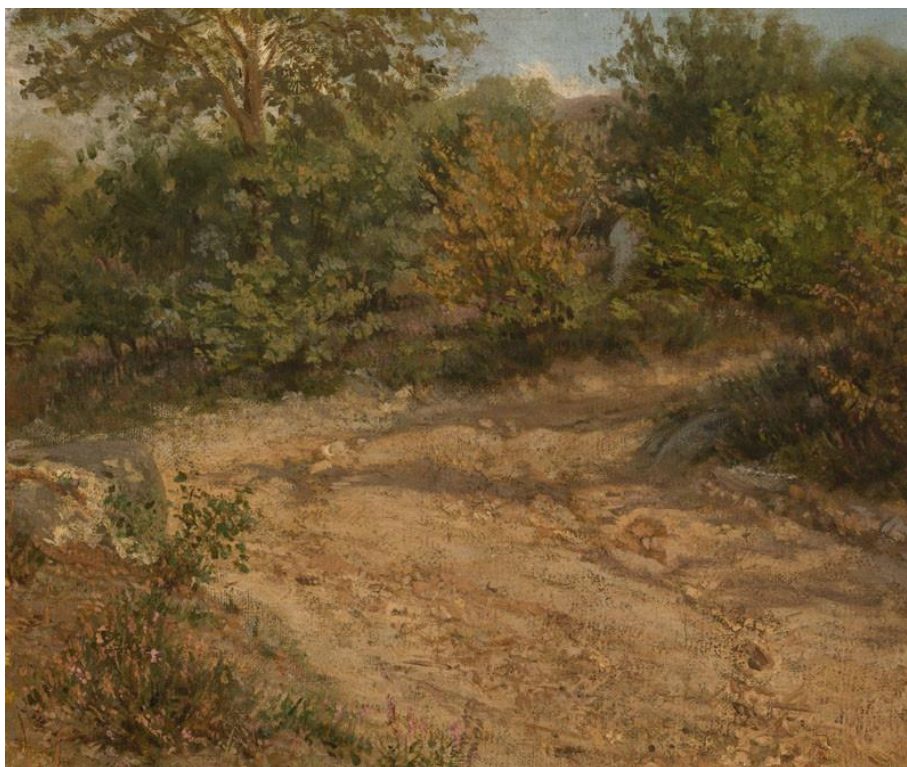
Obr. 14: *Ráno* (kolem 1810) – Karel Postl



Obr. 15: *Křivoklát a Kokořín v bouři* (1834) - Antonín Mánes



Obr. 16: *Zimní krajina* (1850) - August Bedřich Piepenhagen



Obr. 17: *Úvoz v Cenray-la-Ville* (1865) - Viktor Barvitius



Obr. 18: *Weissensee na u Lermoosu v Tyrolsku* (1863) - Max Haushofer



Obr. 19: *Motiv od Pardubic* (1854) - Adolf Kosárek



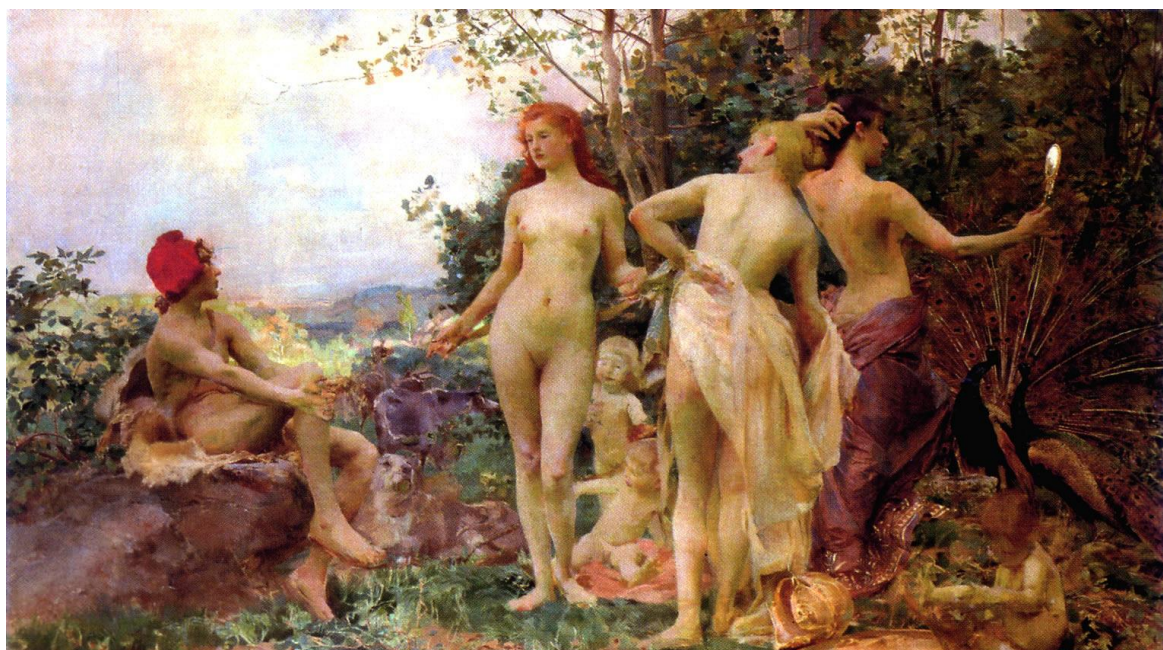
Obr. 20: *Ztroskotání lodi* (1873) - Wilhelm Riedel



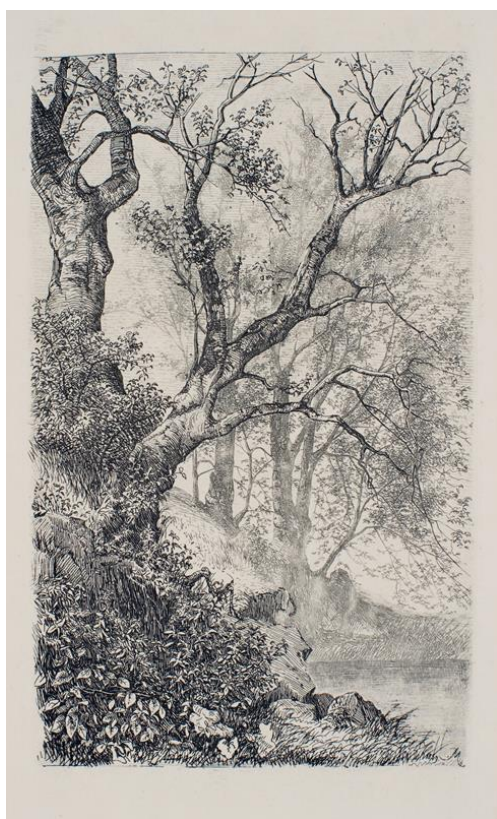
Obr. 21: *Oldřich a Božena* (1884) - František Ženíšek



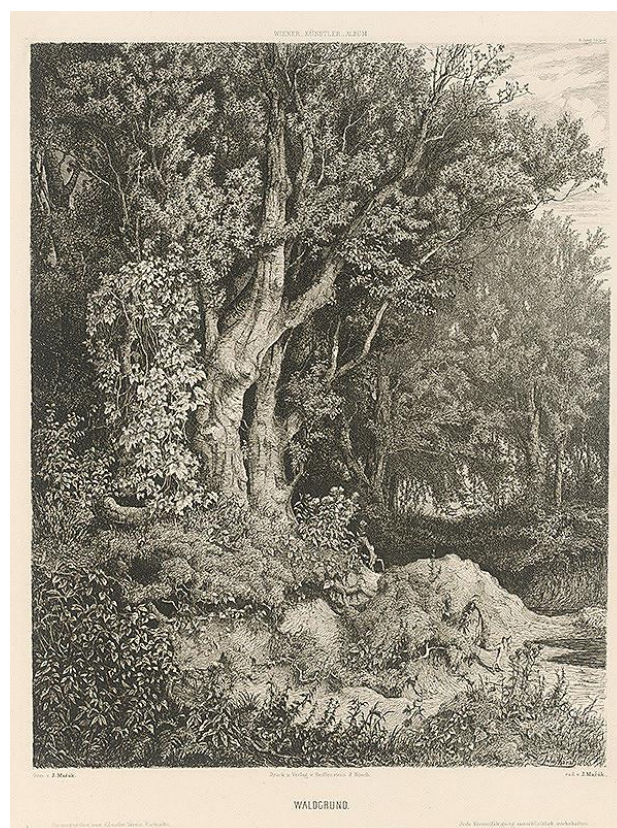
Obr. 22: *Jaro ve Fontainebleau* (1886) - Antonín Chittussi



Obr. 23: *Paridův soud* (1892) – Vojtěch Hynais



Obr. 24: *Na břehu* (1859) - Julius Mařák



Obr. 25: *Hloub lesa* (1860) - Julius Mařák



Obr. 26: *Turecké šance u Vídně* (1860) - Albert Zimmerman



Obr. 27: *Písčítá krajina* (1861) - Julius Mařák



Obr. 28: *Údolí od vápenného Podolí* (konec 60. let) – Julius Mařák
(černobílá reprodukce)



Obr. 29: *Krajina z Tyrol* (1864) - Julius Mařák



Obr. 30: *Kongres pod Jilmy* (1866) - Julius Mařák



Obr. 31: *Čapí sněm* (1868) - Julius Mařák



Obr. 32: *Krajina v bouři* (1869) - Julius Mařák



Obr. 33: *Plzeň* (1870-1871) - Julius Mařák



Obr. 34: *Lago di Garda* (1878) – Julius Mařák



Obr. 35: *Ranní píseň* (1877) - Julius Mařák



Obr. 36: *Jitřní píseň* – Julius Mařák



Obr. 37: *Smrk* (1878) – Julius Mařák



Obr. 38: *Borovice* (1878) – Julius Mařák



Obr. 39: *Jedle* (1878) – Julius Mařák



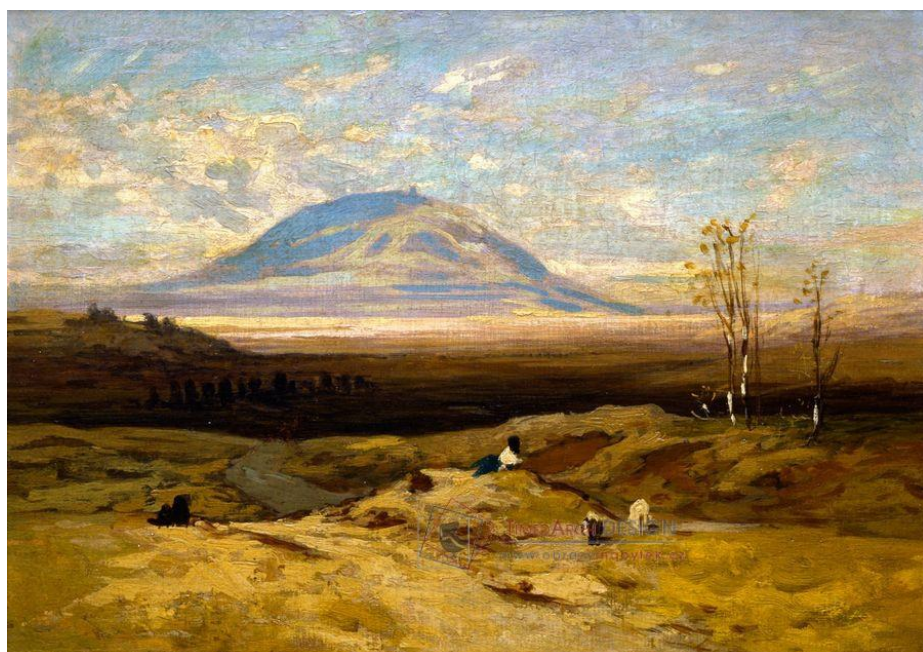
Obr. 40 *Kařtan* (1878) – Julius Mařák



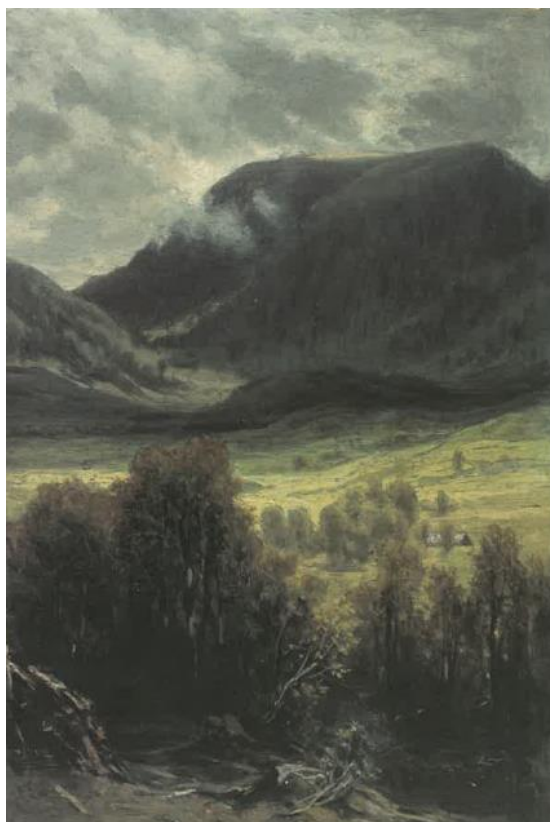
Obr. 41: *Blaník*, studie (1882–1883) – Julius Mařák



Obr. 42: *Vyšehrad*, studie (1882–1883) – Julius Mařák



Obr. 43: *Říp, studie*, (1882–1883) – Julius Mařák



Obr. 44: *Radhošť* (1882–1883) – Julius Mařák



Obr. 45: *Z pralesa* (2. pol. 80. let) – Julius Mařák (černobílá reprodukce)



Obr. 46: *Podzimní večer* (1888) – Julius Mařák



Obr. 47: *Návrat z pastvy* (1888-1889) – Julius Mařák



Obr. 48: *Podzim v háji* (1889) - Julius Mařák



Obr. 49: *Šumavský prales za bouře* (1891–1892) – Julius Mařák



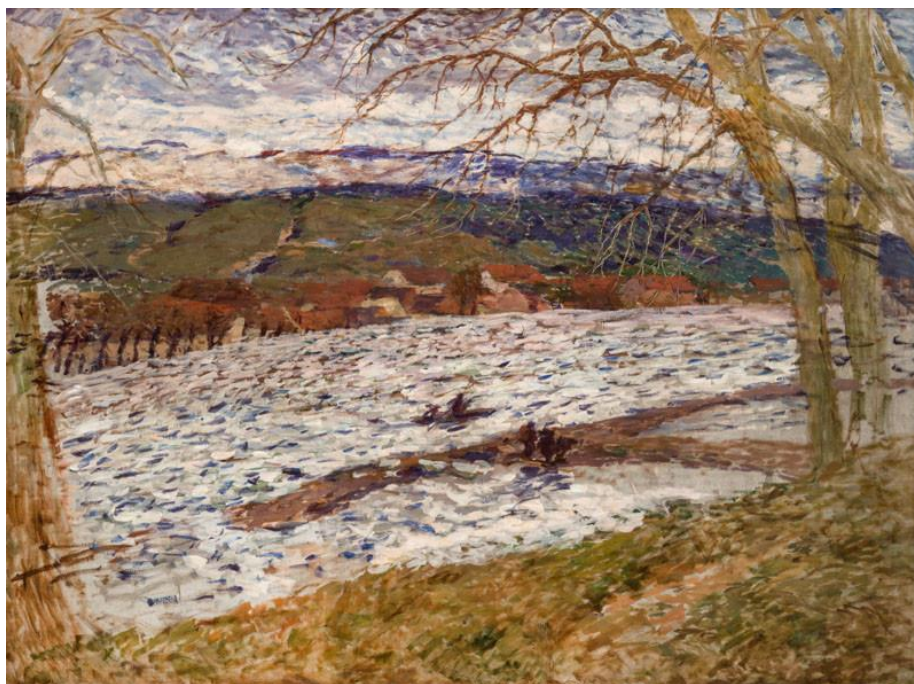
Obr. 50: *Šumavský prales ve slunci* (1892–1897) – Julius Mařák
(černobílá reprodukce)



Obr. 51: *Odpočinek pod stromy* (začátek 90. let) – Julius Mařák



Obr. 52: *Předjaří na okořském potoce* (1893–1894) – Antonín Slaviček



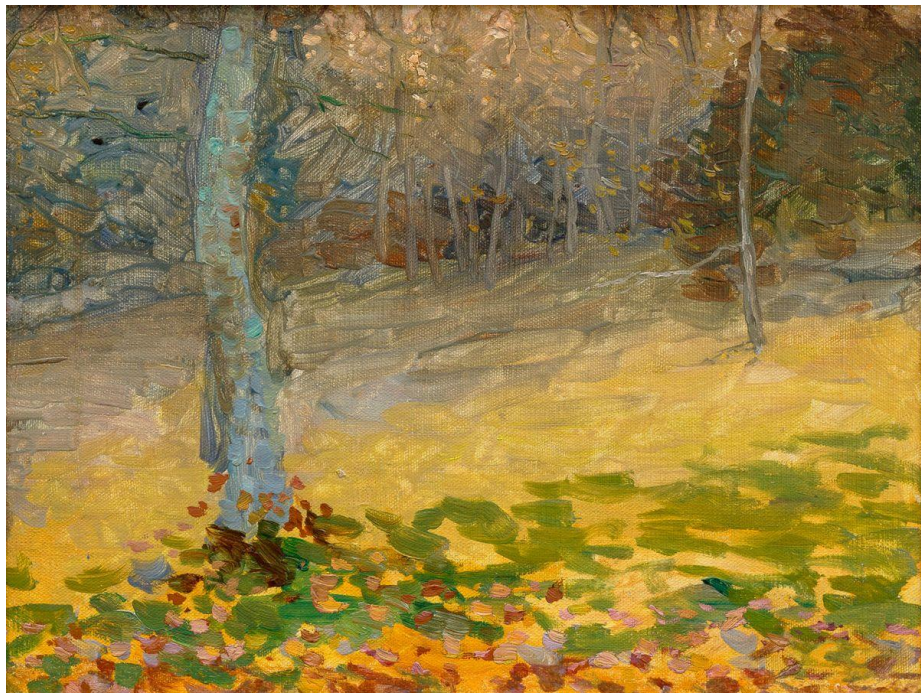
Obr. 53: *Pohled k Troji* (1908) – Antonín Slavíček



Obr. 54: *Na Prázdném rybníce* (1894) – František Kaván



Obr. 55: *Gardské jezero* (2. polovina 90. let) – Otakar Lebeda



Obr. 56: *V háji* (1898) – Otakar Lebeda

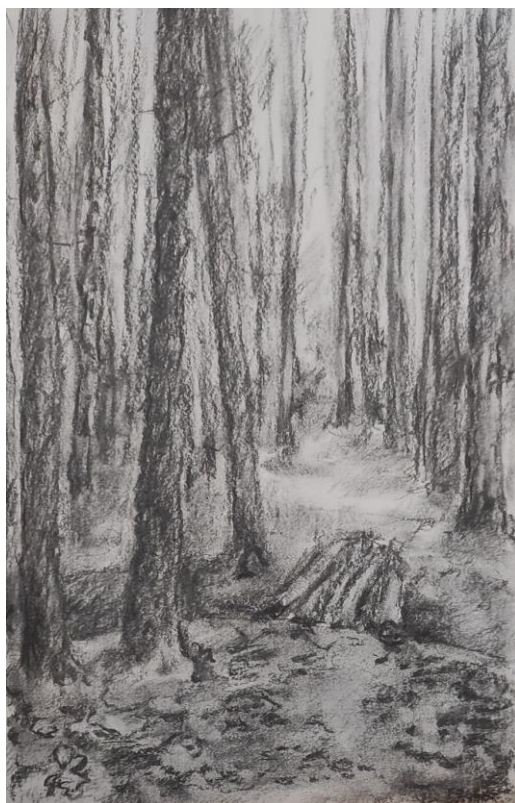


Obr. 57: *Večerní ticho (Soumrak)* (1900) – Antonín Hudeček

Přílohy II. Fotodokumentace praktické části



Obr. 58: Kresebná skica uhlem, A4



Obr. 59: Kresebná skica uhlem, A4



Obr. 60: Kresebná skica uhlem, A3



Obr. 61: Kresebná skica uhlem, A3



Obr. 62: Kresebná skica uhlem, A4



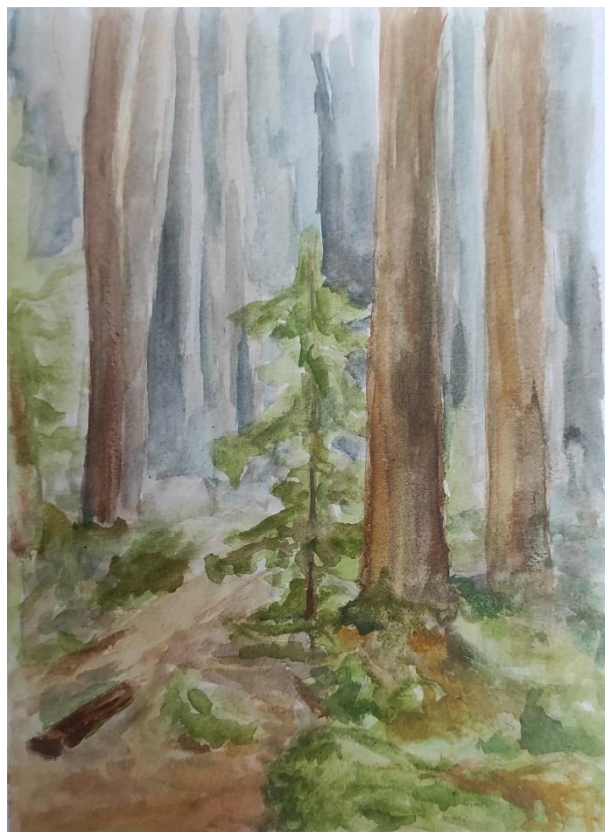
Obr. 63: Kresebná skica tužkou, A4



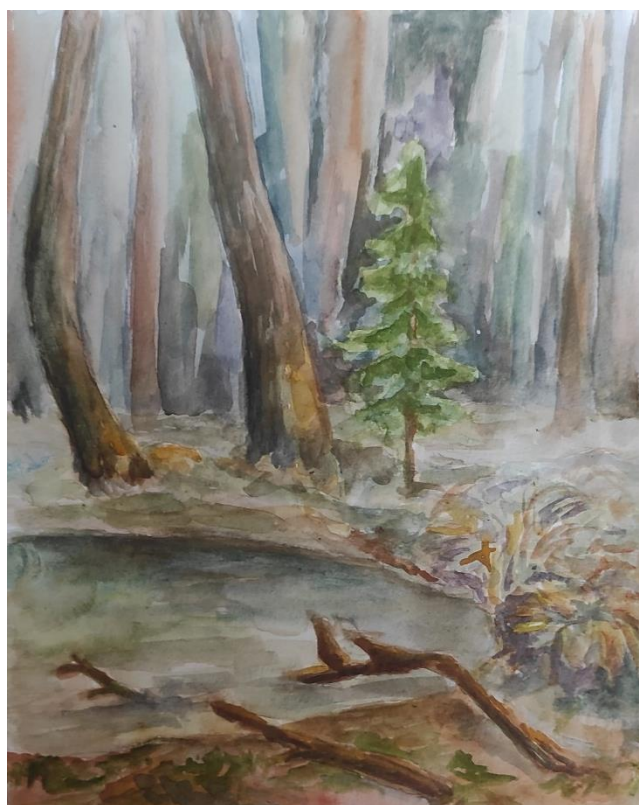
Obr. 64: Kresebná skica uhlem, A4



Obr. 65: Kresebná skica uhlem, A4



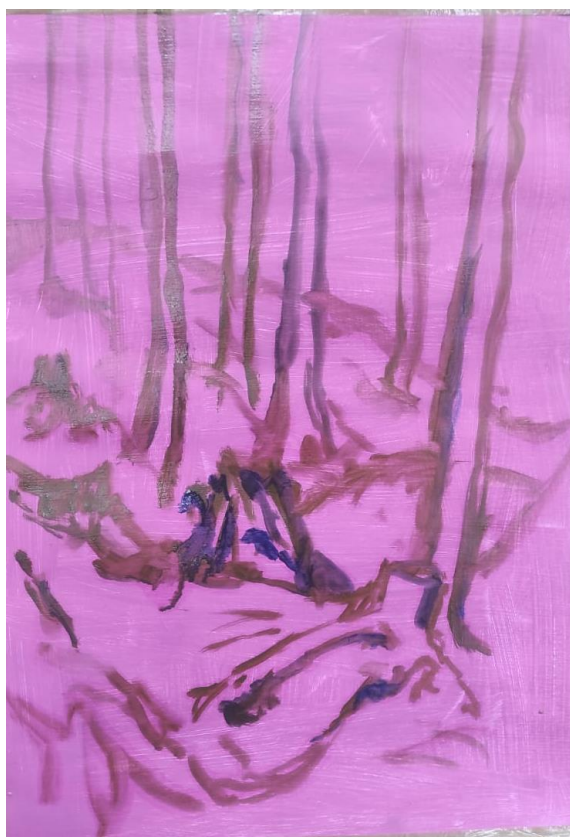
Obr. 66: Akvarelová skica, A5



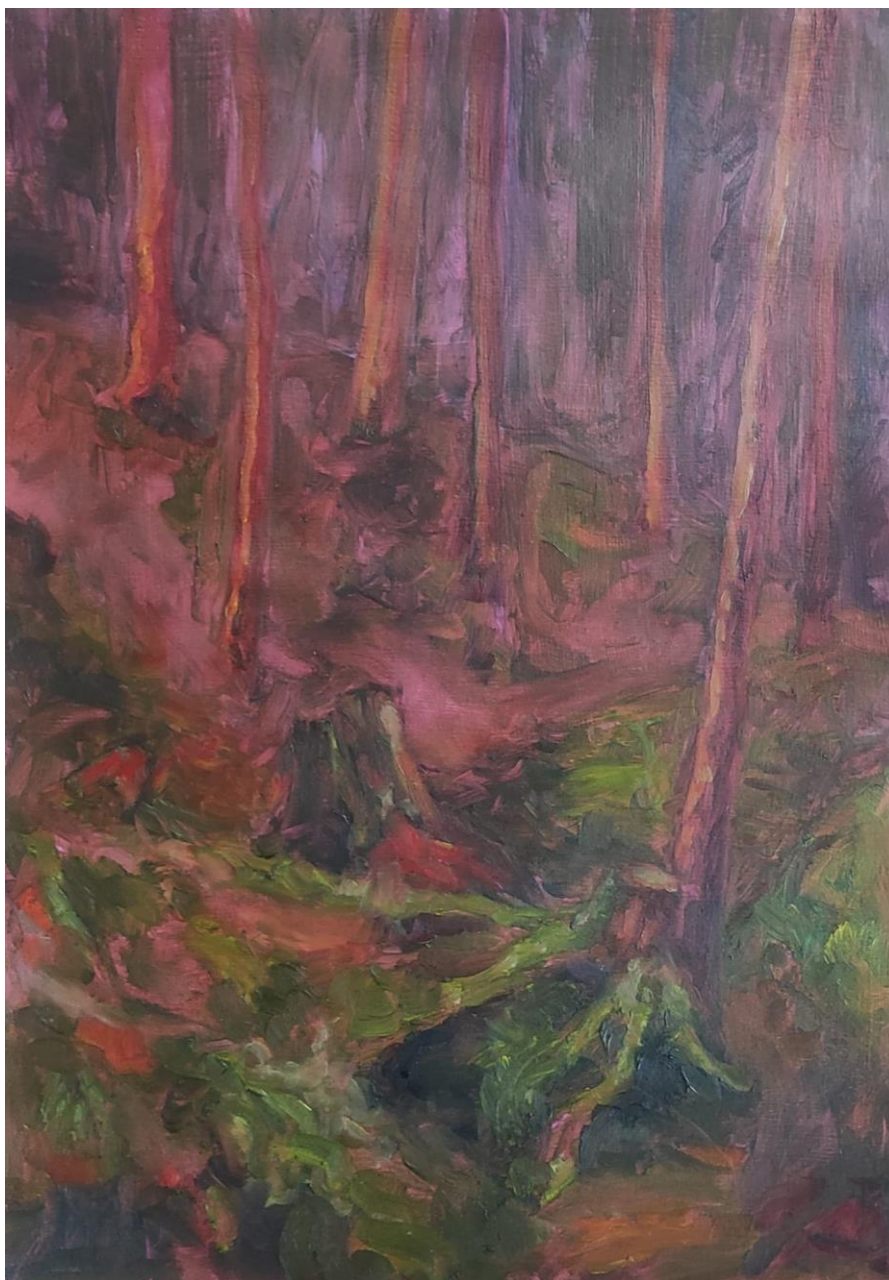
Obr. 67: Akvarelová skica, A4



Obr. 68: Zatónovaná lepenka akrylovou barvou



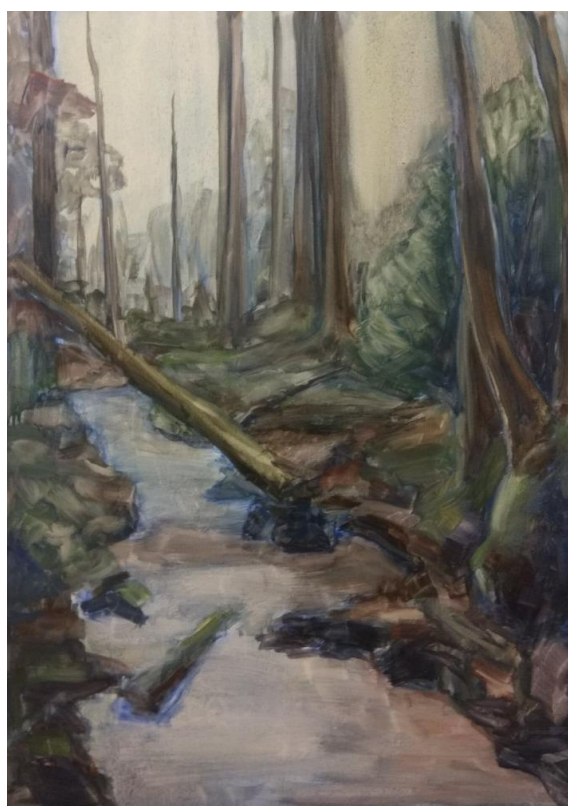
Obr. 69: Rozvržení motivu malby v plenéru



Obr. 70: Malba olejovými barvami zhotovená v plenéru, A3



Obr. 71: Rozvržení prvního motivu v modrých a žlutých tónech



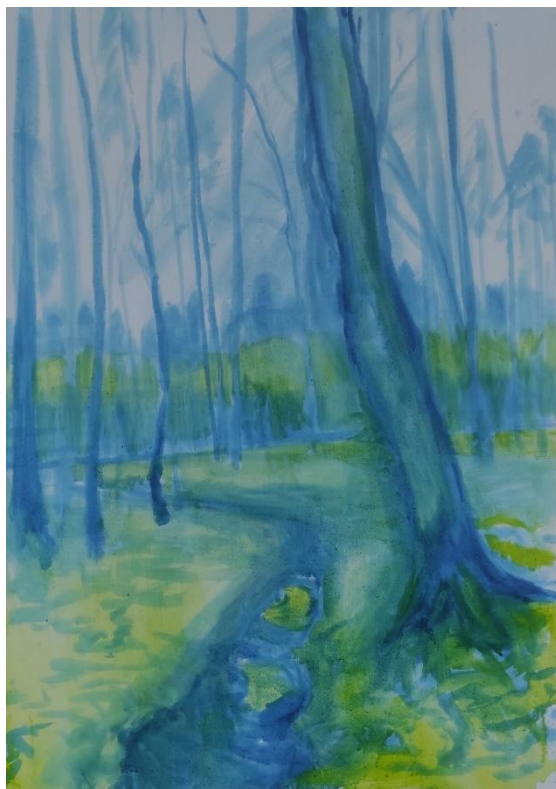
Obr. 72: První barevná vrstva



Obr. 73: První výsledný obraz malovaný olejovými barvami, 50 × 70 cm



Obr. 74: Vybraná skica k malbě druhého obrazu



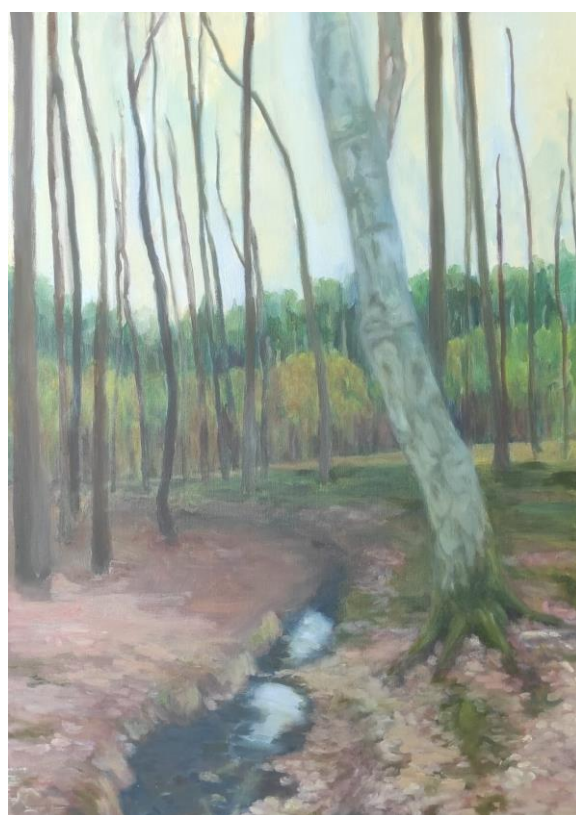
Obr. 75: Rozvržení druhého motivu v modrých a žlutých tónech



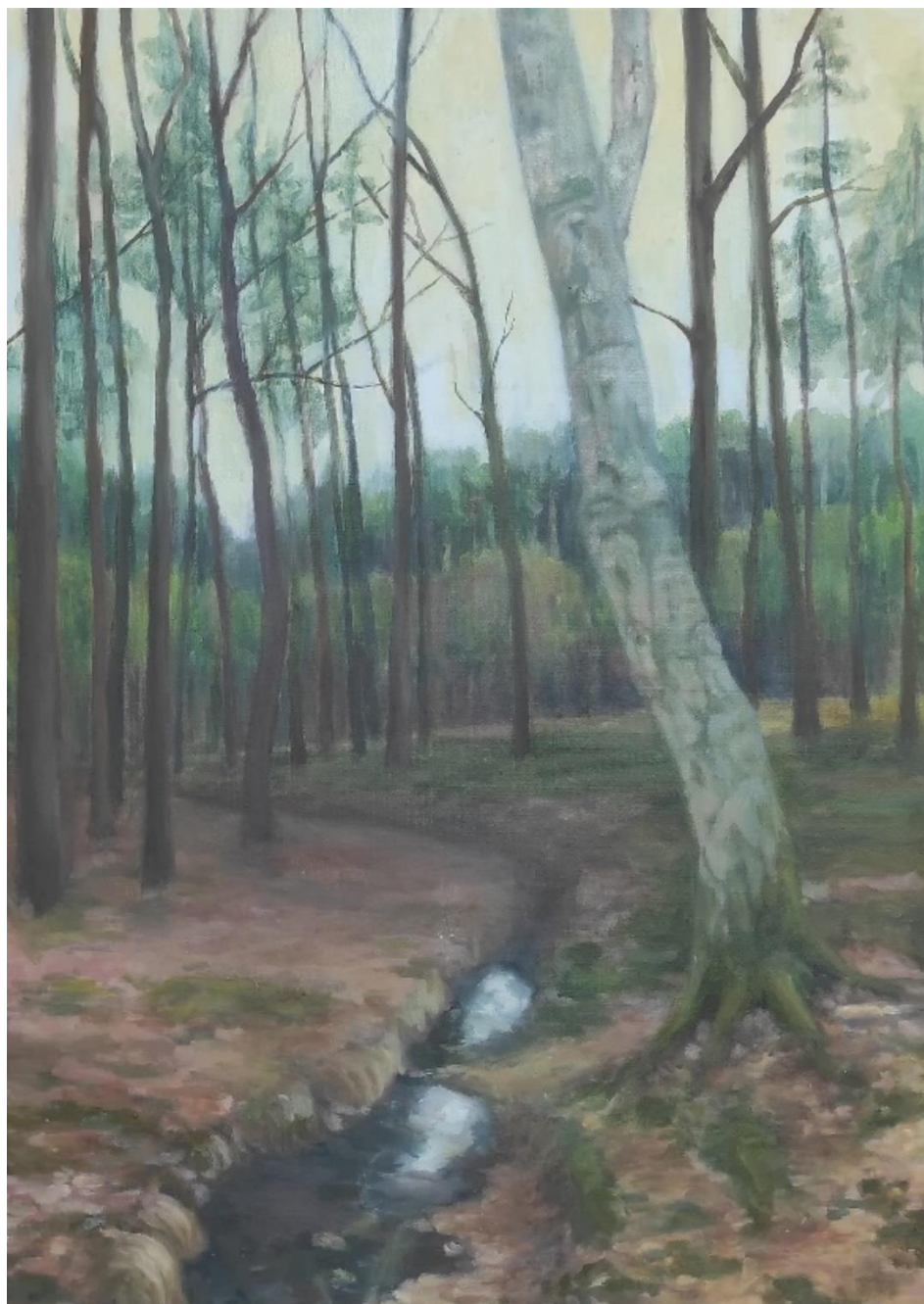
Obr. 76: První barevná vrstva



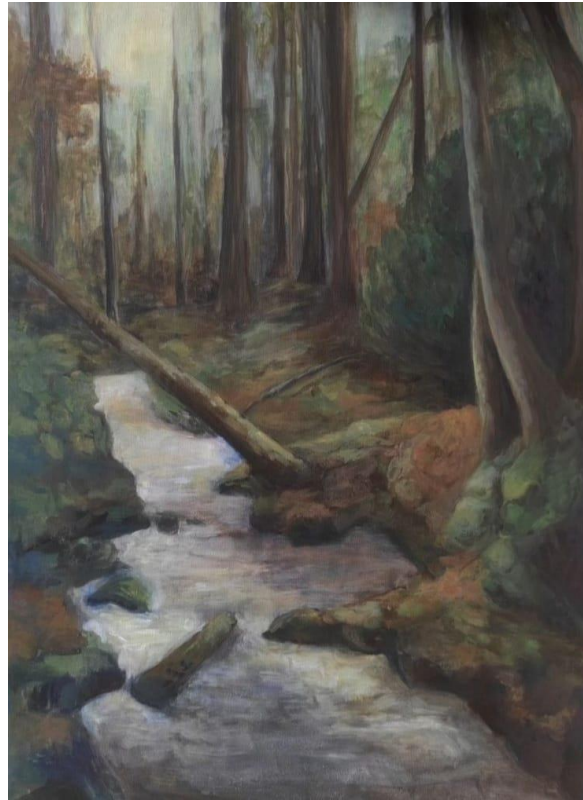
Obr. 77: Druhá barevná vrstva



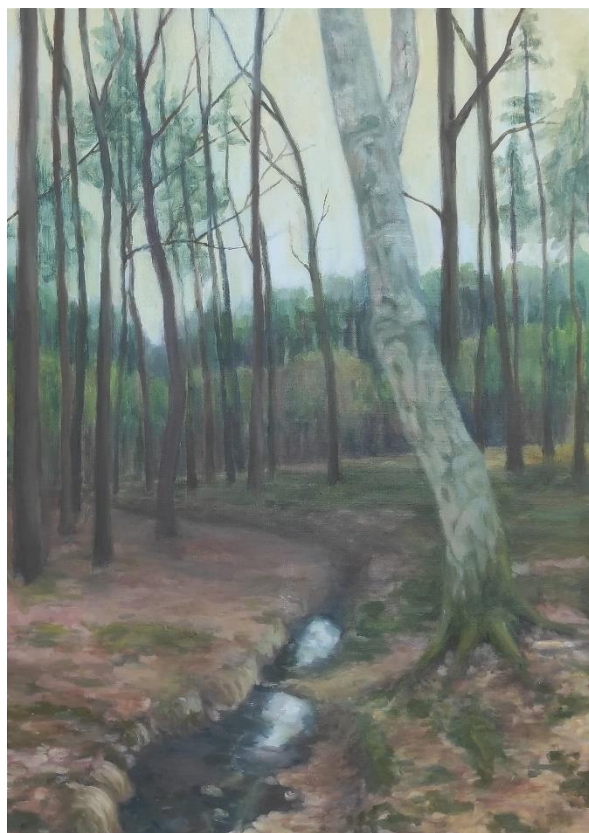
Obr. 78: Doplnění detailů v malbě



Obr. 79: Druhý výsledný obraz malovaný olejovými barvami, 50 x 70 cm



Obr. 80: První výsledný obraz



Obr. 81: Druhý výsledný obraz

Zdroje Příloh

Přílohy I.

Obr. 1: <https://artsandculture.google.com/asset/trento-view-from-the-north-0004/MgF5ftnvHFWj3w>

Obr. 2: <https://artsandculture.google.com/asset/landscape-with-saint-jerome/jAHnMx1uJBO-kQ?ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A8.629614904422871%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.9636080215827352%2C%22height%22%3A1.2375000000000001%7D%7D>

Obr. 3: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claude_Lorrain_-_Landscape_with_Nymph_and_Satyr_Dancing_-_Google_Art_Project.jpg

Obr 4: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_1377

Obr 5: <https://www.wikiart.org/en/william-turner/snow-storm-steam-boat-off-a-harbours-mouth-1842>

Obr 6: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Cornfield#/media/File:Constable_-_The_Cornfield.jpg

Obr 7:

https://en.wikipedia.org/wiki/Wanderer_above_the_Sea_of_Fog#/media/File:Caspar_David_Friedrich_-_Wanderer_above_the_Sea_of_Fog.jpeg

Obr. 8:

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Bridge_at_Narni#/media/File:Le_pont_de_Narni_-_Jean-Baptiste_Camille_Corot_-_Mus%C3%A9e_du_Louvre_Peintures_RF_1613.jpg

Obr 9: <https://www.oceansbridge.com/shop/art-collections/metropolitan-museum-of-art-european-collection/a-river-landscape-4>

Obr 10:

https://cs.wikipedia.org/wiki/Imprese,_v%C3%BDchod_slunce#/media/Soubor:Claude_Monet,_Impression,_soleil_levant.jpg

Obr 11: <https://www.wikiart.org/en/paul-cezanne/mont-sainte-victoire-3>

Obr 12: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Paul_Gauguin_-_Tahitian_Landscape_-_Google_Art_Project.jpg

Obr 13: <https://www.meisterdrucke.cz/umelecke-tisky/Vincent-van-Gogh/696607/Olivovn%C3%ADky.html>

Obr 14:

https://cs.m.wikipedia.org/wiki/Soubor:Karel_Postl,_%C4%8Cty%C5%99i_denn%C3%AD_doby,_r%C3%A1no.jpg

Obr 15: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_11475

Obr 16: https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:August_Piepenhagen_-_Winter_Landscape.jpg

Obr 17: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_4227

Obr 18: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_593

Obr 19: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_5198

Obr 20: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_4256

Obr 21: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_2859

Obr 22: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_2939

Obr 23: https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Vojt%C4%9Bch_Hynais_-_The_Judgement_of_Paris,_1892.jpg

Obr 24: https://sbirky.moravska-galerie.cz/dilo/CZE:MG.C_1486

Obr 25: https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.G_384

Obr 26: https://www.lempertz.com/en/catalogues/lot/909-1/1765-albert-zimmermann.html?fbclid=IwAR1tFNGgpcI-xPNnuTy85B5_Y4Wxl9RUIMcw4AnOJlyomBbnV4DX_NKZMnM_aem_ATja97kMwG_p3JvVg38V3idpFpVo2Qy3ax0e4WO_bi9WR3mONG_8iUJz7NSs4whO78zNoasD-3GwPJuoovd3Pv72T

Obr. 27–29: BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda. *Julius Mařák a jeho řáci: [katalog výstavy]: Národní galerie v Praze, Jízďárna Pražského hradu 19. 10. 1999 – 30. 1. 2000.* Praha: Národní galerie, 1999. s. 11, 52, 193.

Obr. 30: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.K_52403

Obr. 31: <http://www.zpc-galerie.cz/cs/jedno-dilo-jeden-svet-julius-marak-capi-snem-1870-607>

Obr. 32–35: BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda. *Julius Mařák a jeho žáci: [katalog výstavy]: Národní galerie v Praze, Jízdárna Pražského hradu 19. 10. 1999 – 30. 1. 2000.* Praha: Národní galerie, 1999. s. 53, 54, 244, 245.

Obr. 36: <https://www.obrazy-nabytek.cz/d-5714-julius-marak-jitrni-pisen/>

Obr. 37–40: BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda. *Julius Mařák a jeho žáci: [katalog výstavy]: Národní galerie v Praze, Jízdárna Pražského hradu 19. 10. 1999 – 30. 1. 2000.* Praha: Národní galerie, 1999. s. 246, 247, 249.

Obr. 41: <https://cz.pinterest.com/pin/julius-mak-blank-1882-romanticrealism-painting-art-czechia--424816177327301676/>

Obr. 42:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Julius_Ma%C5%99%C3%A1k_-_Vy%C5%A1ehrad.jpg

Obr. 43: <https://www.obrazy-nabytek.cz/obraz-vcn-720-julius-eduard-marak-rip/>

Obr. 44–48: BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda. *Julius Mařák a jeho žáci: [katalog výstavy]: Národní galerie v Praze, Jízdárna Pražského hradu 19. 10. 1999 – 30. 1. 2000.* Praha: Národní galerie, 1999. s. 71, 91, 93 214.

Obr. 49: <https://presspektrum.cz/2015/03/19/julius-marak-sumavsky-prales/>

Obr. 50: BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda. *Julius Mařák a jeho žáci: [katalog výstavy]: Národní galerie v Praze, Jízdárna Pražského hradu 19. 10. 1999 – 30. 1. 2000.* Praha: Národní galerie, 1999. s. 222.

Obr. 51: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_15128

Obr. 52: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_4016

Obr. 53: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_3078

Obr. 54: BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda. *Julius Mařák a jeho žáci: [katalog výstavy]: Národní galerie v Praze, Jízdárna Pražského hradu 19. 10. 1999 – 30. 1. 2000.* Praha: Národní galerie, 1999. s.146.

Obr. 55: <https://cesky.radio.cz/pariz-krajinare-otakara-lebedu-ohromila-jeho-dilo-dnes-vystavuje-narodni-galerie-8583199#&gid=2&pid=1>

Obr. 56: <https://www.galeriekodl.cz/cs/polozka/3146/>

Obr. 57: https://sbirky.moravska-galerie.cz/dilo/CZE:MG.A_1624

Přílohy II.

Obr. 58–65: Autorčino vlastnictví

Obr. 66–67: Autorčino vlastnictví

Obr. 68–70: Autorčino vlastnictví

Obr. 71–73: Autorčino vlastnictví

Obr. 74–79: Autorčino vlastnictví