

„Jsem milovník volné a nesmrtelné krásy. V pustině nalézám něco daleko dražšího a přibuznějšího než na ulicích a ve vesnicích. V klidné krajině a zůdště ve vzdálené linii obzoru člověk postihuje něco tak krásného, jako je jeho vlastní bytost.“⁴¹ Objevuje se zde také motiv jednoty ducha a přírody (Emerson, *Nature*, 1836), Boha a přírody.

Divoká, volná příroda, s kterou se Američané na rozdíl od Evropanů mohli setkávat mnohem častěji v původní podobě, je opět místem religiozního, mystického vytržení (může to být však i příroda a krajina polí). Příroda je opět rájem: „V lesích člověk odhazuje svá léta jako hadí kůži, a jakkoliv stár, stává se dítětem. V lesích je věčné mládí. V těchto sadech Božích vládnou důstojnost a posvátnost, zde je celoroční slavnost a host by zde chtěl zůstat. V lesích vracíme se k rozumu a víře. Zde cítím, že nic nemůže se mi přihodit v životě – žádná nemilost, žádná neštěstí, nepozbude-li zraku, jež příroda by mi nemohla nahradit.“⁴² Knihy těchto autorů jsou plné obdivu k přírodním krásám, adorace této přírody, jež na rozdíl od romantiků sice více postrádá děsivost a divokost, zato je často líčena mnohem konkrétněji. K jejich popularitě přispěl nejen čtivý sloh (prostý Rousseauova exhibicionismu a stíhomamu), ale také popisy osobní zkušenosti z pobytu v přírodě – Thoreau tráví dlouhá léta v odloučení svého srubu v divočině (*Walden, aneb život v lesích*, 1854)⁴³. Texty těchto autorů jsou také plné duševního klidu a usebrání, na rozdíl od romantické rozervanosti. Jejich význam však především vyplývá z amerického kontextu – teprve oni puritánské a osvícenské Americe ukázali přírodu nejen jako něco „středověcé“ nebezpečného a děsivého, ale naopak vstřícného a krásného. Teprve oni v Americe rozšířili to, co před nimi hlásal již Rousseau. A díky dnešní obrovské převaze anglo-americké kultury (a nepochybnému působu jejich textů) jsou tyto autoři dodnes v mnohém „živější“ než řada romantiků a díky vysokému ocenění přírodních krás v jejich dílech jsou dodnes významní i pro naše zkoumání estetizace přírody.

Druhá polovina 19. století – od realismu po secesi

První polovina 19. století byla v estetickém přístupu k přírodě vyplněná „bojem“ mezi romantismem a klasicismem, přičemž nakonec se nestal pomyslným vítězem ani jeden z těchto směrů. Krajina byla u obou těchto proudů chápána jako nositelka ideje – směřující k vyjádření buď klasicistické harmonické „krásné přírody“, nebo rozdílu „mezi pomíjivostí člověka a nesmrtelností přírody“⁴¹, poukazující k nitru umělce. Obě tyto tendence se ale postupně vyčerpaly. Klasicismus ustrnul v akademismu, postupně se ztrácel i tvůrčí náboj romantismu a nastupoval směr snažící se o zcela nové pojetí – realismus.

Ten má již jiné cíle. „Krajinomalba... přestávala být pozorovatelkou výjimečných úkazů, a jako by vzala doslova učení romantiků, že nekonečnost lze spatřit v zraku písčku, rozšířila svůj panteismus i na všednější a obvyklejší náměby,“ píše Petr Wittlich.² Do zorného úhlu Evropana vcházejí krajina ve svých nejprostších jevech a scénériích, bez dodatečného „idealizování“. Umělci se snaží zobrazit krajinu „takovou, jaká je“. Přestože můžeme stěžít přijmout teorii „čistého oka“ (i tzv. „realistické“ zobrazení je pochopitelně fikce), změna je tu podstatná a dobře viditelná. Zájem budí nyní již krajina sama o sobě, ne jako reprezentantka idejí, ale ve svých nejobyčejnějších aspektech. Příroda již nemá být materiálem nebo slovníkem dodávajícím surovinu pro zpracování idejí a pocitů, cílem má být zobrazení přírody samotné.

K těmto idejím vedl komplikovaný vývoj, ve kterém se opět stévalo více zdrojů. V samotné krajinomalbě měla snaha o co nejprostší zobrazení skutečnosti předchůdce ve výborném anglickém krajináři Johnu Constablovi (1776–1837). Ten chtěl ma-

lovat především to, co viděl na vlastní oči, nechtěl zobrazovat ani ideje, ani vlastní nitro, ani malebnost – nechtěl „nic než pravdu“. Chodil po venkově, skicoval, a viděné převáděl co nejvěrněji, přesto pro současníky často překvapivě, do obrazů.³ Byl to obrovský rozdíl oproti romantikům, kteří také chodili do přírody, ale sesbíraný materiál pak použili pro *sestavění* scénérií tak, aby lépe vyjadřovaly pocity. Constable zapůsobil silně na řadu malířů i na kontinentě, když roku 1824 vystavil své obrazy v Paříži (např. *Žebřík*, 1821). Snahou po co nejvěrnějším zobrazení reality lze charakterizovat i francouzského malíře Camille Corotta (1796–1875), který s obrovským citem maloval krajinářské výjevy, i když jeho vize přírody byly poeticky laděny.

Změny se ale odehrály nejen v samotném malířství, ale také v celkovém myšlenkovém ovzduší. Namísto romantiků nastoupila nová generace, která již nesdílela staré ideje. Velkou rychlostí přicházela éra průmyslového pokroku, způsobující řadu společenských změn (nárůst měst, dělnictva), nové technologie utvrdzovaly osvícenskou víru v pokrok. Do popředí společenského vývoje se stále více dostávala buržoazie, vůči jejímuž „materialistickému“ životu zvedli prapor romantici – jejich snahy v politické rovině však definitivně skončily na barikádách revolučního roku 1848.

Právě tak se v bezbřehých spekulacích a neuchopitelnosti idejí a metod svým způsobem ve vědě vyčerpala naturfilozofie. Auguste Comte publikoval mezi lety 1830–1842 své přelomové dílo *Kurs pozitivní filosofie*. Tento zakladatel *pozitivismu* v něm odmítl metafyzické spekulace při poznávání přírody a snažil se omezit filozofii a vědu pouze na říši jevů, „daných faktů“. Nic, co nelze doložit jako fakt – jako např. nějaké „podstaty“, „skutečné příčiny“ apod. – nepatří do jeho systému poznání. Vše, co nelze zjistit měřením a experimenty, co nelze přesně definovat, nemá ve vědě podle něj co dělat. Tento redukcionistický přístup, navazující v mnohém na Bacona a osvícenství, se ukáže přes veškerou problematičnost (co je to čistý „fakt“?) ve své době velmi plodným. Pro nás je zajímavé, jak toto pojetí opět těsně souvisí s vývojem v umění. Neboť umění se nyní již neodvolávalo ani tak

na filozofii, jako to dělal ještě romantismus, ale právě na *vědy*, především na vědy přírodní.

Již asi tak od 30. let nadcházelo přechodné období, kdy se mísil (v umění i myšlení společnosti) romantismus, doznívající klasicismus i přicházející realismus. Stejně tak se ve společnosti mísily individualistické, revoluční a náboženské ideje romantických vizionářů s myšlenkami pragmatické, materialisticky orientované části společnosti, zaměřené na hmotný a technologický pokrok. René Huyghe⁴ ukazuje, že právě v této komplikované přechodné době od romantismu třicátých let k pozitivismu a materialismu let padesátých to byl právě kult přírody, který mohl uspokojit obě tyto tendence. Příroda „romantickému individualistovi přinášela... samotu, v níž se mohl rozletět až k hraničním světla, kde mohla každá duše splymout s duší vesmíru... Rodičtému se pozitivismu nabízela příroda realistické řešení. Člověk se učil pozorovat viditelný svět v jeho nejčistších, původních projevech. Přijímal reálno a sžíval se s ním, aniž si je chtěl současně podmanit podle svého přání a přizpůsobit je – jako dřívce – libovolně vlastním, apriornímu pojetí či vlastní utopické touze.“⁵

Tomuto přechodnému období odpovídala tvorba tzv. **barbizonské** školy, kterou tvořilo několik umělců kolem Théodora Rousseaua (1812–1867). Tito výtvarníci se začali postupně od roku 1848 usazovat v městečku Barbizon v malebné lesnaté krajině ve Fontainebleau (i když někteří z nich zde tvořili už dříve). Jejich krajinomalby měly částečně subjektivní, romantický přístup plný poetiky a určitého idylismu, současně již ale hlavním zdrojem tvorby nebylo jejich nitro, jejich „já“, a v zobrazení krajiny usilovali i o „objektivní“ záznam viděného. Na obrazech Rousseauových či de la Peñových vidíme krásné duby, pastviny i lesní zátiší, kterými se snaží o vystižení prostých půvabů zdejší přírody. Novátorské byly obrazy Jeana Milleta (1814–1875), který se stal asi dnes nejnámějším zástupcem této školy nikoli díky lesnatým krajinám, ale zobrazením vesničanů. Jako by i zde ve ztvárnění venkova a jeho obyvatel nastala změna. Millet již vesničany neidealizuje, ani nevyhledává „romantická“ zákoutí, ale ani je nestaví do komických scén jako Bruegel – snaží se o co nejnásupnější zobrazení co nejprostších scén.

Kolem poloviny století již zcela vítězí **realistický** přístup. Zatímco u romantiků byly v uměleckém výrazu hlavní cit a imaginace, nyní se stává hlavní ctností krajinu přesně pozorovat a pokud možno neutrálně ji zaznamenávat. Umění se znovu začíná počítovat jako věda, jako to činila již renesance. Zatímco romantik vše poetizuje, nyní se stává vzorem exaktní věda, „vědecký záznam faktů“ a objektivita. Asi nejtypičtější představitel realismu, Gustave Courbet (1819–1877), zamítal dokonce i pouhé slovo imaginace. Svým žákům prý říkal, že „*imaginace v umění znamená, že dovedeme nalézt co nejúplněji výraz pro nějakou existující věc, ale nikdy neznamená, že tuto věc předpokládáme, nebo že ji dovedeme dokonce stvořit*“.⁶ Malíř má podle něj ztvárňovat pouze viditelné věci: „*Malířství... je konkrétní umění, a může proto zobrazovat jen věci skutečné, které existují. Jeho jazyk je zcela fyzický... vyjadřuje viditelný svět. Abstraktní, neviditelný a neexistující předmět nepatří do oblasti malířství*“.⁷ Tedy přesně opačné pojetí umění než u romantiků.

Stejně tak se mění v padesátých letech 19. století věda. Erasmus Darwin ještě básní o přírodě ve svém *Chrámu přírody* (1802), jeho vnuk Charles již ve svých dílech doslova zahrnuje čtenáře obrovským výčtem faktů a dat (*Carrípedia*, 1851, *O původu druhů*, 1859). Syn již zmiňovaného C. G. Caruse Viktor nepokračuje více v „naturfilozofování“ svého otce, ale překládá právě Darwinu. Když Humboldt roku 1827 „*zahájil své estetický přírodovědné přednášky v Berlíně, byly ještě přijaty jako sensace; když však vyšly tiskem jako Kosmos (r. 1845–1858), veřejnost už jim nerozuměla, už jim vytykala malou exaktnost... Ještě dlouhou dobu sice se objevovaly úvahy naturfilosofické, ale nikdo se už o ně nezajímal, myslí zdánlivě. Umrěli básníci, rodila se věda*“⁸ píše Rádl.⁸

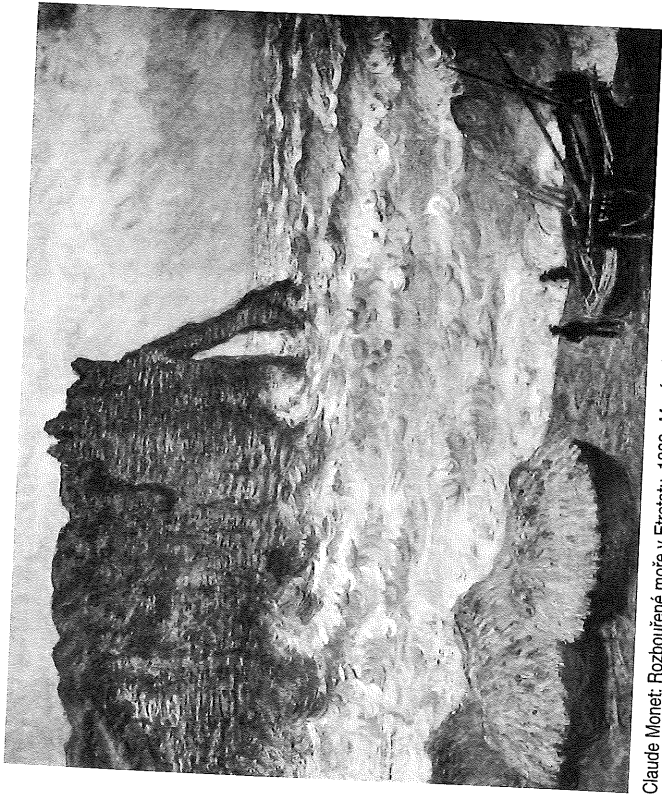
Přestože nesdílím víru „realistů“ a „pozitivistů“ ve fakta a možnost zachycení „objektivitu“, je dobré nezapomenout, co jsme na začátku této kapitoly uváděli o významu realistického přístupu pro estetické vnímání přírody. Jsou to oni, kdo probudí cit pro vnímání *jednoduché, prosté* krajiny. Přestože již romantici proklamovali tyto ideje, jejich umění i myšlení vedlo k obdivu až adoraci extrémních a spektakulárních jevů přírody. Těchto motivů se pak v pokleslé biedermeierovské variantě chytilo

městanské (a měšťácké) umění a vlastně i vnímání. Dodnes pak „straší“ v různých kýchách červánky, duhy, zapadající slunce, alpské masivy a troubící jeleni, obligátní výzbroj romantického reptoáru. Přemrštěnost a neadekvátnost těchto kýchových obrazů přírody vedly k tomu, že ještě dnes se zdráháme říci „to je krásné“ o zapadajícím slunci v červáncích, protože náš estetický soud je zatížen předchozí zkušeností s těmito výtvy. To pochopitelně není vůbec vina samotných romantiků – často byli vůbec první, kdo do umění tyto náměty uvedl. Pravdou ale zůstává, že zobrazení přírodních krás (nikoli přírody) je problematické.

Teprve generace přicházející po romantismu rozvíjely nejen cit pro prostotu krajiny, ale i cit pro onu „nezainteresovanost“ při jejím vnímání. Krajina již není výrazem nějaké ideje, symbolu, hnutí nitra, ale krása je shledávána v jejích nejjednodušších výjevech a krajina je chápána jako **autonomní hodnota**. Příroda a krajina již není jako pro romantiky v podstatě odraz či prostředek k zobrazení niterných dějů v duši člověka či místo setkání s Bohem. Krajina je nyní **samostatná entita**. Ta pak může (či dokonce má) být zkoumána různými prostředky – a to jak vědeckými, tak uměleckými.

Každopádně v této době stále vzrůstá zájem o přírodu, rozšiřující se do stále širších vrstev. Kult přírody a krajiny, vycházející z tendencí 18. století, sycený uměním, vědou, filozofií, vzrůstajícím turismem i růstem měst v 19. století, doslova triumfuje. Vývoj vnímání přírody se však nezastavil na realistickém přístupu. Především díky umění (a vědám) se v dalších desetiletích mění dále, byť zde opět funguje více proudů.

Termín realismus, používaný kolem padesátých let, vzbuzoval současně podezření z přílišné popisnosti, opět tedy také ožívá termín *naturalismus*, používaný už od třicátých let. Asi nejznámější reprezentant naturalismu, Émile Zola (1840–1902), zdůrazňoval, že naturalismus není naivní napodobování přírody, ale je to rozbor a zkoumání přírody, a to doslova vědecké. Malíř či spisovatel, stejně jako vědec, má analyzovat přírodu, jako to dělá věda. Opět také odmítal pojem obrazotvornosti –



Claude Monet: Rozbroušené moře v Etretátu, 1883. Musée des Beaux-Arts, Lyon.

pro umělce není zásadní inspirace, ale naopak vytrvalé a pečlivé studium všech detailů a zákonitostí. Není se potom třeba divit, že umění má zobrazovat přírodu v jejím fatálním a neodvratném výsledku dějů.

Jedním z dalších uměleckých proudů, který velmi obohatil naše estetické vnímání přírody, byl ve stopách realismu krácející **impresionismus**. Ten navázal na Courbeta, Maneta (*Snídaně v trávě*, 1863), Constabla i barbizonské mistry, ale jeho estetika byla také silně ovlivněna japonským dřevorezem i úsilím o důslednou, pravdivou nápodobu přírody. Tak, jak to činila „objektivní okem věda“ nebo další inspirační zdroj těchto umělců – fotografie. Impresionisté prozkoumali realistickou metodu a definovali ji jako metodu optickou. Malíř nemůže zaznamenat nějaký předmět, jeho tvar či hmotu, může pouze zaznamenat *optický vjem* tohoto předmětu. Tak ale došlo k paradoxu. Jak Huyghe poznamenává: „*Tak se zrodil impresionismus, vrcholné utělení realismu*“

19. století, směru, jehož pád impresionismus bezděčně uspíšil.“⁹ Impresionistická cesta, snažící se o „naprosto objektivní“ uchopení reality, resp. optického vjemu nekončila v objektivitě podobné vědecké, ale naopak v čiré subjektivitě. Zjistila, že jedině, co lze tzv. objektivně zaznamenat, jsou smyslové (optické) vjemy, ale ty jsou čístečně subjektivní a doslova každou chvíli se mění – vzpomeňme na Monetovy *Rouenské katedrály* (1894).

Postimpresionista Cézanne píše: „*Příroda je pořád stejná, ale nic, co z ní vnímáme očima, není stále. Naše umění musí vyjadřovat chvění jejího trvání s prvky a projevy všech jejích proměn. Musí v nás vzbuzovat pocit, že je věčná. Co je za přírodu? Možná, že nic. Možná, že všechno.*“¹⁰

V druhé polovině 19. století se začíná měnit celková koncepce evropského pojetí nápodoby. Právě díky Monetovi se obraz stává z tradičního prostorového zobrazování záznamem času. Subjektivita, chvění, efemérnost optického vjemu vede k jakémsi kultu „nejasnosti“ a „neurčitosti“. Umělec se odpoutává od předmětu zobrazování a směřuje do svého nitra, ne ale aby zde našel nějaké ideje, ale aby se zcela ponořil do tvůrčího aktu. Právě Huyghe dává do souvislosti tuto překvapivou změnu i s vnitřním vývojem vědy druhé poloviny 19. století. Ještě v padesátých letech převládá víra ve formu, hmotu, materiál a „objektivní poznání“. Postupně je pojem hmoty čím dál více vytlačován pojmem energie, stejně jako umění se od hmoty a form obrací k světelným energiím a zábleskům až „k čistému impresionistickému záření“.¹¹

(Je třeba však poznamenat, že umění šlo v subjektivitě i raději kalitě zpochybnění nějaké „objektivní reality“ dále než tehdejší věda – fyzika té doby je ještě značně redukcionistická a věří na pevné zákony fyzikálního světa. „Rozpad“ možnosti jednotného výkladu světa, ale i „objektivit“ poznání přichází ve fyzice až později ve dvacátém století, v biologii tento problém nebyl příliš tematizován dodnes.)

Rostl také význam kategorie času oproti prostoru. To je velmi dobře dokumentovatelné na přírodních vědách, kde motiv času vystupoval stále více do popředí. Geologie již od předchozího století zpochybňovala kreacionistické schéma a hovořila o dlou-

hodobých změnách zemského povrchu. V druhé polovině 19. století se přidala ke kritice kreacionismu i biologie, která se z popisného oboru změnila díky darwinistické evoluční teorii ve zkoumání vývojových, v čase se vyvíjejících a někdy i neopakovatelných procesů. Příroda a krajina získávají i svůj časový rozměr, a to nejen již ve smyslu času cyklického. Cézanne si zapsal: „*Abych dobře namaloval krajinu, musím nejdříve vidět její geologické vrstvy. Pomyslete jen, že dějiny světa počaly ve chvíli, kdy se setkaly dva atomy, kdy se spojily dva víry, dva chemické tance. Opájím se tím při četbě Lucretia...*“¹²

Jak se nové technologie a věda ovlivňují a vzájemně propletají s uměním, je dobře patrné na významu fotografie. Eadweard Muybridge v 70. letech v Kalifornii vytvořil sérii rozfázovaných snímků pohybujícího se koně a aktů a roku 1878 je publikuje v *Nature*, tj. v přírodovědeckém časopise první kategorie. Umělci oficiální i avantgardní byli nadšeni, *Le Figaro* psal o umělecké revoluci.¹³ Umělci začali tvořit podle Muybridgiových předloh, byla nalezena jakási nová autorita pravdivosti.¹⁴

V 80. letech následuje další vlna snahy po „zvěděčnění“ malby. Příkladem takového přístupu může být *pointilismus* Seurata (1884, Salon nezávislých umělců), který svoji novou techniku odvozoval ze zákona simultánního kontrastu barev chemika a optika Chevreula, studoval ale i další vědecké autority – fyzika Rooda či experimentálního estetika a fyziologa Charlese Henryho.¹⁵

Tento text však nechce podávat komentář k dějinám umění, jak to udělali ostatně již mnohem lépe jiní (mezi českými pracemi jsou výtečné texty P. Witticha, který si vždy všimá širšího kontextu vývoje umění, mj. právě vědy¹⁶). Pro nás je především zajímavé, co impresionistické hnutí přineslo pro vnímání přírody a které přírodní jevy se dostaly do zorného pole evropské kultury. Vždyť příroda byla jedním z hlavních objektů impresionistů, ať již do tohoto proudu můžeme zařadit jejich dílo celé či pouze jeho část. I když, všimněme si, že „čistá“ příroda, bez stop lidského vlivu, je na jejich obrazech řídkým jevem. Impressionisté byli také první, kdo vůbec začal malovat, nejen skicovat, přímo v plenéru – za první takový obraz se někdy považuje práce Camille Pissarra z šedesátých let.

Díky malbám impresionistů obrátil Evropan pozornost k do- sud tolik neakcentovaným a prchavým světelným fenoménům a změnám v atmosféře. Neuchopitelnost, tekutost vzdušných světelných jevů měla svoji paralelu i v tekutosti, třpytivosti vody a jevech s vodou spojených. Právě impresionismus inspiroval obdiv k takovým prchavým světelným, atmosférickým a chvějivým momentům v přírodě. Zaměření na zachycení optických jevů také vedlo k mnohem jasnější, zářivější a konvencemi ne- svázané barevnosti. Vůbec pak tomuto směru vděčíme za obdiv k proměnlivosti, prchavosti, k neuchopitelnému kouzlu okamžiku, k *proměňám přírody*.

Voda a vzduch byly předmětem zájmu jak umělců, tak kritiků v druhé polovině 19. století, tento obdiv však nemusel jít nutně cestou impresionismu. Jak upozorňuje Wittlich,¹⁶ umělci skotští, severští, ruští, ale také středoevropští nešli především touto cestou, ale napojovali na novou smyslovost a realistický přístup starší romantická východiska (která se tak od 60. let opět začínala obrozovat). Můžeme zde hovořit o tzv. **náladové krajinomalbě**.

Příkladem takového přístupu v našem středoevropském prostoru může být tzv. worpswedská škola¹⁷, která na sebe upoutala pozornost na výstavě v roce 1895. Tito umělci tvořili v německém Worpswede, v kraji plochých rašelinář a vřesovišť. Na krajinách těchto a dalších malířů, stojících mimo proud impresionismu, ožívají tendence romantismu obohacené o zkušenosti realismu a naturalismu.

Slovo *nálada*, poukazující k novoromantické složce, se stává přímo pojmem. Roku 1898 vychází stat Aloise Riegla, teoretika vídeňské umělecko-historické školy, *Nálada jako obsah moderního umění*¹⁸. Riegl v ní začíná delším popisem harmonického pocitu, který zažil při pohledu z alpského vrcholku. Tento pocit řádu a zákonitosti převládající nad chaosem a nesouladem pak pojmenovává jako náladu (*Stimmung*). Vyjmenovává složky tohoto pocitu – klid a pohled z dálky. Proti nim pak staví pohled zblízka s bojem o život (ach, ten darwinismus). Náladu můžeme zažívat nejen na vrcholcích velehor, ale i při pohledu na díla moderní



Worpsweddští umělci se vydali jinou cestou než Impresionisté. Otto Modersohn: Podzim v rašelinšti, 1895, Kunsthallo, Brémy.

krajinomalby, která nám ukazují scénérie tichých zátočin, mořského pobřeží atd. (zatímco starší umělci se zajímali spíše o boj v údolích). Právě umění nám tuto náladu, pocit harmonie z přírody, může zprostředkovávat. Vidíme zde znovu prolínání slo-žek, které přispívaly k obdivování přírodního estetická: umění, uměleckou kritiku a vědu.

Přestože nálada dostala tímto vědeckým rozbořem své „posvěcení“, tendence postupně směřuje k většímu subjektivismu a vnitřnímu prožitku. Hlavním prvkem se stává včtění do přírody¹⁹, zobrazení určitého ztišeného pocitu, prodchnutého pocitem tušeného tajemství přírody. Nejsilnějšími obrazy náladové krajinomalby jsou obrazy podvečerní a večerní (ba i noční) přírody. Z našich umělců zde můžeme jmenovat např. Antonína Hudečka či Jakuba Schikanedera. Náladová krajina opět akcentovala některé stránky přírody (její harmoničnost, klidnou tajemnost), předešlým však znovu zdůraznila citovou reakci člověka na přírodu a její poetický rozměr.

Stěží zde můžeme zachytit různé proudy, které formovaly v-
dění přírody člověka druhé poloviny a konce 19. století – kromě již zmiňovaného (novo)romantismu, reprezentovaného jmény jako John Ruskin a William Morris, zde nalézáme i symbolis-

mus, mířící k symbolickému rozměru (a tajemnu) přírody. Všechny proudy se pak vzájemně plodně ovlivňují při vzniku nového slohu – secese.

PŘELOM 19. A 20. STOLETÍ – SECESE

Málokteré období je tak exemplárním příkladem vzájemných vlivů vědy a umění jako doba kolem přelomu století, období secese. Závěr 19. století je zasvěcen hledání a pokud možno co nejlepšímu uchopení pojmů života, pohybu, času a přírody.

Vývoj v přírodních vědách kráčí mílovými kroky, které vedou ke zpochybnění některých pozitivistických premis. Jsou zpo-
chybnovány mechanistické představy o přírodě jako „sbírec“ nej-
různějších objektů-strojů, ale i příliš redukcionistické myšlení pozitivismu. Velmi skepticky je nyní vnímán i darwinismus coby zastřešující biologická teorie, a sice pro svoji určitou mecha-
nicnost, ale i neschopnost vysvětlit uspokojivě řadu přírodních fenoménů. Ke konci století je vlastně považován za teorii více-
méně překonanou²⁰ a je silně pocítována potřeba doplnit ho či překonat nějakou hlubší „metahypotézou“.

Opět se uplatňuje více lamarckistický přístup, který pak pře-
trvá až do třicátých let 20. století. Stejně tak je velmi silně po-
cítován zásadní rozdíl mezi živým a neživým a nově se obroz-
uje vitalismus²¹. Těm vidí v živé přírodě svébytnou sílu, *élan vitalé*, která je tím, co odlišuje živé od neživého, a co je i specifickým nositelem vývoje života. V této době byl asi nejvýznamnějším hlasatelem těchto myšlenek Hans Driesch (1861–1941)²², který se pokoušel i nově zavést do biologie aristotelovský termín entelechie jako principu celistvosti organismu a jeho funkční smysluplnosti. Není náhodou, že částečně jsou jeho práce in-
spirovány úvahami „filozofického vitalisty“ Henri Bergsona (1859–1941)²³.

Život přírody a život jsou základními pojmy, na které se soustřeďuje myšlení přelomu století. A právě toto myšlenkové ovzduší vedlo ke vzniku secese jako nového uměleckého slohu,

hledajícího životní, organické principy prostřednictvím umění. Již u jednoho z předchůdců tohoto proudu, Vincenta van Gogha (1853-1890), nalezneme chápání přírody jako nezměrného živého těla, které se pohybuje a dýchá. Na jeho obrazech pak příroda nejen dýchá, ale doslova vybuchuje v gejzírech energie.

Na van Gogha pak navázal Henry van de Velde (1863 až 1957), který jeho výbušnost zklidnil a transformoval do ornamentálního vzorce, jehož charakteristickým rysem se stala tzv. „belgická“ linie²⁴. Chápal tuto linii jako projev síly, beroucí svoji energii ze svého tvůrce. Tato linie tedy nebyla pouhým dekorativním ornamentem, ale vizuálním záznamem „silového pole“, které má umělec v sobě. Byla ztělesněním sil a energií kolujících v celém přírodním vesmíru, jehož je pochopitelně i umělec součástí. Tato nová ornamentika měla být ornamentickou *přírozenou*, protože se zakládala nikoli na pouhém lidském zdobení, ale na hlubší analogii se silami přírody, jako jsou vítr, voda nebo oheň.²⁵

Toto zcela novátorské pojetí ornamentiky, ale i celá řada dalších uměleckých tendencí tehdejší doby dala vznik svěbytnému a prakticky po celé 19. století hledanému samostatnému slohu. Již nešlo o pouhý jednotlivý proud v tom kterém druhu umění, ale o komplexní styl, projevující se od architektury po umělecká řemesla (i když pochopitelně již nebylo možné vytvořit tak dlouhodobý a mocný styl, jako bylo např. baroko). Pokud bychom chtěli přesněji v čase určit vznik tohoto *Art nouveau*, pak za první stavbu můžeme považovat *Dům inženýra Tassela*, postavený v Bruselu roku 1893 Victorem Hortou.

Tento nový sloh, jak je patrné z předchozích rádků, ve svém duchu i výrazových prostředcích (rostlinné motivy) silně odkazuje k biologii a přírodě vůbec. Wittich vidí přímou vazbu zcela jednoznačně: „Vznik nového stylu byl záměrný a v tom směru se opíral o myšlenkové základy, které vytvořil v druhé polovině devatenáctého století obrovský ohlas biologie jako nejpopulárnější přírodní vědy.“²⁶

Tento vliv byl opravdu mimořádný. V období romantismu na sebe umění i věda navzájem odkazovaly, ale inspirativní impulsy přicházely spíše od umění. V období realismu bylo umění

inspirováno přístupem k faktům vědy, nyní však šlo přece jen o nový typ vzájemného vztahu. Realisté i naturalisté řešili problém výpovědi o skutečnosti, nikoli primárně o živé přírodě, jako to činila secese. Navíc, secesní umění *bylo* v zásadě také živou přírodou, nikoli její nápodobou či výzkumem. Zatímco dříve se se příroda vnímala prizmatem metafory mechanismu, nyní se naopak vše (i stroje) vnímalo jako organismus. Život byl prvotní, z něj se vycházelo. Také nový postoj k přírodě se nyní nemafifestoval tolik v krajinomalebě jako spíše v utváření všech složek nového slohu – od celého domu až po svícen či vázu. Příroda již nebyla uchopována pouze ve svých viditelných aspektech, ale byla snaha ji prožívat i v jejích hlubokých principech, odhalovaných tehdejší vědou.

Tato inspirace vědou nebyla jen povrchním okouzlením – řada umělců studovala na univerzitách právě biologii.²⁷ Naopak asi nejnámějším příkladem vědce, který zasáhl i do výtvarného umění, je zoolog Ernst Haeckel (1834–1913), propagátor darwinismu a posléze vlastního monismu – přesvědčení, že základem přírody je jeden jediný princip. Hlavní část jeho díla *Kunstformen der Natur* (1899–1904) tvořily velké tabule esteticky atraktivních přírodních objektů, převážně z řad nižších živočichů, překvapivých ornamentálních struktur. Tato unikátní práce pak sloužila i jako vzorník pro tvorbu užitkových předmětů (např. lustrů podle kreseb medúz²⁸).

Zoologie však nebyla mezi biologickými obory nejdůležitější inspirací secese, tou byla botanika. Věda, která tehdy také nejvíce oponovala darwinismu a přitom pracovala s bohatým rejstříkem estetických objektů živé přírody od subtilních květů bylin až po majestátní stromy. Bujivost, vlnění, rašení a přitom ornamentálnost rostlin mohly nejlépe naplňovat secesní představy. Ostatně, rostlinný je i původ secesní linie a rostlinná tematika je často používána v užitém i volném umění. Příznačné jsou například fotografie Karla Blossfeldta, studující organický růst rostlin, které se staly předlohou pro řadu umělců, u nichž můžeme často sstěžší rozhodnout, zda se jedná o přírodní objekt, nebo o umělecký artefakt.

Rostlinstvo není jen objektem vyššího umění, ale především uměleckého řemesla, které v secesi najde jeden ze svých vrcholů. Emile Gallé vytvořil nový typ rostlinného dekoru, kdy byly květiny uplatněny nejen ve své individualitě, ale měly navíc i poetické významy převzaté ze symbolismu a současně poukazovaly i k růstovým silám přírody, k její organické cykličnosti od rozkvětu po uvadnutí. Rostliny byly vůbec chápány jako nejlepší představitel sil přírody, s její cykličností, vlněním i estetickou dimenzí. Podle Hortyho jsou na rozdíl od zvířecí či lidské formy projevem čisté přírody.²⁹

I lidé a jejich díla byli vnímáni v metafoře květin a stromů, jako tomu bylo v Japonsku, jehož estetikou se ostatně tehdejší tvůrci také silně inspirovali. Celé město bylo metaforou fantastické krajiny a zahrady, nebo jakési obrovské louky, kde lidé žijí jako broučci a krásné křehké ženy ve svých zdobených kostýmech s velikými klobouky létají jako motýlci či ptáčky krajiny. Jednotlivá města, domy i stavby byly něčím na způsob obrovských organických bytostí.

Rostliny také nejlépe znázorňovaly ono neustálé vlnění, pulsování přírodních sil, které už odkazuje nejen k biologii, ale i k fyzice. Toto vlnění bylo pro tehdejší myšlení charakteristikou života. Jak píše Bergson: „Pro žně bytosti jsou charakteristické vlnovité, případně hadovité linie. Každá bytost se vlní vlastním způsobem. Cílem umění je vyjádřit toto vlnění.“³⁰ Toto vlnění pak pochopitelně nemusí být znázorněno jen rostlinnými motivy, ale i motivy vod (Kupkova *Vlna*), rativním prvkem, ale přímo zobrazením pulsující síly.

Tím se dostáváme i k dalším motivům, které secese zvýraznila v přírodě, a tak na ně zaměřila naši estetickou pozornost. Rostliny a květy byly celkem tradiční estetický objekt, secese však estetizuje i dosud málo oceňovaný hmyz. Zatímco dříve byli zástupci této třídy považováni za nehodné zájmu či přímo za něco odporného, nyní byly obdivovány jejich „neskonale elegantní a extravaganthní tvary“³¹ a nevidaná krása. Křehkost a hýřivá ornamentálnost motýlích křídel a chitinových pancířů brouků či vodních vážeek přesně odpovídala secesnímu vkusu, který je dokázal

rozvinout v množství uměleckých děl v podobě rafinovaných náhrdelníků, broží, ale třeba i na stínítkách lamp (Tiffany). Opět zde můžeme nalézt vědecké paralely – roku 1872 dokonaluje Ernst Abbé pomocí kondenzátoru mikroskop a entomologie se stává populárním odvětvím přírodovědy. Sbírký motýlů či brouků si pořizují i tisíce nadšených amatérů.

„Romantický“ návrat k přírodě vedl pak i k návratu k přírodě v člověku, který se zjevně nejlépe manifestuje u ženy. Ta je vůbec jedním z nejvýznamnějších motivů secesního umění. A to nejen ve své již zmiňované „okrasné“ funkci, která pak v *belle époque* dosáhne jednoho ze svých vrcholů, ale stává se i ztělesněním přírodních sil, či života samého, „vystupující“ ve vlnách svých vládnů, křivek a šatů ze stejné se vlnící a pulsující pralátky či Matky Země. (Takový pohled byl možný pochopitelně jen v sekularizovaných městských vrstvách.)

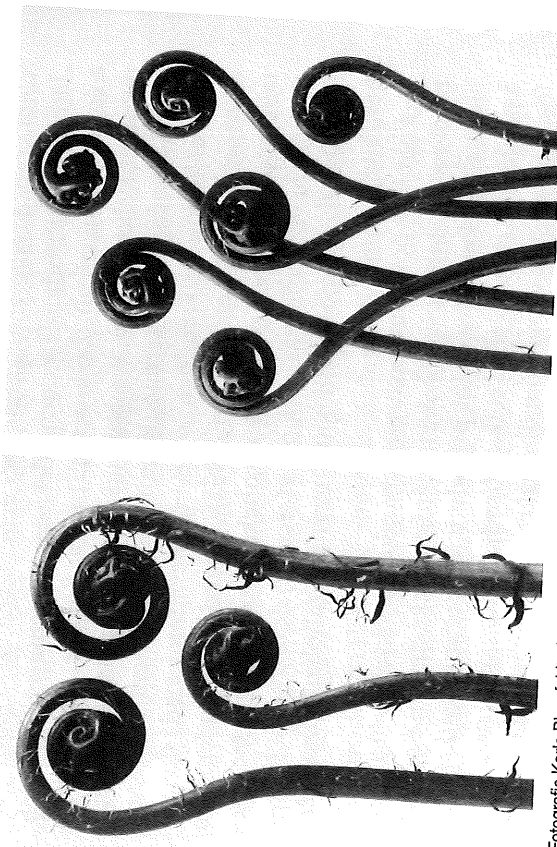
Po zasněných viktoriánských princeznách anglických preraphaelitů či po měšťanském typu krásné hrdinky se v umění objevuje i typ osudové ženy, *femme fatale*³². Žena není již jen představitelem krásy a tvořivých, „járních“ či mateřských nebo plodivých „letních“ sil přírody, ale v duchu dekadence i temných, děsivých a (muže) drtících sil. Žena-vamp: Judita, Salome, často s určitou mužskou hlavou, symbolizují i pudové, uvolněné a nebezpečné živočišné síly, temně dýmající pod nánosem civilizace. Není náhodou, že Freudovo „objevení“ nevědomí spadá do stejné epochy (např. *Studie o hysterii*, 1895). V paralele s Freudem jsou také tyto síly ztělesňovány jako erotické a sexuální energie. Protipólem tu však může naopak být i (secesní) dobový kult bezpohlavního či obouhlahavního androgyna, symbolizujícího vášně nevybité.³³

Pokud se pokusíme o shrnutí charakteristických rysů a preferencí secese, které přispěly k vnímání estetické dimenze přírody, vidíme především ocenění přírody v její organičnosti, živosti a především organičnosti celku přírody. Tento postoj není manifestován ani tak v krajinomalbě, jako v ornamentice a celkovém duchu uměleckých předmětů. Živost se projevuje ve vlnivých, cyklických a nekonečně se vinoucích liniích belgické linie a pro-

líná se do zobrazení vegetace a dalších přírodních objektů. Vidíme zde soustředění na pulsující, cyklický a nekonečný charakter života - tedy i na aspekt času.

Oproti romantikům již umělci pouze nezobrazují své nitro či oduševnělou přírodu. Secesní umělec se cítí přímo prostoupen životní silou a tvoří záznam této pulsující energie. Pozornost je také soustředěna na *organičnost* přírody, tvořící celek neredukovatelný na jednotlivé části a funkce. Tato organičnost je vnímána na úrovni celé planety a také krajiny - nejen krajina, ale i město jsou organismy svého druhu.

Mezi jednotlivými přírodními objekty jsou vysoce ceněny ty, které nejlépe zobrazují proudící život (tedy rostliny, vlnící se vodní či kroužkové jevy), ale i krásnou dekorativnost tohoto života (květy, hmyz). A pokud zahrnujeme do přírodního estetického i krásu člověka, pak jsou reprezentanty sil přírody - plodivých i ničivých - ženy.



Fotografie Karla Blossfeldta (1865-1932) se často stávaly inspirací pro secesní umělce - zde kapradina *Adiantum pedatum*.

Závěr - výhled do 20. století

Stěží lze zachytit všechny změny a proudy (nedávno) minulého století, které ovlivňovaly náš estetický postoj k přírodě. Tato práce je spíše zaměřena na přelomové období od 17. až do první poloviny 19. století, které podle mého názoru obsahuje i výhled do 20. století dvacáté. Proto se pokusím jen o malý výhled do naší moderní doby. Můžeme-li v uplynulém století vysledovat nějaký vývoj v zájmu o estetickou dimenzi přírody, pak je to jeho určitý pokles po prvních desetiletích, s „minimem“ přibližně ve válečných a padesátých letech a postupné obnovování od let šedesátých.

Asi tak kolem roku 1890 se začíná šířit **dekadence**, především v literatuře, a představuje v evropské kultuře významnou tendenci. Charakterizuje ji aristokratický odpor a výsměch vůči měšťanské morálce spojený s odhozením konvencí a rafinovaným požitkářstvím. Vše provázel pocit melancholie, úpadku, směřování k temnotě a konci. Často se zde však také k oblíbeně rafinovaným uměleckým požitkům připojuje pohrdání a odpor ke všemu přírodnímu a přirozenému - příroda je již něco, co nudí. Jak říká hrdina Huysmansova *Naruby*: „Příroda již se přezřela, znavila dějnitvým odpornou uniformitou svých krajín a svých nebes... trpělivost rafinovaných.“ Navrhuje nahradit měsíční svit elektrickým osvětlením, skály a květiny papírovinou.¹

Wittlich připomíná, že tyto dekadentní pózy mají paradoxně leccos společného s programy avantgardy, adorningými civilizací a pokrok - přestože nechtějí mít s dekadenty nic společného.²