

**Univerzita Karlova**  
Fakulta humanitních studií  
Katedra teorie umění a tvorby

**Bakalářská práce**

Polární imaginace Julia von Payera

**Autor práce:** Diana Krasina

**Vedoucí práce:** Mgr. Ondřej Váša, Ph.D.

Praha 2024

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 28.06.2024

.....

podpis

### **Poděkování**

Ráda bych poděkovala svému vedoucímu Mgr. Ondřeji Vášovi, Ph.D. za odborné vedení práce, cenné připomínky a upozornění a v neposlední řadě za jeho vřelý a trpělivý přístup k naší spolupráci. Také bych chtěla poděkovat knihovníkům a knihovnicím, kteří mi pomáhali při hledání vhodných knih.

## **Abstrakt**

Tato bakalářská práce se snaží vystihnout polární imaginaci Julia Payera ve srovnání s Théodorem Géricaultem a Casparem Davidem Friedrichem. Práce začíná rozjasněním historických a uměleckých kontextů 19. století. Blíže se věnuje tématu romantismu, polárních výprav a arktického vznešena. Poté uvádí životopisy jmenovaných malířů a jejich významné obrazy: *Záliv smrti*, *Vor Medúzy* a *Ledové moře*. Poslední část se zaměřuje na porovnání těchto obrazů mezi sebou a na uvedení společných prvků pro ně pro všechny.

**Klíčová slova:** Julius Payer, Théodore Géricault, Caspar David Friedrich, 19. století, romantismus, Severní pól, polární vznešeno, realismus, polární expedice

## **Abstract**

This bachelor thesis aims to capture polar imagination of Julius Payer in comparison with Théodore Géricault and Caspar David Friedrich. The thesis begins with clarifying the historical and artistic contexts of the 19th century. It focuses more closely on the themes of romanticism, polar expeditions, and the arctic sublime. Then it presents the biographies of the named painters and their significant paintings: *Starvation Cove*, *The Raft of Medusa* and *The Sea of Ice*. The final part focuses on comparing these paintings with each other and identifying the common elements among them all.

**Key words:** Julius Payer, Théodore Géricault, Caspar David Friedrich, 19th century, romanticism, North Pole, arctic sublime, realism, polar expedition

## Obsah

1. Úvod .....	6
2. Uvedení do kontextu dlouhého 19. století .....	7
2.1. Výzkum polárních oblastí a arktické vznešeno .....	8
2.1.1. Franklinova výprava (1845-1846) a severozápadní průjezd.....	9
2.2. Výtvarné umění.....	10
2.2.1. Romantismus .....	11
2.2.2. Historické malby .....	14
2.2.3. Realismus.....	15
3. Umělci vznešena:.....	16
3.1. Caspar David Friedrich (1774-1840).....	16
3.1.1. <i>Ledové moře</i> (1823-1824).....	18
3.2. Théodore Géricault (1791-1824) .....	20
3.2.1. <i>Vor medúzy</i> (1818-1819).....	22
3.3. Julius von Payer (1841-1915).....	24
3.3.1. <i>Záliv smrti</i> (1897) .....	27
4. Porovnání Payerova obrazu s obrazy Géricaulta a Friedricha.....	29
5. Závěr.....	32
6. Obrazová příloha .....	34
7. Citovaná literatura .....	38

# 1. Úvod

Ve své bakalářské práci se věnuji ne příliš známým oblastem naší planety, a ne příliš známému malíři a polárníkovi, Juliu von Payerovi. Budu reflektovat jeho polární imaginaci ve srovnání s tvorbou Théodora Géricaulta a Caspara Davida Friedricha, jelikož nacházím podobnosti v jejich obrazech *Záliv smrti*, *Vor Medúzy* a *Ledové moře*. Všechny tři obrazy nesou odlišné významy pro diváka, avšak jsou si čímsi i podobné. Všechny obrazy navozují pocity zoufalství a smrti a připomínají tragédie, které se skutečně odehrály. Zároveň mají shodnou kompozici a rozvržení obrazu. První a třetí obrazy sdílí motiv arktických oblastí a také nádech smrti, zkázy a absolutní svrchovanosti přírody. Jedná se prvky příznačné pro německý pasivní romantismus. Zaměřuji se na kontextuální aspekty tvorby těchto umělců a na porovnání jejich přístupů k malbě. Budu se věnovat i historickému vývoji a vizuální imaginaci polárních krajin u uměleckých osobností v 19. století, obzvláště s důrazem na počátek století, jenž byl vrcholem romantismu.

Tato srovnávací metoda mi umožní lépe pochopit, jak každý z těchto malířů zachytil a interpretoval téma lidské tragédie a boje o přežití v extrémních podmínkách. Zatímco Géricaultův *Vor Medúzy* je dramatickým vyobrazením námořní katastrofy a zoufalství přeživších, Payerův *Záliv smrti* přináší realistický pohled na nesnáze arktické expedice a Friedrichovo *Ledové moře* zdůrazňuje neúprosnost a sílu přírody. Každý z těchto obrazů je odrazem svého času a stylu, zároveň však sdílí společný prvek vznešena.

Vybrala jsem si toto téma po konzultaci s mým vedoucím bakalářské práce, doktorem Ondřejem Vášou, a po přečtení Payerova zkráceného cestopisu *Expedice na severní pól* nebylo cesty zpět. Ohromila mě Payerova osobnost, stejně jako odvahy a odhodlání dalších 23 účastníků polární expedice z roku 1872-1874. Payer zde popsal neuvěřitelné zážitky, které si městský člověk ze střední Evropy může jen stěží představit, jaké to je ujít 257 km ve sněhu a mrazu (-17 °C a méně). Jak nepodlehnout osudu, když člověk pomalu cítí, jak spolu s úbytkem fyzických sil ochabují i jeho duševní síly. A jaké to je, když je člověk dva roky uvězněn na kře a neví, co se stane zítra. Zde ještě uvedu, jakým dalším těžkostem a nástrahám museli polárníci čelit: útokům ledních medvědů, tažení tak těžkých saní s nákladem, že i sedm zapřažených mužů jen obtížně kráčeli, propadnutí do sněhu až po ramena, arktická žízeň nebo sněžná slepota. O cestě k severnímu pólu napsal Payer následující řádky:

*„Svízelným a namáhavým putováním je cesta do nitra polárního světa. Každý, kdo se na ni vydá, musí vynaložit všechny své duševní i tělesné síly, aby si vybojoval aspoň skromnou znalost tajemství, do něhož chce vniknout. Nevýslovnou trpělivostí se musí ozbrojit proti zklamáním a nezdarům a za svým cílem musí jít i potom, když se jeho dosažení stalo pouhou hříčkou náhody.“* (Payer, 2019 str. 86)

## 2. Uvedení do kontextu dlouhého 19. století

Veliké dějinné změny přineslo tzv. dlouhé 19. století. Nazývá se tak proto, že historik Eric J. Hobsbawm do tohoto období započítal nejen 100 let, ale 125 let bohatých na události. Hobsbawm měl na mysli období od počátku Velké francouzské revoluce po vypuknutí první světové války. Jako protiklad k němu nazval 20. století krátkým, které se počítá od roku 1914 do roku 1991.<sup>1</sup>

Devatenácté století lze popsat několika moderními pojmy jako průmyslová společnost, občanská společnost, kolonialismus, nacionalismus, globalizace a další.

Procesy jako sekularizaci a racionalizaci přineslo osvícenství. Což byl myšlenkový směr, který se objevil na konci 17. století, ale vyvrcholil v 18. století. Byl zaměřený na rozum, racionální myšlení, vzdělanost a vědu. Osvícenství otřáslu pozici církve i absolutistickým feudalismem (Černá, 2012 str. 117). A uměleckým stylem v této době byl klasicismus.

Měšťané získávali moc prostřednictvím revolucí. Francouzská revoluce (1789-1799) nejen velice změnila ráz Francie, ale měla vliv na celý západní svět. Krutá občanská revoluce si vyžádala bezpočet lidských životů, dokonce i životy tehdejších monarchů, Ludvíka XVI. a Marie Antoinetty, i samotných revolucionářů, jako např. Maximiliena Robespiera. „*Prosadila a kodifikovala individuální občanská práva a rovnost před zákonem, odstranila šlechtu a feudální privilegia a povinnosti.*“ (Pečenka, a další, 2015 str. 539). Klidnější časy pro lid nastaly až s nástupem Napoleona Bonaparta do čela státu.

Touto revolucí a obzvláště heslem *Svoboda, rovnost, bratrství* se inspirovalo mnoho národních hnutí a revolucionářů. Národní hnutí vznikala již v 18. století, ale k rozhodujícímu formování národů docházelo v 19. a 20. století. Americká revoluce za nezávislost, jež předcházela tu francouzskou o 14 let, se samozřejmě také zasadila o rozšíření demokratických myšlenek.

V Anglii probíhala průmyslová revoluce (1750-1850), která vedla nejen k industriálnímu, ale i sociálnímu a ekonomickému růstu této námořní koloniální velmoci. Zásadní pro ni byl objev parního stroje Jamesem Watterem roku 1785 a zaměření na textilní průmysl. Následovaly další dvě fáze průmyslové revoluce, technickovědecká (1850-1945) orientovaná na těžký průmysl a strojovou výrobu strojů – byl tak budován průmysl chemický a elektrotechnický, a vědeckotechnická revoluce, která se datuje od konce 2. světové války (Mráz, 2008 str. 98). Bohatství země záviselo i na mimoevropských koloniích.

Dalšími koloniálními mocnostmi byly Španělsko, Portugalsko, Nizozemsko, Francie a Německé země. Tyto země osidlovaly dosud neprozkoumané nebo málo osídlené prostory naší planety. Příčin kolonizace bylo několik, přelidnění, budování obchodních stanic, nedostatek přírodních zdrojů, zemědělské půdy a pracovních sil. Avšak právě v 19. století se k těmto příčinám přidala i věda a touha po nových poznacích. Vědci a objevitelé se vydávali na výzkumné expedice, jejich cílem bylo objevovat a prozkoumávat nová či ještě neprozkoumaná území, mapovat zemský povrch, studovat jak přírodní, tak kulturní

---

<sup>1</sup> Čerpám tyto informace z přednášek o dějepise a z názvů dvou Hobsbawmových knih: *Age of extremes: The short twentieth century 1914-1991*, *Work: The Age of Empire: 1875-1914*.

fenomény a často také navazovat kontakty s domorodými kulturami, čímž se zabýval nový obor antropologie.

## 2.1. Výzkum polárních oblastí a arktické vznešeno

„*Zima je zvláštní svědce.*“ (Payer, 2019 str. 255).

Polární kraje Evropany přitahovaly od dávných dob. Lidé je objevovali i osidlovali, postupně si zvykli na tamní surové podmínky a obydlili Skandinávii, Island i Grónsko.

Na Skandinávském poloostrově žili severané a vikingové. Ti druzí se vydávali na námořní výpravy, kdy napadali a plenili pobřeží Anglie, Franské říše i Ruska, nebo obchodovali, či byli najímáni jako žoldnéři v Byzancii<sup>2</sup> a na Blízkém východě. Vikingové jako první objevili severní Ameriku kolem roku tisíc, nejdříve se k tomuto tvrzení někteří historici stavěli odmítavě do chvíle, kdy byl na Newfoundlandu nalezen typický vikinský dlouhý dům.<sup>3</sup> Právě kvůli vikingským nájezdům hledali irští mniši klid mimo svou vlast a našli ho na Islandu, kde roku 795 založili klášter. Grónsko (Grönland) objevili normanští mořeplavci roku 875 (Laube, 2009 str. 3). Byly tam založeny osady a kolem roku 1000 bylo přijato křesťanství. Avšak v 15. století grónské osady nevysvětlitelně zanikly. Znovu kolonizaci započali Dánové ve 20. letech 18. století. Skutečný zájem o severní moře vzrostl v 17. století, kdy se zde státy jako Norsko, Holandsko, Anglie a Rusko věnovaly rybolovu a lovu velryb a tuleňů (Laube, 2009 str. 4). Později začali mořeplavci prozkoumávat severní oblasti za účelem nalezení severozápadního a severovýchodního průjezdu. To měly být průjezdy, kterými by bylo možné proplout kolem severní Ameriky či kolem Ruska k Číně, Japonsku a Indii. Vědci se totiž domnívali, že by se kolem severního polárního kruhu mohlo nacházet tzv. volné moře.<sup>4</sup> I když se již v 18. století ukázalo, že i kdyby existoval severovýchodní průjezd, neměl by žádnou komerční hodnotu, stále se podnikaly výpravy, tentokrát však převážně za účelem vědeckého zkoumání (Tuan, 2013 str. 95). Vědci se snažili dosáhnout Severního pólu. Existovaly i další důvody polárních cest než jen nové vědecké poznatky jako vlastenectví, hrdost a marnivost (Tuan, 2013 str. 95). Národy mezi sebou soutěžily o to, kdo první umístí své vlajky na póly (Stenport, a další, 2019 str. 209). Arktidu prozkoumávali i Francouzi a Američané na plachetnicích. Od 2. poloviny 19. století se vědeckých polárních výzkumů účastnili i badatelé ze států tehdejšího Německého spolku, jehož součástí byla i Rakouská monarchie, včetně Českých zemí (Laube, 2009 str. 5).

Tyto odlehlé kraje, kde se rostliny a živočichové vyskytují jen poskrovnu, zůstávají neprozkoumané dodnes. Jsou to kraje studené, prázdné, drsné a nehostinné pro lidský život, přesto jsou cílem dobrodruhů a vědců, kteří z různých důvodů riskují své životy. Některé důvody byly řečeny výše, avšak co když se jedná o něco hlubší, o něco, co prostupuje lidskou duší a pramení z ducha tehdejší doby? Když se většinou nejedná o důvody militantní, politické či ekonomické, tak proč polárníci vystavují své životy nebezpečí? Ve své publikaci *Romantická geografie* (2013) Yi-Fu Tuan tvrdí, že důvodem může být estetická představa,

---

<sup>2</sup> Byzantská říše tedy Východořímská říše s hlavním městem Konstantinopol (dnešní Istanbul) trvala od roku 395 do dobytí Osmanskou říší roku 1453.

<sup>3</sup> Zde využívám poznatků z hodin *Severská, vikinská a středověká kultura*, které vede vyučující Mgr. Marek Suchý, Ph.D.

<sup>4</sup> Volné moře je oblast mořských vod, která není zahrnuta do pobřežních vod žádného přímořského státu, ani do vnitrozemských či souostrovních vod konkrétního státu.



pokud je tato představa v souladu s převládajícím Zeitgeist neboli duchem doby. Taková představa se nazývá vznešeno a formuloval ji Edmund Burke v roce 1757.

Vznešeno není jen něčím krásným a harmonickým. Nepřináší jen potěšení, naopak může vyvolávat silné pocity extáze až do bodu bolesti. Vznešeno vzbuzuje intenzivní prožitky a pocit plného života, přestože zároveň touží to smrti. K tomu je uvedeno přirovnání, které tvrdí, že příběhy o polárních výpravách jsou si podobné s gotickou literaturou v tom, že v obou případech mohou končit šílenstvím a kanibalismem (Tuan, 2013 str. 96).

O tom, jak lidé vnímali sebe a dobu, ve které žili, se lze dozvědět jedině z jejich pozůstatků, zejm. ze spisů a deníků. Mnozí cestovatelé své výpravy či zážitky z nich zaznamenávali v denících a knihách. Cestopis *Islandia* vydal Daniel Strejc již v roce 1638. A polárníci Fridtjof Nansen (1861-1930) a Richard E. Byrd (1888-1957) jsou ve svých publikacích podle Yi-Fu Tuana nejvíce introspektivní a filosofičtí. Zaznamenali nejen vědecké poznatky, ale i zamyšlení nad přírodou, vesmírem a smyslem života. Oba věřili, že život nachází nejhlubšího významu, když je člověk obklopen ledem, a nikoliv knihami (Tuan, 2013 stránky 96-97).

Nansen určil cílem své druhé polární výpravy Severní pól, vydal se k němu na lodi *Fram* (1895), když ale bylo zjevné, že ledové kry neunesou loď až k pólu, opustil ji a vydal se tam pěšky jen s jediným společníkem, F. H. Johansenem. Dosáhli 86° 14' s. š., což byl člověkem nejseverněji dosažený bod. Kvůli neschůdnému ledu se nemohli vydat dále a přezimovali v Zemi Františka Josefa, odkud je vyzvedli členové britské expedice (Tuan, 2013 str. 97).

Je zajímavé, že v Nansenových spisech často nalézáme silný sentiment k domovu. Domov je na jedné straně nezbytným útočištěm a výchozím bodem pro každého dobrodruha. Na druhé straně, odvaha pustit se do neznáma často zveličuje význam domova (Tuan, 2013 str. 98). Tato tendence je patrná u mnoha polárních průzkumníků, například Byrda, Shackletona<sup>5</sup> a u Payera, který pojmenoval v Zemi Františka Josefa nejeden geografický útvar podle míst svého dětství, např. Šanovský ostrov, Teplická zátoka a Brněnský mys.

Polárníci opuštění v nehostinné krajině se upínali ke svým vzpomínkám, k rodině, domovu a společenství. Tyto pojmy pro ně byly zdrojem stability, na rozdíl od abstraktnějšího, étericko-estetického uspokojení romantizovaných představ. Nansenovy myšlenky v Arktidě směřovaly ke smrti, ne ve chvílích zoufalství nebo nebezpečí, ale spíše ve chvílích, kdy se mohl zastavit a čelit obrovským ledovým pláním. Pro Nansena polární krása nutně neznamenala útěchu. Naopak pro Byrda byla cestou k jednotě s vesmírem. V Byrdově deníku se opakovaně objevuje poselství míru a harmonie (Tuan, 2013 stránky 104-105).

### 2.1.1. Franklinova výprava (1845-1846) a severozápadní průjezd

Anglie byla tzv. královnou oceánů. Lordi z Admirality, kapitáni a důstojníci se vydávali na nebezpečné polární výpravy s cílem najít severozápadní průjezd, ten by totiž výrazně zkrátil obchodní cestu do Indie, Číny a Japonska. Se stejným účelem 19. května 1845 vypluly dvě britské lodi s temnými názvy *Erebus* (*Podsvětí*) a *Terror* (*Hrůza*). Kapitánem lodi *Erebus* byl sir John Franklin, vášnivý mořeplavec, který se navzdory pokročilému věku ucházel o

---

<sup>5</sup> Na rozdíl od ostatních cestoval do Antarktidy.

vedení této výpravy. Chtěl být tím, kdo po 300 letech konečně odhalí tajemství cesty mezi Atlantickým a tichým oceánem.

Lodě byly veliké a dobře zásobené, měly jak plachty, tak parní pohony, avšak 26. července byla naposledy spatřeny v Baffinově moři, a pak už je nikdo neviděl (Martínek, 2011 stránky 22-23).

V průběhu 34 let (1846-1880) pátrací akce nepřestávaly, dokonce byla vypsaná odměna pro toho, kdo nalezne alespoň nějaké zprávy o zmizelých. Postupně byly nalezeny hroby, tábořiště, kamenné příbytky, dopisy uschované v kamenných pyramidách a nástroje. Předměty denní potřeby záchranné výpravy často nacházely u Inuitů. Právě od nativních obyvatel získaly nejvíce zpráv o účastnících tragické výpravy. Zprávy o tom, kde se pohybovali, a v jakém byli stavu.

Největší vklad do rozjasnění toho, co se stalo s Franklinovou expedicí, vnesli dr. John Rae, který sbíral předměty od Inuitů a zjistil, že stopy členů Franklinovy výpravy vedly k Ostrovu krále Viléma, mj. podle vzhledu tamějšího tábořiště se usoudilo, že tam došlo ke kanibalismu (Martínek, 2011 str. 26), dále L. McClintock, J. Rosse, W. R. Hobson, jehož výprava našla dopis v pyramidě z kamenů, a F. Schwatka, s nímž cestoval pražský rodák Heinrich Klutschak. Ten byl zeměměřičem a kartografem a jako první rodák z Čech navštívil jak jižní, tak severní polární pól. Během jejich výpravy (1878-1880) se přidali k místním obyvatelům, učili se u nich a díky nim přežili zimu. O této zkušenosti napsal knihu pod názvem *Jako Eskymák mezi Eskymáky* (1881) (Martínek, 2011 str. 29).

Americký novinář Ch. F. Hayes se domníval, že možná některý účastník výpravy přežil v nějakém z inuitských kmenů, avšak jeho teorie se během výpravy (1865) nepotvrdila, protože našel jen jedno mrtvé tělo (Martínek, 2011 str. 28). Předpokládá se, že všichni účastníci zemřeli (přibližně 130 osob).

Byly nalezeny předměty a občas těla polárníků, avšak deníky, ani dopisy nikoliv. Tudíž dodnes zůstává záhadou, co se s účastníky Franklinovy výpravy tehdy stalo. A takové záhady budí zájem u tvůrčích osobností. Mnozí výtvarní umělci jako Julius Payer, R. B. Beechey, W. H. Smyth a spisovatelé jako Jules Verne<sup>6</sup> se jí inspirovali.

V 19. století již mořeplavci a geografové měli představu o tom, kde se nachází severozápadní průjezd díky tomu, že se námořníci vydávaly na složité cesty po ostrovech, řekách a průlivcích na severu amerického kontinentu. Zatímco hledali průjezd, zmapovali tak severní pobřeží Kanady a systém průlivů. Nicméně až Roald Amundsen na lodi *Gjøa* dokázal proplout bájným severozápadním průjezdem v letech 1903-1906 (Martínek, 2011 str. 33).

## 2.2. Výtvarné umění

Klasicismus, jeho přísná pravidla a inspirace antickým Řeckem a Římem byly vystřídány romantismem, který se objevil na konci 18. století a trval přibližně do poloviny 19. století. Byl myšlenkovým a uměleckým hnutím, byl *tvůrčím názorem a způsobem života* (Beckettová, a další, 2002 str. 237). Nenechávalo se svázat pravidly a vyzdvihovalo individualitu, svobodu člověka i nespoutanost divoké přírody. Hnutí bylo spojeno

---

<sup>6</sup> Jules Verne napsal knihu *Dobrodružství kapitána Hatterasa* (1866).

s horlivostí revolučních změn, jež zasáhly Evropu a Spojené státy, avšak nevytvořilo jednotný umělecký sloh.

I když se na počátku století mezi sebou klasicistní a romantický směry střetávaly, z jejichž rozepře vyšel vítězně romantismus a dal podnět ke vzniku realismu v polovině 19. století.

Dalšími umělci, kteří se za inspiraci obraceli k přírodě, byli stoupenci tzv. barbizonské školy, jejímž zakladatelem byl Théodore Rousseau. Jedním z obrazů, které namaloval, byl *Okraj lesů v Monts-Girard, les Fontainebleau* (1852-1854). Barbizonská škola vznikla sdružením několika krajinářů ve 30. letech. Svou tvorbu započali tím, že se přesunuli z Paříže do vesnice Barbizon nedaleko Fontainebleauského lesa. Jejich členem byl i Jean-François Millet, jenž uměl prosté výjevy zachytit v důstojnosti. Jeho nejslavnějším obrazem jsou *Sběračky klasů* (1857). Odlišovali se od všech předcházejících umělců tím, že své obrazy krajin malovali v přírodě pod širým nebem neboli v plenéru. Snažili se zachytit prchavé účinky světla a ukázat v obraze atmosféru konkrétního okamžiku. Jejich cílem bylo zobrazit na plátně naturální, pravdivou přírodu. Stali se tak předchůdci impresionistů, z nichž se celosvětově proslavili Claude Monet a Auguste Renoir (Beckettová, a další, 2002 str. 281).

Směry mezi sebou často nejsou přesně odlišené a často se prolínají, nebo na sebe navazují. Docházelo k současnému užívání několika uměleckých směrů najednou či k jejich překotnému střídání, což se nikdy dříve v Evropě nestalo.

### 2.2.1. Romantismus

#### Myšlenkové hnutí

*„Mělo by z ní (knihy) být jasné, že romantismus jako někdejší hlavní proud filosofie, literatury a umění je už jevem minulosti, že však prvky romantismu jsou nepostradatelné dnes, zítra i pozítří.“* (Fischer, 1966 str. 9)

Ernst Fischer svou knihou usiluje o rehabilitaci často podceňovaného a opovrhovaného romantismu jako nezbytné etapy mezi klasicismem a kritickým realismem (Fischer, 1966 str. 9).<sup>7</sup>

Romantismus byl interpretován různými básníky a umělci různými způsoby. *„Hippolyt Taine nazval romantismus měšťáckou vzpourou proti aristokratickým životním a uměleckým formám. Giovanni Papini charakterizoval romantismus jako revoltující individualismus, jako vzpouru Já, pocházející ze „spirito di rebellione“* (Fischer, 1966 str. 112).<sup>8</sup> Někteří, jako Jean Paul a teoretikové německé romantické školy, soudili, že romantismus vzešel z křesťanství a spatřovali v něm prvky *nekonečna, lásky a rytířství* (Fischer, 1966 str. 113). Victor Hugo popsal romantismus jako *směs vznešeného a groteskního*. Také tvrdil, že romantismus je jako liberalismus v literatuře (Fischer, 1966 str. 114). Romantický postoj se ještě vyznačuje *individuálním protestem a sociální utopií, nesouhlasem se společenskou skutečností a její negací prostřednictvím kritiky a fantazie* (Fischer, 1966 str. 115). Stendhal tvrdil, že romantikové touží o „vášni o sobě“. Je to jeden z mála prvků, který mají všichni romantici společný. Navíc přičítali vášni nový význam, *amorální, zapalující a ničivý*.

<sup>7</sup> Dovolím si tvrdit, že dnes o tomto tvrzení již nikdo nepochybuje a nikdo romantismem neopovrhuje, ale je zajímavé pozorovat, že v 60. letech minulého století tomu bylo jinak.

<sup>8</sup> „Spirito di rebellione“ znamená duch rebelie.

Kritikové jim vyčítali, že jejich jediným cílem je vzrušovat a způsobovat, co největší rozruch (Fischer, 1966 str. 172). Dalšími romantiky byli například Byron, Schelling, Rousseau, Voltaire, E. T. A. Hoffmann, G. Sandová, Novalis a další.

Fantazie, nebo u Fischera *fantastično*, není romantismem, jak se mnozí mohou domnívat. Zastánci romantismu si *fantastično* vybírali k vyjádření svého protestu vůči společnosti, vůči měšťáctví, a také kvůli zálibě ve *výstřednosti, podivnosti a vášnivé horoucnosti* (Fischer, 1966 str. 117). Maloměšťanská vrstva žila v nejistotě, měla zájem podílet se na rozvoji společnosti, ale měla i strach z možného propadnutí do proletářské vrstvy, a tak trvala na své stavovské zajištěnosti. Dá se říci, že netrpělivě očekávala budoucnost, ale zároveň se obávala ztratit podmínky minulosti (Fischer, 1966 str. 115). To byla také příčina toho, že se objevil motiv vášně o sobě (vášeň pro vášeň). Romantici protestovali *proti kapitalistickému zpředmětnění a zvěcnění světa, proti samolibé banalitě, zdatné prolhanosti a počestnému pokrytectví měšťanské společnosti* (Fischer, 1966 str. 172).

Po romantismu následuje směr realismus a Fischer míní, že ty dva nejsou tak docela neslučitelné protiklady. Vidí *romantismus jako postoj a realismus jako metodu* (Fischer, 1966 str. 116). Romantismus je podle něj historickou kategorií, zatímco realismus je metodou, kterou využívali umělci, spisovatelé a básníci napříč různými společenskými vrstvami a obdobími. Romantismus dokonce uplatňoval realistické metody výrazně častěji než předchází klasicismus. I když se později častěji uchýloval k fantazii, aby skutečný svět zviditelnil.

Romantický postoj se postupně ztrácel a romantický protest se měnil v realistickou kritiku, což přivedlo k převaze realismu v umění a v literatuře (Fischer, 1966 str. 117).

## Umělecké hnutí

Romantičtí umělci se často uchýlovali do ústraní a do světa fantazie. Fascinovala je surová neovladatelná přírodou, což jen přitahovalo pozornost k neprobádaným končinám. Poznávali přírodu, venkov a exotické kraje. Objevili se krajináři, kteří již nevnímali přírodu jako pouhé pozadí, ale postavili ji do popředí jako ústřední prvek obrazu.<sup>9</sup> Dále se inspirovali folklorem, legendami, různými kulty a kulturami. A byli obzvláště fascinováni gotickým středověkem. Oslavovali odlišnost a jedinečnost. Vyzdvihovali osobní prožitek a intenzivní emoce.

Byli dva umělci, kteří jsou vyjádřením francouzského romantismu, těmi jsou Théodore Géricault (viz náže) a Eugène Delacroix. Géricault Delacroixe velmi inspiroval, avšak když předčasně zemřel, Delacroix rozvinul vlastní živý a expresivní styl. Svými obrazy může připomínat Rubense a svou teatrálností Byrona (Beckettová, a další, 2002 str. 261). Maloval nadčasové obrazy, přitom ale dbal na univerzalitu dávného umění. Jeho obraz *Sardanapalova smrt* (1827) v divácích vzbuzuje hrůzu, avšak ukazuje jak koloristický talent, tak talent k malbě lidských těl a koní malíře. To je patrné i v obraze *Sirotek na hřbitově* (1824). Skutečný pohyb se snažil Delacroix zachytit v obraze *Jezdec napadený jaguárem* (1855), a proto zde rozložil barvy do plošných skvrn, jako budou za pár let praktikovat impresionisté. Na ideálním znázornění postavy mu už tak nezáleží.

---

<sup>9</sup> Dále tento motiv rozvinuli barbizonští umělci.

## Arktické vznešeno

Romantismus byl sloh estetický a zároveň divoký. Zdůrazňoval zejm. tři aspekty: krásu, pitoresknost (malebnost) a vznešeno (vznešenost). Poslední byl spojován s vlastnostmi jako bázeň, údiv, úžas, rozsáhlost, hrůza, a dokonce i násilí (Stenport, a další, 2019 str. 207). Obzvláště arktické vznešeno (angl. *arctic sublime*) v sobě neslo spojení bázně a úžasu. Jedná se o termín nejčastěji užívaný v literatuře a filozofii, kde označuje zážitek, který je tak ohromující a mocný, že překračuje běžné lidské chápání a vytváří v člověku zmíněné pocity. Vznešeno ve spisech popisovali Edmund Burke, Immanuel Kant, William Wordsworth a Samuel Coleridge. Tito autoři se často rozcházejí v názoru, odkud vzniklo vznešeno, jedni se domnívají, že bylo dáno Bohem, jiní zas že je plodem tvořivé imaginace. Stejně tak nacházejí jak pozitivní – exaltace a vytržení, tak negativní – strach a hrůza, důsledky tohoto aspektu (STENPORT, a další, 2019 str. 207).

Umělci se skrze vznešeno snažili pochopit fungování přírody. Pracovali se strachem, ale ne přehnaně. Naproti ohrožující přírodě, zobrazovali loajalitu, věrnost a další dobré lidské kvality. A pro umocnění dojmu z velikosti a neuchopitelnosti přírody si malíři pro svou práci často vybírali obrovská plátna. Chtěli tím poukázat na malost a bezvýznamnost člověka. V anglofonním prostředí se zachytil pojem „Great Picture“ pro velkoformátové obrazy, kterými se proslavil F. E. Church. Namaloval několik slavných obrazů arktických končin, např. *Ledovec* (1861), nebo *Polární záře*<sup>10</sup> (1865). Zároveň Church byl také jedním z mála umělců, kteří se osobně podívali k severnímu pólu, proto jsou jeho obrazy realističtější než práce jiných.

Nejznámější krajináři té doby byli uchváteni surovou vznešeností přírody, jedná se o umělce jako Caspar David Friedrich, Joseph Mallard William Turner, Frederic Edwin Church a François-Auguste Biard, James Wilson Carmichael, William Bradford, Franz Wilhelm Schiertz. Hledali inspiraci v zasněžených horách, burácejících vlnách, skalnatých útesech, v nebezpečných ledových krách a sněžných pustinách. Jejich obrazy zdobily stěny salonů a muzeí a zprostředkovávaly publiku měřítko přírody, která si jen stěží mohlo samo představit (Stenport, a další, 2019 str. 208).

Arktické oblasti byly v té době také zobrazovány na panoramatech a dioramatech a byly populární mezi lidmi. Vtahovaly diváky do dění slavných bitev či do exotických krajů. Nacházely se na hraně lidové zábavy a umění. První polární panoramata začala vznikat po roce 1818 v Anglii, ale bohužel se žádná nedochovala (Chrobák, 2005 stránky 38-40). Church byl také jedním z mála umělců, kteří se osobně podívali k severnímu pólu, proto jsou jeho obrazy realističtější než práce jiných (Chrobák, 2005 str. 40).

Téma polárních oblastí nabíralo na popularitě s postupem 19. století, avšak nikdy se nestalo ústředním uměleckým tématem. Mnozí recenzenti a kritici byli původně uchváteni myšlenkou vznešeného severu, ale jakmile se setkali s obrazy, které ho představovaly, odmítali je (Hinrichs, 2008 str. 141).

Ve 20. století se malíři fascinovaní arktickým vznešenem také objevovali, např. David Abbey Paige, Rockwell Kent a George Marston. Dokonce i v 21. století se najdou mnozí umělci, fotografové a výzkumníci upínající se ke stejným místům, i když s trochu odlišnými motivy.

---

<sup>10</sup> Polární záře neboli aurora borealis byla častým motivem maleb.

Dnes se více než na vznešeno snaží upozornit na environmentální problémy a klimatické změny, přestože vznešeno tam vždy bude figurovat.

## Romantické krajinářství

Krajinářství dosáhlo nejvyšších výšin v Anglii, a to díky malířům Johnu Constablovi (1776-1837) a Williamu Turnerovi (1775-1851). Umělci se zaměřovali na zobrazování přírodních scénérií s důrazem na emocionální a poetický výraz. Francie v tomto ohledu zůstala pozadu. Angličtí akvarelisté jezdili malovat do přírody a na venkov už od konce 18. století.

Constable se narodil na statku a svou tvorbu i sebe podřizoval přírodě. Nejprve se snažil zachytit na plátně mraky tak, aby vystihovaly atmosférické proměny, a od poloviny 20. let maloval *prosvětlené obrazy dělenými skvrnami kladenými vedle sebe s volnými motivy* (Černá, 2012 str. 123). To mu umožnilo vytvářet obrazy s intenzivní atmosférou a náladou. Postupně se jeho styl vyvíjel směrem k volnějším kresbám a světelným efektům, což lze vidět například v jeho pozdějším díle *Květinová zahrada* (1815) nebo *Katedrála v Salisbury* (1823). Ovlivnil tvorbu dalších malířů, včetně Delacroixe, když vystavil svůj obraz *Vůz na seno* v Salonu roku 1824.

Od realistického zobrazení ještě více ustoupil Turner. Ten vyrůstal a žil ve městě, a naopak podřizoval přírodu své osobnosti, jako by jí chtěl panovat. Zachycoval barevně prosvětlené přírodní živly, až došel k lyrickému zachycení v obraze *Děšť, pára, rychlost* (1844) (Černá, 2012 str. 124). Cestování Turnerovi umožnilo získat inspiraci pro jeho slavné malby přírody a přírodních jevů, cestoval po Británii i po Evropě, aby maloval krajiny a pobřežní scény, např. *Rybáři na moři* (1796), *Terasa Mortlake* (kolem 1826), *Příjezd do Benátek* (kolem 1843). Turner je perfektním příkladem toho, jak umělec dokázal zobrazit dynamiku a pohyb v krajině pomocí širokých tahů štětce a neobvyklého použití barev. Turnerova tvorba přechází od realistického zachycení krajiny k lyrickému až abstraktnímu zobrazení. Stal se inspirací pro další generace umělců.

Oba malíři jsou v mnohém odlišní, ale mají i něco společného. A to je to, že krajina v jejich obrazech plní primární roli. Přestali vnímat přírodu jako pozadí a kulisu, jako tomu bylo v dobách klasicismu. A udělali ji hodnotou o sobě. Umělci se zasadili o to, aby vytvořili *nový vztah mezi subjektem a objektem*, čímž chtěli dosáhnout *dokonalejšího ztotožnění malíře s krajinou* (Fischer, 1966 str. 202).

Z francouzských krajinářů jako první vyznamenali Corot, i když ten se nepovažoval za romantického malíře, Paut Huet, kterého uchvátilo moře a obloha, a již jmenovaný Théodore Rousseau. Předcházel jim Georges Michel, který maloval tehdy holé pahorky Montmartru, kde vyjádřil úzkost z opuštěnosti (Pijoan, 2000 str. 215).

### 2.2.2. Historické malby

V Salonech byly velmi oceňované malby historických událostí. Považovaly se za tzv. vysoké umění. Protože nejčastěji zobrazovaly veliké činy, ideály a hrdinství. Také mohly být alegorií či morálním ponaučením. To jest pár důvodů, proč byla historická malba oblíbená

po celé 19. století. Americkou válkou za nezávislost započala tvorba Benjamina Westa. Často maloval indiány jako na obraze *Uzavření smlouvy s indiány* (1772). V Evropě svou tvorbou proslul Francouz Paul Delaroche, který si vybíral tragická témata, jako např. *Poprava Lady Jane Greyové* (1833). Ve Francii také tvořili Ernest Meissonier a realista Mihály Munkácsyho, který byl Payerovým učitelem a vzorem. Namaloval velkoformátové dílo *Golgota* (1884). Tento směr daroval patriotům možnost ztvárnit a potvrdit tak velikost svého národa na plátně. Malíři zobrazovali nejvýznamnější historické momenty, jako např. Jan Matejko a obraz *Stefan Batory pod Pskovem* (1872) (Norman, 1977 str. 12).

### 2.2.3. Realismus

Dříve zmíněný Camille Corot nebyl ani romantikem, ani realistou, ale dokázal vlastnosti těchto směrů ladně propojit. Spojil ve své tvorbě pravdu a lyrično. A tím, jak se dokázal dívat na skutečnou situaci, ve které se společnost nacházela, se se stal zdrojem inspirace pro umělce jako Honoré Daumier a umělce barbizonské školy. Ke své skutečné podobě realismus dospěl až pod vedením Gustava Couberta (Beckettová, a další, 2002 str. 279).

Realismus se objevuje ve 40. letech a usiluje o věrné zachycení skutečnosti bez idealizace a příkras. Tento přístup byl reakcí na prudkou industrializaci a společenské změny, které přinášely nové problémy a výzvy. Realističtí umělci se snažili ukázat pravdu o společnosti, zobrazovali všední život a jeho stinné stránky, čímž se odlišovali od romantických malířů, kteří často idealizovali své náměty (Černá, 2012 str. 128).

Pařížský salon, státem organizovaná výstava založená v roce 1791, hrála klíčovou roli v uměleckém světě 19. století. Zpočátku byl otevřen všem umělcům, ale později byla díla vybírána porotou složenou z členů Akademie výtvarných umění. Tato akademie kladla důraz na studium a kopírování antických děl, což se stalo normou pro tzv. vysoké umění. Vliv akademie byl natolik silný, že se pojmy „akademické umění“ a „oficiální umění“ staly synonymy. Gustave Courbet byl jedním z umělců, jejichž díla byla porotou odmítnuta. Dva jeho obrazy nebyly uznány na Světové výstavě roku 1855, což ho přivedlo k organizaci vlastní výstavy v Paříži pod názvem *Du réalisme*, od níž vznikl realistický umělecký směr.<sup>11</sup> Courbet tam vystavil 40 obrazů, včetně svého slavného Malířského ateliéru, jenž je příkladem inovativní možnosti malby na realistickém základě, kde malíř předvedl své umělecké dovednosti a hluboké porozumění společenským otázkám. Realističtí malíři se zaměřovali na zachycení reálného světa s jeho nedokonalostmi a problémy, i těmi sociálními. Coubertův dřívější obraz z let 1849-1850 *Pohřeb v Ornans* vzbudil veliké pozdvižení právě tím, že zobrazil úplně obyčejný pohřeb.

Z německého prostředí nelze nejmenovat Adolfa Menzla a v Rusku se vytvořilo Sdružení putovních výstav (1870), jehož členem tzv. peredvižnikem byl i slavný Ilja Jefimovič Repin, který maloval jak bídu a zaostalost své země, tak historické malby (Černá, 2012 str. 129).

Realismus nejen dokumentoval skutečnost, ale také ji kriticky analyzoval, což z něj udělalo významný umělecký směr, který měl rozsáhlý vliv na vývoj moderního umění.

---

<sup>11</sup> Zde čerpám poznatky z hodin *Etapy (výtvarné) moderny*, které vede Mgr. Aleš Svoboda.

## 3. Umělci vznešena:

### 3.1. Caspar David Friedrich (1774-1840)

„Malíř nemá malovat pouze to, co vidí kolem sebe, nýbrž také to, co odkrývá sám v sobě. A nevidí-li sám v sobě nic, udělal by lépe, kdyby přestal malovat, co vidí před sebou. Jinak se jeho obrazy budou podobat oněm zástěnám, za nimiž můžeme nalézt patrně pouze nemocné, ne-li už nebožtíky,“ napsal Friedrich (Hodgeová, 2022 str. 110).

Caspar David Friedrich se narodil v tehdy švédském Pomořansku ve městě Greifswald 05.09.1774. Jeho otec byl výrobcem svíček a mýdla. Byl členem velké rodiny, měl až devět sourozenců. Avšak v sedmi letech mu zemřela matka a později se jeho nejmladší bratr utopil v zamrzlém jezeře. Tyto tragédie a pocity osamocení, které následovaly, ho silně ovlivnily. Začal mít ponurý a hloubavý pohled na svět. V mládí studoval v Greifswaldu u architekta J. G. Quistorpa, než nastoupil na Akademii v Kodani, kde studoval klasicistní tvorbu v letech 1794-1798. Jeho tvorbu tam ovlivnili romantičtí krajináři Christian August Lorentzen a Jens Juel. Kodaň byla jedním z center umění v Evropě, sjížděli se sem obzvláště mladí umělci. V roce 1798 se usadil v Drážďanech, kde se v roce 1801 setkal a spřátelil s Rungem, přestože předtím oba studovali na kodaňské Akademii. Philipp Otto Runge (1777-1810) je spolu s Friedrichem nejvýznamnějším německým romantickým malířem. Navázal na staré německé portrétisty a maloval portréty osob ze svého okolí na pozadí krajin.

V roce 1802 se Friedrich seznámil s Tieckem a Novalisem. Drážďany se staly centrem romantického hnutí a střediskem uměleckých inovací. Přitahovaly umělce z celé Evropy, sjížděli se sem malíři, básníci a filosofové. Drážďany navíc byly pod Napoleonovou záštitou. Na výstavě ve Výmaru, kterou organizoval Goethe roku 1805, byl oceněn za dvě sépiové kresby (Norman, 1977 str. 89).

Německý romantismus s sebou nesl vždy stopy symbolismu. Pro Friedricha byla hlavním symbolem příroda sama. Byla pro něj vtělením Boha stvořitele (Beckettová, a další, 2002 str. 264). Jeho obrazy obsahují intenzivně osobní náboženské vnímání. To je patrné i v jeho první olejomalbě *Kříž v horách* (1807-8). Její vystavení vzbudilo kontroverzi, stejně jako jeho další díla, *Mnich u moře* (1810) a *Opatství v Oakwoodu* vystavená v Berlíně roku 1810 (Norman, 1977 str. 88).

*Kříž v horách* si u Friedricha objednala hraběnka Thunová, když viděla jeho sépiovou kresbu, osamoceně stojící kříž na vrcholku hory, který obklopují mraky. Hraběnka ho chtěla použít jako oltářní obraz do své zámecké kaple. Friedrich trochu váhal, ale nakonec souhlasil. Jeho obraz vzbudil vzrušení, protože nalomil tradiční konvence a představy. Obvykle nad oltářem visela malba zobrazující biblické scény – ukřižování nebo vzkříšení Ježíše Krista, nanebevzetí Panny Marie, životy svatých a jiné. Friedrich však namaloval jen kříž na kopci se symbolickým smyslem, kříž symbolizuje duchovní vzestup, naději a nekonečnost. Malíř zde ztvárnil hlavní prvky své tvorby, duchovnost, mysticismus a hluboký vztah mezi člověkem a přírodou. Obraz byl obdivován, i když podle kritiků ještě nedosáhl vrcholu ve své tvorbě (Charles, 2024 str. 11).

*Mnich u moře* je rozdělen do tří horizontálních linií – nebe, moře, země. Vertikální linii ztvárňuje jen osaměle stojící mnich. Obraz má symbolizovat samotu a osamění, která je příznačná každému člověku (Beckettová, a další, 2002 str. 264). Mnoho jeho obrazů má tyto



motivů společné, obzvláště pocity osamocení, které člověk prožívá při konfrontaci s velikostí, majestátností a nekonečností přírody. Nezajímalo ho tedy jen to pozitivní a krásné na přírodě, ale právě její vznešenost. Vlastně se německý romantismus ve vizuálním umění celkově soustřeďoval na vznešeno a mysticismus krajiny. Mocné přírodní jevy, jako sněhové bouře, neproniknutelná mlha nebo neschůdné hory. Svrchovanost přírody v umělci vzbuzovala jak pocit úžasu, tak pocit bezmoci a bezvýznamnosti. Člověk byl vnímán jako malá a křehká bytost ve srovnání s velikostí přírody, která disponovala nesmírnými silami. Avšak, když se člověk snažil s citem nahlížet přírodu, stával se s ní jedním. Za účelem předání těchto citů divákovi Friedrich maloval své postavy zády k divákovi. Tento kompoziční prostředek se nazývá *Rückenfigur* (Hodgeová, 2022 str. 110). Lidská postava funguje jako prostředník mezi divákem a přírodou. Divák nabývá pocitu jako by jejím prostřednictvím hleděl na moře, hory nebo vycházející měsíc, což vytváří pocit společné zkušenosti (Černá, 2012 str. 124). Takovými obrazy jsou např. *Dva muži pozorující měsíc* (1819) nebo *Poutník nad mořem mlhy* (1818). Poslední malba nese prvky vznešena, i když tento obraz je jeden z mála, kde Friedrich namaloval lidskou postavu v popředí. Obyčejně, aby zdůraznil lidskou bezvýznamnost tváří v tvář síle a moci přírody, ji maluje malinkou oproti krajině, horám či stromům v okolí. Obraz je občas viděn jako metafora nejasné budoucnosti (Hodgeová, 2022 str. 110).

Friedrich se taktéž snažil zobrazit zářivé vlastnosti světla při západu a východu slunce. Při kompozici obrazů často využíval jednoduchých vertikálních a horizontálních linií, znázorňují je např. horizont, vysoké gotické ruiny či borovice. Také často používal přímou symboliku, jarní květiny značily mládí, zkroucené staré stromy stáří, ruiny pomíjivost, stálezelené rostliny věčnost a loď pouť životem (Norman, 1977 str. 88).

Romantismus ve Francii a v Itálii byl odlišný od německého romantismu, a proto byl výjimečný. Francouzi se o něm. romantismu dozvídali více prostřednictvím Goethových a Schillerových spisů. Tyto osobnosti však byli podle Pijoana natolik „*všestranné a silné, že romantismus přesahovali, Goethe se dokonce sám pokládal za jeho odpůrce*“. Také s ním byli obeznámeni skrze Madame de Staël a Gérarda de Nerval, jednalo se o romantismus, který se v idealistické filosofii a metafyzice zaměřoval na sny, fantazii a sílu představivosti. (Pijoan, 2000 str. 194).

V německém prostředí se začalo přistupovat k přírodě jako k tajemné jednotě, nekonečné, záhadné a mystické existenci. Filosof Schelling pojímal přírodu jako jednotný proces a nekonečný vývoj. Tvrdil, že v přírodě není nic stálého a definitivního, ale jde spíše o vyjádření souboje protichůdných sil a pro své působení vyžaduje aktivní zapojení. Filosof a přírodovědec Steffens zase vnímal přírodu jako hříšnou, chaotickou a neucelenou, kterou člověk musí zachránit. Tímto motivem démonicky chaotické přírody byla ovlivněna i Friedrichova tvorba. Francouzský sochař David d'Angers o Friedrichovi řekl: „*Hle člověk, který objevil tragédii krajiny!*“<sup>12</sup> (Fischer, 1966 str. 200) A zase jiní tvrdili, že objevil *nekonečnou krajinu*. Protože na obrazech vždy symbolicky ztvárňoval nekonečné motivy sklíčenosti, tísně, úzkosti, a zároveň touhu a úsilí těmto temným stránkám života uniknout do světla, které je na obrazech vidět někde v dálce. Němečtí filosofové vnímali přírodu jako tragédii také proto, že si začali všimnout rozmluvy a souboje mezi antagonistickými přírodními

---

<sup>12</sup> Ve francouzštině: „*Voilà un homme, qui a découvert la tragédie du paysage!*“ (Fischer uvádí obě možnosti)

silami, toho *spojení pevného a chaotického, trvajícího a proměnlivého* (Fischer, 1966 str. 202). A to je to, co Friedrich dokázal zprostředkovat svými obrazy, a co fascinuje publikum.

Friedrich čerpal inspiraci během cestování. Vydával se na cesty po pohoří Harzu, do oblasti Pomořan, dokonce byl i v Krkonoším a v Českém středohoří (Černá, 2012). Skici, které tam zakresloval, používal pro své pozdější kompozice. Maloval i kolem Drážďan a v okolí řeky Labe. Avšak nikdy nezachycoval přírodu tak, jak vypadala v daném okamžiku. Místo toho maloval její snovou podobu, stvořenou fantazií a vizuální imaginací. Dahl o jeho malbách řekl, že jsou „*vysněnými obrazy neznámého světa*“ (Fischer, 1966 str. 201).

Na přelomu století se Rakousko a Německé státy dostaly pod nadvládu Francie a Napoleona. Napoleonova vojska však roku 1812 prohrála v Rusku a Prusko toho využilo a povstalo. Války za osvobození výrazně přispěly ke vzrůstu německého národního uvědomění. Toto období bylo pro Friedricha obdobím slávy, maloval symbolické krajiny s vlasteneckou tendencí. Byl členem berlínské Akademie (1810) a drážďanské Akademie (1816). Nicméně ve 20. letech se zvedl zájem o tvorbu umělců düsseldorfské školy a jeho sláva povadla.

Od roku 1820 začal bydlet ve společném domě s Dahlem a založili svůj ateliér. Jeho psychický stav se zhoršil během vážné nemoci v letech 1825-1826, a zároveň to bylo období chudoby. Tato neštěstí měla dopad i na jeho tvorbu, na plátnech se objevují holé stromy okupované havrany a sovami v blízkosti hřbitovů a ruin (Potter, 2011). A v roce 1835 ho postihla mrtvice, která ho velice oslabil (Norman, 1977 str. 88). A dne 07.05.1840 Friedrich v Drážďanech zemřel.

Friedrichova tvorba ovlivnila mnoho umělců, ačkoli nikdy nešlo o přímé napodobitele, protože jeho tvorba vycházela z vnitřní vizuální imaginace. Jednalo se např. o drážďanské krajináře J. Ch. Dahla, E. F. Oehma a G. F. Kerstinga. Dokonce nepřímě ovlivnil F. Oliviera a později E. Muncha (Norman, 1977 str. 89).

Po roce 1900 došlo ke znovuobjevení a ke kritickému ocenění jeho práce (Norman, 1977 str. 89). Až v současnosti je Friedrich oceňován jako významný a jedinečný malíř. Pijoan např. píše, že jeho dílo je „*plodem filosofických meditací o přírodě, k nimž se poji poněkud chladně, leč mistrovské malířské nadání*“ (Pijoan, 2000 str. 194)

### 3.1.1. *Ledové moře* (1823-1824)

Současníci nazývali Friedricha „mlčenlivým mužem ze severu“. Mínili tím jeho melancholičnost. On sám tento stav nazýval „strašnou únavou“ (Potter, 2011 str. 331). Je obzvláště patrný v jeho starší tvorbě, kdy vznikl i obraz *Ledové moře*, něm. *Das Eismeer*. Má rozměry 0,97 x 1,27 m a je uložen v Hamburku, v Hamburger Kunsthalle.

Tento obraz byl inspirován výpravou W. E. Parryho. Výprava se uskutečnila v letech 1819-1820 a měla za úkol najít severozápadní průjezd. Avšak skončila neúspěchem. Jedna z lodí tehdy byla chycena ledem a málem se převrátila, což zobrazuje jeden mědiryt. Odtud jistě Friedrich čerpal motiv pro svůj obraz. Avšak ve skutečnosti ke ztroskotání při Parryho výpravě nedošlo. Lodě *Griper* a *Hecla* zamrzly v ledu a polárníci na nich byli nuceni přečkat zimu, ale obě lodě zůstaly nepoškozeny a po rozmrznutí se vrátily do přístavu (Hinrichs, 2008 str. 133).

Malíř si vybral moment, jenž zobrazuje triumf přírody nad snahou člověka podrobit si ji. Děsivě vyhlížející ledové střepy jsou zbarveny do hnědých, žlutých i zelených barev, aby zdůraznily neprostupnost a pevnost ledu. Vyčnívají do výšky a tvoří tak trojúhelníkovou kompozici obrazu. Až v pozadí ledové hory je vidět zád' ztroskotané lodi, podle té se osudí, že Friedrich namaloval koráb *HMS Griper*. Taktéž si lze všimnout stěžně a části plachty, avšak vizuálně splývají s ledem. Friedrich jako by postavil zed' mezi diváka a loď. Pozorovatel si může jen představovat, co se stalo s lodí a s jejími pasažéry. Ale tím, jak led (jakožto zpodobnění přírody) mnohonásobně přesahuje loď, je jasné, že led vyčnívající vysoko do ocelově šedé oblohy se stane hrobem pro to, co skončí pod ním. Nicméně ledové kvádry jsou vyskládané tak, že divák má pocit, že by po nich mohl vystoupat nahoru a dojít k lodi.

Friedrichovy zimní krajiny nikdy nebyly o tom ukázat, jaký byl život v zimě, ale o zimě samotné. O tom, jak je strohá, nehybná a opuštěná. *Ledové moře* je opuštěné, ale zobrazuje i násilí přírody, kterému člověk nemá šanci uniknout. Navzdory vyobrazení ledové krajiny je obraz barevně bohatý. Díky trojúhelníkové kompozici divák pozoruje obraz od spodu nahoru, sleduje, jak se hnědé tmavé tóny mění na světlé, až přechází do průzračně modré. Toto světlo v oblacích dodává naději.

Básníka S. T. Coleridge stejně jako Friedricha inspirovaly polární expedice a napsal báseň *Píseň o starém námořníkovi*. Popsal zde krásu a zlověstnost přírody v metafyzickém světě. Báseň jsou ve světě Friedricha a Coleridge symbolem vznešené přírody. Zároveň fascinuje i děsí, mění podoby, jako voda, led a mlha. Stěžuje vizuální vnímání a pohrává si s umělcem. Je výzvou pro vědce a pokušitelem pro básníka (Potter, 2011 str. 332).

Jedním z důvodů vzniku tohoto obrazu by mohl být veřejný zájem Německa na objevování severu, který s sebou strhl i Friedricha. Avšak sám se nikdy nevypravil k severnímu či jižnímu pólu, a tak mu nezbyvalo nic jiného než čerpat inspiraci z výpovědí, spisů a ilustrací o expedicích. A to mu bylo vyčítáno kritiky při vystavení obrazu. Podle názoru Töpfera led u severní točny vypadá jinak. To, že Friedrich namaloval ledové kvádry ohromné oproti malinké lodi, nevyzdvihuje jejich velikost, naopak to způsobuje, že loď působí zmenšeně, jako hračka, kterou si v řece zapomněl chlapec. Friedrichův obraz mu připomínal led, který se tvořil na řekách Labe a Odra (Hinrichs, 2008 str. 135).<sup>13</sup> Dokonce i pruský král Fridrich Vilém III. zpochybňoval, že led v Arktidě vypadá tak, jak byl namalovaný (Hinrichs, 2008 str. 136). Přitom všichni přítomní si mohli taktéž jen představovat, jak to tam ve skutečnosti vypadalo.

Nicméně problém byl i v tématu obrazu. Byl na tehdejší poměry inovativní. Protože ústředním předmětem malby nebyla příroda krásná, jak se klasicky zobrazovala, ale ledová a smrtící. Obraz je dramatický a radikální a vznáší existenciální otázky (Hinrichs, 2008 str. 137).

Existoval jiný obraz podobný *Ledovému moři*, avšak nedochoval se. Roku 1820 si mecenáš umění G. von Quandt u Friedricha objednal obraz s motivem vznešeného severu, který by byl protikladem k malbě J. M. von Rohdena. Ten namaloval poustevníka, který hostí poutníka v idylicky krásné krajině. Zatímco Friedrich ztvárnil potopení lodi v ledových

---

<sup>13</sup> Důvodem k takovému smýšlení mohlo být to, že Friedrich pocházel ze severu a maloval přírodu a led v okolí Baltského moře. A pro *Ledové moře* se skutečně inspiroval navrstveným ledem na Labe u Drážďan (Hinrichs, 2008 str. 134).

krách pod názvem *Ztroskotaná Naděje*. *Nadějí* zde byla loď, tudíž zde byla opět použita alegorie (Hinrichs, 2008 stránky 139-140). U těchto obrazů *Ledové moře* a *Ztroskotaná naděje* se lze domnívat, že autor poukazoval na společenskou situaci v Evropě po Napoleonských válkách (Chrobák, 2005 str. 42).

### 3.2. Théodore Géricault (1791-1824)

Celým jménem Jean-Louis André Théodore Géricault se narodil v Rouen 26.09.1791 a stal se jednou z hlavních postav raného francouzského romantismu. Je patrné, že inspiroval druhého největšího romantického malíře Eugéne Delacroix, který pokračoval v jeho šlépějích, avšak Géricaultův zájem o smrt a morbiditu v jeho díle chybí. Obzvláště je to patrné v obraze *Svoboda vede lid* (1830), který vzešel z *Voru Medúzy*. Po smrti Géricaulta se stal vůdcem romantického hnutí a brzy se z jeho vlivu vymanil.

Od dětství se u něj projevovalo veliké nadání pro kresbu a zájem o jezdeckví a koně. Ti byli jeho fascinací, láskou, ale i zhoubou. Roku 1808 nastoupil do ateliéru Carla Verneta, jenž byl vysoce oceňován za obrazy dostihů, a skamarádil se s jeho synem Horáciem, který se později stal malířem válečných výjevů. Jednalo se o rodinu malířů ve třech generacích. Jeho slavné dny započaly vystavením obrazu *Důstojník myslivců císařské gardy dává povel k útoku*. Zaujal jím na Salonu roku 1812 a získal za něj medaili. Svým stylem mnohým připomenul Davida.<sup>14</sup> Géricault zde dramaticky propojil muže a koně. A o dva roky později sklídl ještě větší úspěch *Zraněný kyrysník odjíždějící z boje*. Oba obrazy se nacházejí v Louvru, v Paříži, stejně jako známý *Vor Medúzy* (Norman, 1977 str. 94).

Poté odjel na rok do Itálie (1816-1817), kde se věnoval studiu mistrovských prací Michelangela a Caravaggia. Našel zde inspiraci v baroku a jeho dramatičnosti, velkoleposti a důrazu na pohyb. Z tohoto období se dochovalo mnoho studií, např. *Běh berberských koní*, který byl jednou z pěti studií namalovaných podle divoké lidové zábavy – na nejnavštěvovanější římské ulice, zejm. Via del Corso se vypouštěli rozdivočelí koně (Pijoan, 2000 str. 184). Maloval kvaše a obrazy s antickými tématy jako Faun a Nymfa, Leda a labuť. Obsahují v sobě *sexualitu svázanou přísnou formou*, hněv i *rozkoš v nenávisti*, *potemnělou vášně*, jež byla společná Byronovi a Goyovi. U obou typů děl z tohoto období je patrným prvkem vášně o sobě. Malíř dokázal propojit vášně a geometrii, zobrazit napětí lidských a zvířecích těl a struktury celku (Fischer, 1966 str. 178).

Po návratu do Francie začal pracovat na ohromném plátně (4,9 x 7,1 m), kde zobrazil trosečníky na moři, *Vor Medúzy*. Studium všech záležitostí a samotná malba malíři trvala dva roky. Plátno představil v Salonu roku 1819, tři roky od toho tragického ztroskotání (Norman, 1977 str. 94). „*Umělecký svět toto radikální dílo přijal se skřípěním zubů.*“ Nicméně, aby to nevzbudilo pozdvižení, byla mu udělena zlatá medaile (Beckettová, a další, 2002 str. 260). Mladší umělci byli obrazem nadšeni, ale kritici navyklí na akademickou klasicistní tvorbu zůstávali chladní.

Stále se navracel k tématu koně, byl pro něj symbolem a možná přímo totemem. Často navštěvoval dostihy, na nichž prohrával spousty peněz. Pozitivní zkušeností však bylo, že je

---

<sup>14</sup> Jacques-Louis David (1748-1825) byl významný klasicistní malíř. Namaloval obrazy *Přísaha Horatiů* nebo *Maratova smrt* (Beckettová, a další, 2002 stránky 253-255).

zároveň studoval a zakresloval. Koně pro Géricaulta znamenali nezávislost a soběstačnost od doby, kdy v mládí dostal koně a zemřela mu matka, jejíž ztrátu těžce nesl (Eitner, 1983 str. 14). Zájem o koně byl také společenským trendem, který přišel z Anglie. Dokonce Carl Vernet byl anglomanem ve stylu oblečení i v umění. Brooks tvrdí, že koně v té době přispívali k machismu, tj. zvyšovali pocit mužnosti a nezávislosti. Bezesporu posilovali i pánskou komunitu, když se pravidelně scházeli, např. na dostihách. V obrazech a studiích koní Eitner nachází prvky erotična. Podle něj Géricault podlehl koním, tak jak muži obvykle podléhají ženám. Dokonce to vypadá, jako by namalování koně měli vlastnosti žen, byli okouzlující, sexuální, vtipní, zvědaví a vyděšení. Lze to pozorovat na mnoha malbách, portrétech a skicách koní, např. obraz *Hlava bílého koně* (1815) nebo *Závod koní bez jezdců* (1817), kterým se nejspíš inspiroval Picasso (Brooks, 1984).

Protože *Vor Medúzy* nesklidil valný úspěch ve Francii, což těžce zapůsobilo na Géricaultův psychický stav, odjel na dva roky do Anglie se svým přítelem psychiatrem Charletem a vezl ho s sebou, aby ho tam vystavoval. Pokračoval tam v zakreslování, malbě a litografiích koní (Norman, 1977 str. 94). *Derby z Epsomu* vznikly roku 1821. Rodin uvedl, že Géricault dokázal v tomto díle zachytit pohyb. Přední nohy koní jsou zachyceny v okamžiku, který nastává těsně před nebo po tom, co jsou zadní nohy v dané poloze. Přesně je to možné pozorovat na fotografii. Nicméně podle Rodina „je pravdivá malba, zatímco fotografie klame.“ Malířství totiž nemá za úkol pouze zachytit současnost dvou gest, ale má zprostředkovat samotný pocit času a pohyb v čase (Pijoan, 2000 str. 186). Fischer zas uvádí, že se v tomto obraze dostal na práh impresionismu, tím, že dokázal namalovat „pohyb o sobě“, kde jako by fyzično bylo pohlceno rychlostí (Fischer, 1966 str. 178).

V Anglii Géricaulta ovlivnili umělci jako Constable, Lawrence a Ward. Převzal od nich svěžest a lomenou barevnost. Málo se mluví o tom, jak Géricaultův obraz zapůsobil na Constable. Obraz byl půl roku vystaven v Londýně. A nelze si nevšimnout, jak je na jeho obrazech najednou zdůrazňováno zničené dřevo v popředí a spásné nebe v pozadí, což jsou výrazné prvky z *Voru Medúzy*. Constable ten obraz možná přehlížel, ale nemohl si ho nevšimnout. Anglická krajinomalba a historická malba se od tohoto momentu nenávratně mění a stávají se dramatičtější (Brooks, 1984). Zakresloval zde i výjevy pouliční chudoby. Přičemž k tomu mu byli inspirací malíři a karikaturisti jako D. Wilkie, Th. Rowlandson a G. Cruikshank (Norman, 1977 str. 94).

V letech 1822-1823 namaloval sérii portrétů pacientů psychiatrické léčebny Salpêtrière, které zpracoval s velmi realistickými detaily (Norman, 1977 str. 94). Z choromyslných si Géricault pro své portréty často vybíral osoby s tzv. monomanií (Eitner, 1983 str. 242). Jedná se o zastaralé označení psychického jevu, kdy je pacient přílišně fixovaný či přímo posedlý nějakou jednou věcí či myšlenkou. Proto se Eitner domnívá, že Géricault nejspíš sám trpěl tímto onemocněním. Mohl se obávat toho, že se u něj rozvine dědičná psychická porucha. Podle tohoto autora míval i záchvaty šílenství. Navíc ho tížily pocity viny za poměr s jeho mladou tetou Alexandrinou-Modeste, s níž zplodil syna, Georga-Hippolyta. Toto jméno odkazuje k mýtu *Faidra* (Brooks, 1984), kde Hippolytos odmítl Afrodítinu náklonost a ona ho za to potrestala tak, že se do něj zamilovala jeho nevlastní matka, Faidra. On ji odmítl, avšak Faidra to nedokázala přijmout, obvinila ho ze znásilnění a spáchala sebevraždu. Otec Hippolyta, král Théseus, neuvěřil v synovu nevinu a poprosil boha moří Poséidona, aby ho potrestal. Ten tak učinil a Hippolytos zemřel, když se jeho koně splášili. Géricault v tomto příběhu jistě mohl vidět souvislost se svou situací. Naproti tomuto mýtu Grunchev uvádí

báseň *Mazeppa* od Byronem (Brooks, 1984). Podle příběhu se mladý muž, Ivan Mazeppa, zamiloval do manželky svého pána, hraběte Jana II. Kazimíra Vasy. Avšak právě ten jejich románek odhalil a nechal Mazeppu přivázat nahého k divokému koni a vypustit ho. Dále báseň pojednává o tom, jak Mazeppu s koněm napadnou vlci, ale přežijí to. Nakonec se kuň s polomrtvým mužem dostane na Ukrajinu, kde se Mazeppa osvědčí a stane se zdejším hejtmanem (Mykhaylychenko). Géricault tento příběh znal, o čemž svědčí i jeho malba z roku 1823. Géricault byl dokonce nazýván „*Byronem malířství*“, protože básníkovu tvorbu často ilustroval (Fischer, 1966 str. 177).

Kromě maleb dělal Géricault i náčrty, kresby, litografie a občas se věnoval i sochařství. Vytvořil i pár portrétů dětí, které nebyly až tak časté, např. *Portrét Louise Verneta jako dítěte* (1818-1819). Měl koloristický, naturalistický a expresivní styl. Který se projevoval i v jeho stylu oblékání. Často se s Vernetem oblékali jako floutkové,<sup>15</sup> používal natáčky do vlasů, nebo nosil turban, když se inspiroval tvorbou Jula-Roberta Augusta, nazývaného Monsieur Auguste, který byl romantickým malířem orientálních obrazů. Zase když začal s prací nad *Vorem Medúzy*, nechal si vlasy oholit a narůst vousy, mělo to být nejspíš proto, aby neměl nutkání chodit na veřejnost, tudíž se nechtěl nechat rušit (Brooks, 1984).

Jeho krátký život byl přerušen v Paříži 26.01.1824, kdy zemřel na následky pádu z koně. Géricault byl hrdým a odvážným, temperamentním a prudkým. A dával si za cíl *vyjádřit život v celé jeho divoké, bouřlivé energii* (Pijoan, 2000 str. 186).

### 3.2.1. *Vor medúzy* (1818-1819)

Géricault se zrovna rozmýšlel jaký obrazem by na sebe mohl upozornit francouzskou uměleckou společností, když se stala strašná událost. Jak bylo řečeno výše dva roky pracoval na tomto díle, ale tolik úsilí nakonec nebylo po právu oceněno, přestože bylo oceněno zlatou medailí a sklidilo pochvalu od samotného krále Francie Ludvíka XVIII., což by mohlo působit komicky, protože *Vor Medúzy* má viditelně anti-royalistický motiv. Tato tragická událost se totiž skutečně stala, a vinu za to nesl kapitán lodi, který byl zcela nekompetentní, už jen to je důkazem, že již 20 let nebyl na moři (Hodgeová, 2022 str. 113). Přesto byl dosazen do této hodnosti králem, a zobrazuje tak korupci státu. Stalo se tak tehdy, když Napoleon prohrál v bitvě u Waterloo (1815), byla obnovena monarchie a do čela státu byl postaven král Ludvík XVIII., jenž se snažil zavděčit znovuobnovené šlechtě. Došlo i k tomu, že dosazoval do vedoucích funkcí nekvalifikované osoby.

Ke skutečnému ztroskotání fregaty *La Médusa* došlo v létě roku 1816, kdy převážela počátkem léta francouzské představitele do senegalského města Saint-Louis. Kvůli špatnému manévrování loď zajela na mělčinu 80 km od Mauretánie. Naneštěstí měla jen 250 záchranných člunů, které nemohly pojmout na 400 pasažérů (Hodgeová, 2022 str. 113). Nakonec se do záchranných člunů posadili politici, důstojníci a prostě členové vyšších vrstev společnosti. Pro ostatní vytvořil tesař vor či prám, nicméně sám o sobě nebyl ovladatelný a měl být tažen prostřednictvím lan záchrannými čluny k pobřeží. Avšak, když kapitán pochopil, že je vor zpomaluje, ze strachu o holý život lana nechal přeseknout a zanechal přibližně 150 lidí napospas osudu, nebo napospas moři a šílenství. Lidé zůstali bezmocní a bez zásob jídla či pitné vody. Následovaly hrůzy, které si člověk může jen představit. Lidé

---

<sup>15</sup> V anglickém originále pro ně Eitner používá slovo dandy, dandies.

mezi sebou bojovali o těch pár zásob, co měli, jiní si sami vzali život a někteří se stali potravou. Fischer napsal: „*Neměli nic k jídlu ani k pití, živil se výkaly, masem mrtvol, močí, vypukl zuřivý boj všech proti všem, vztek a šílenství, vraždy a sebevraždy.*“ Po 13 dnech v širém moři konečně narazili na loď, která zachránila přeživší, a to celkem 15 osob. Z nichž dalších pět zemřelo, když dorazili na souš (Fischer, 1966 str. 179). Tato událost rozpoutala politický skandál.

Géricault se dlouho připravoval, než začal malovat. Provedl osobní výzkum, aby zjistil, co se přesně odehrávalo, když byl vor opuštěn. Mluvil s přeživšími, vystříhoval a ukládal si novinové články, kreslil v nemocnici Beaujon mrtvá těla, a dokonce si je odnášel domů. Brooks trefně napsal, že ze svého ateliéru udělal márnici. Maloval studie končetin a hlav. Jednu nechal 14 dní ležet na střeše, aby mohl pozorovat a věrně zachytit, jak se kůže pomalu rozkládá. Navštěvoval i psychiatrické léčebny, kde zakresloval portréty nemocných, v tom pokračoval i po dokončení *Voru Medúzy*. Usiloval o zobrazení vášnivého výrazu, což ho dovedlo k zájmu o hrůzyplné a pochmurné náměty. Dále pozoroval choromyslné a maloval popravy gilotinou. Tímto Géricault ukázal svou fascinaci temnou stránkou lidské přirozenosti. Michelet řekl, že je jako Correggio utrpení (Norman, 1977 str. 94). Také poprosil tesaře z fregaty zhotovit malý model voru. To vše nasvědčuje snaze věrně a realisticky zachytit událost. Avšak o Géricaultovi nelze říci, že by byl realista. Sice precizně vyobrazil lidské utrpení a smrt, a velmi účinně tak zapůsobil na diváky. Nicméně mezi některými prvky, jako pyramidovou kompozicí díla a ideálně propracovanými těly trosečníků, stále poznáváme klasicistní akademickou malbu. Těla na voru jsou vyskládána tak, aby nejvíce zapůsobila, aby nejlépe předala pohyb a tragédii události. Géricault čerpal inspiraci i z tvorby P. P. Rubense. Ale jsou zde i prvky, kterými se od klasické akademické malby odlišuje, jedná se zejm. o zobrazení nikoliv hrdiny v popředí obrazu, ale strádajících lidí a mrtvých těl. Navíc na vrcholku kompoziční pyramidy Géricault zobrazil muže, mávajícího na loď v dálce. Kritikové shledali problém v tom, že ten muž byl černé pleti, což bylo neslýchané pro koloniální francouzskou velmoc, kde sice národní konvent zrušil otroctví (1794), ale ke skutečnému zrušení došlo až roku 1848. Také se říká, že počasí v den záchrany bylo jasné až slunečné, avšak Géricault zobrazil bouřková mračna, aby dosáhl většího dramatického účinku.

O tom, jak dlouho se malíř připravoval k malbě nasvědčuje i mnoho skic a maleb jakožto podkladových materiálů. Géricault se také dlouho rozmýšlel, který moment zachytit na plátně. Nakonec si vybral chvíli, kdy trosečníci zahlídli loď – i když je pateticky namalovaná velmi malá, ale přesto tam je a je symbolem naděje a záchrany.

Obraz byl vnímán jako manifestace romantismu. Znovuobnovení Bourboni a vyšší vrstvy požadovali od občanů optimismus a víru v lepší budoucnost pod vládou Bourbonské dynastie. Od umělců požadovali to samé, optimistické a krásné umění. Avšak to, co Géricault předvedl roku 1819 se jejich představě ani nepřibližovalo. Mladí lidé dokonce začali vnímat obraz jako vzpouru proti vládě. Mladí intelektuálové, kteří královskou moc zpochybňovali, viděli v obraze alegorii ke stávající ponapoleonské situaci ve společnosti. Viděli „*smrt a rozklad pod tučným zadkem Bourbonů a zděšení a vzpouru příslušníků generace, která vyciřovala, že země i oni sami jsou ztroskotanci*“ (Fischer, 1966 str. 179).

### 3.3. Julius von Payer (1841-1915)

Julius Johannes Ludovicus Payer se narodil 02.09.1841 v Šanově u Teplic, kde k uctění jeho památky visí pamětní deska a Regionální muzeum v Teplicích vlastní jeho obrazy, např. *Vlečení lodí* (1898), který je zjevně kopií původního obrazu *Opuštění lodí*, a spisy. Také jsou na jeho počest pojmenovány jeho jménem ulice v Teplicích a ve Vídni, alpské vrcholky, hora v Grónsku, země v Antarktidě, špicberská řasa, dokonce i základna českých polárních vědců v Longyearbyenu. Payer byl nejznámějším polárním badatelem, důstojníkem, horolezcem, kartografem a malířem polárních krajin pocházejícím z Čech. Vyznamenal se zejm. objevením a pojmenováním Země Františka Josefa (Payer, 2019 str. 10).

Payer v desíti letech opustil rodné městečko a nastoupil na kadetní ústav v Lobzówě u Krakova, takto začala jeho důstojnická kariéra. V roce 1863 vyučoval dějepis na kadetní škole v Eisenstadtu. Jakožto nadporučík se vyznamenal během prusko-rakouské války v bitvě u Custozy (1866), když dobyl dvě nepřátelská děla (Payer, 2019 stránky 398-399). Právě zde v Itálii ho okouzly alpské vrcholy, a tak se ve volném čase a na vlastní náklady věnoval horolezectví a mapování Alp, obzvláště významné bylo probádání nepřístupných Ortlerských Alp. Pro své geografické schopnosti získal práci ve Vojenském zeměpisném ústavu ve Vídni (1868) a krátce na to byl pozván na svou první arktickou výpravu jako typograf a vedoucí saní. V lodi *Germania* se vypravil prozkoumat a zmapovat severovýchodní pobřeží Grónska v letech 1869-1870. Výprava skončila neúspěchem, ale přilákala nové zájemce o cestování na sever, protektory a mecenáše.

Na další výzkumnou expedici se Julius Payer vypravil spolu s Karlem Weyprechtem roku 1871 na lodi *Isbjørn* (tzn. Lední medvěd). Domnívali se, že Golfský proud natolik ovlivňuje oblast mezi Špicberky a Novou Zemí, že by Barentsovým mořem bylo možné proplout. Tato domněnka se nepotvrdila a polárníci se s námahou vrátili do Rakouska. Nicméně získané poznatky využili při další arktické expedici tentokrát na lodi *Viceadmirála Tegetthoffa* v letech 1872-1874.

Lod' vyplula do Severního moře 13. června 1872 a cíl cesty Payer shrnul takto: „*Ideálním cílem naší cesty byl Severovýchodní průjezd. Jejím vlastním účelem bylo však prozkoumání mořské oblasti nebo zemí severovýchodně od Nové země.*“ (Payer, 2019 stránky 86-87)

Štěstí výpravě nepřálo a už dne 22. srpna téhož roku *Tegetthoff* uvízl v ledu. Od té doby polárníci přečkávali zimu i léto na lodi a spolu s uvězněnou lodí byli unášeni mořem k severu.

1. listopadu 1873 se jim naskytl pohled na zemi, která dosud nebyla zakreslena na mapě. Následující den se ji vydali prozkoumat. Vyšli na nejvyšší vrchol Wilczekova ostrova,<sup>16</sup> vztyčili Rakousko-Uherskou vlajku a dali nové zemi název Země Františka Josefa na počest císaře. Payer ji zkoumal, prováděl topografická zaměrování a výsledky zanášel do mapy, taktéž vše zakresloval – do Evropy s sebou přivezl zoologické nákresy, asi 200 kreseb země, moře a jejich příhod a prožitků (Payer, 2019 str. 331). Tyto kresby po návratu použil při psaní knihy. Kreslení a perspektivě se nejspíš naučil během hodin topografie a kartografie. Kreslil

---

<sup>16</sup> Ostrov byl takto pojmenován na počest jejich velkokoryseho mecenáše hraběte Jana Nepomuka Wilczka, či také Hanse Wilczka, který financoval obě plavby Payera a Weyprechta, s lodmi *Isbjørn* a *Tegetthoff*.



skici již při svých výstupech na alpské vrcholky (Chrobák, 2005 str. 24). Weyprecht a ještě pár členů posádky prováděli další měření, např. souřadnic zemského magnetismu.

Payer se s hrstkou společníků vydal celkem na tři saňové výpravy, aby prozkoumal ostrovy. Riskovali tak navždy zůstat v zasněžených pustinách, protože loď mohla opět začít driftovat mořem. Ale pro vášně k poznávání a vědě tento risk podstoupili, a nakonec po dosažení nejsevernějšího bodu 82°5' se úspěšně vrátili.

Jelikož led kolem lodi netál, rozhodli se „trosečníci“ vydat se na jaře 20. května (Payer, 2019 str. 334) pěšky zpátky do Evropy nebo alespoň tam, kde by jim mohla pomoci proplouvající kolem loď. Tento moment, kdy polárníci opouštěli *Tegetthoff*, jež jim byl domovem a útočištěm po dva roky, Payer ztvárnil na svém obraze *Nikdy zpět!* (1892).<sup>17</sup> Olejomalba má ohromné rozměry 4 x 3,5 m. Karl Weyprecht stojí v popředí a promlouvá ke svým druhům, možná přímo tímto rozkazem chtěl dodat odvahy a zdůraznit, že spása na ně čeká jen v tom případě, že se k lodi již nevrátí a budou vytrvale pokračovat v cestě na jih. Z postavy Weyprechta vyzařuje síla a odhodlání. Záchranu a šťastný cíl cesty na plátně ztvárňuje východ slunce. Pyramidová kompozice tohoto obrazu je podobná obrazům *Záliv smrti* a *Vor Medúzy*. Jako by tím autor naznačoval, jaký tragický osud je mohl čekat. Obraz *Nikdy zpět!* namaloval Payer na zakázku samotného císaře Františka Josefa I. k 20letému výročí objevení Země Františka. Josefa Podle Miloslava Martínka „by se mohl stát symbolem lidského úsilí o dosažení zemských pólů“ (Chrobák, 2005 str. 32).

Nakonec dne 24. srpna polárníci našli záchranu na ruském rybářském škuneru *Nikolaj*, který je dopravil do norského přístavu Vardø. Vídeň bouřlivě přivítala polárníky hlavně proto, že po 812 dnech již nikdo nevěřil v jejich návrat. Weyprecht a Payer se proslavili jak ve vědeckém, tak ve veřejném prostředí. Eduard Strauss složil Weyprecht-Payerův marš. Payer přijal zlatou medaili *Ob terras reclutas* a byl Teplicemi jmenován čestným občanem (Chrobák, 2005 str. 22).

Avšak později oslavy vystřídaly pochybnosti o tom, zda Payerova a Weyprechtova výprava doopravdy objevila novou zemi. Payera se tento přístup velice dotkl. Dokonce za objevení Země Františka Josefa dostal jen pouhých 44 zlatých, což byly peníze za jeho mapové náčrty (Martínek, 2011 str. 55). Na důkaz uskutečněné expedice vydal roku 1876 rozsáhlý cestopis *Die österreichisch-ungarische Nordpol-Expedition in den Jahren 1872-1874*, kde podrobně a věrně popsal celý průběh výpravy, a který doplnil vlastními grafikami (146 dřevořezů) a třemi mapami (Payer, 2019 str. 402). V této knize Payer předvedl své literární a výtvarné nadání. I když lze poznat, že autor nebyl vyučeným malířem, jeho ilustrace v sobě obsahují mnoho úsilí a nadání, takže je nakonec lze srovnávat se *slavnými ilustracemi Edouarda Rioua k románu Julese Verna* (Chrobák, 2005 str. 24). Cestopis sklídl veliký úspěch. V českém překladu Jaroslava Hoška vyšla zkrácená verze cestopisu v roce 1969 pod názvem *V ledovém zajetí*. A po 50 letech vyšla reedice tohoto překladu, kterou zrevidoval a doplnil předmluvou Zdeněk Lyčka. Kniha z roku 2019 se nazývá *Expedice na severní pól*. Weyprecht také vydal svou monografii a vedl přednášky o svých poznatcích z výpravy a o tom, jak neproduktivní je poznávání severního pólu, když vědci a národy mezi sebou soutěží

---

<sup>17</sup> Obraz je umístěn ve Vídni ve Vojenském historickém muzeu v expozici rakouského námořnictva věnované výpravě z let 1872-1874 (Chrobák, 2005 str. 32).

místo toho, aby spolu spolupracovali. Stal se tak průkopníkem mezinárodní vědecké spolupráce.

Posléze se Payer zřekl důstojnické hodnosti, odešel z armády a začal se naplno věnovat malířství. Studoval ve Frankfurtu nad Mohanem, v Mnichově v ateliéru prof. Alexandra Wagnera a v Paříži u malíře mohutných historizujících pláten Mihály Munkácsyho. Payer se vyučil francouzské realistické malbě, ale vždy svou vizuální imaginaci<sup>18</sup> směřoval k polárním zasněženým oblastem. I když jeho tvorba v českém kontextu připomíná tvorbu Václava Brožíka.

Po nezdařilém manželství s Fanny Kannovou, se kterou měl dvě děti (Julius a Alice), a operaci, která ho stála levé oko,<sup>19</sup> se Payer vrátil do Vídně, kde otevřel soukromou malířskou školu, trvala od roku 1884 do roku 1912. Děti zůstaly s matkou v Paříži a nadále spolu byli v kontaktu jen skrze dopisy. Julius se měl vydat po stopách otce na polární výpravu, avšak válka tento plán přerušila.

Do konce života snil o tom, aby se mohl vydat na další polární výpravu. Navíc čím více let ubíhalo, tím více se vzpomínky na odlehlé krajiny stávaly nejasnějšími, a do vzpomínek se stále více vkrádala fantazie. Avšak Payer chtěl vždy tvořit poctivě a k tomu potřeboval bezprostřední zkušenosti a zážitky. Proto vytvořil plán malířské výpravy do Grónska, vedl mnoho přednášek, aby pro svou věc získal, co nejvíce přívrženců (hlavně malířů), avšak Vídeň k tomu zůstala lhostejná a plán se nezdařil (Payer, 2019 str. 404).

Zklamaný a zatrpklý Payer se více a více stahoval do ústraní. Později vyučoval malířství výhradně formou soukromých lekcí. Roku 1812 ho potkala mozková mrtvice, kvůli které *ztratil řeč a částečně ochrnul* (Chrobák, 2005 str. 26). Trpěl i finanční tísní, ale když měl finanční prostředky, trávil léto u Bledského jezera pod alpskými vrcholky. Tam i zemřel během první světové války 19.08.1915.

K pozornost, kterou si získala osoba a díla Julia Payera, přispěl také Rakušan Charles Sedelmeyer. Tento prominentní galerista, s bohatou sítí kontaktů, úspěšně uvedl na francouzský a americký umělecký trh tvorbu umělců ze střední Evropy. Mezi nimi prezentoval i velkoformátová díla M. Munkácsyho a zastupoval V. Brožíka. Sedelmeyer rozpoznal talent i u Payera a v roce 1884 představil jeho obraz *Záliv smrti* ve Vídni, po které následovala další evropská města, až nakonec dorazil do Prahy. Nejedná se však o stejný obraz, který má v držení Akademie věd v Praze. Ten je kopií staršího obrazu, Payer se ho rozhodl namalovat nejspíše proto, že uběhlo přesně 50 let od smrti Johna Franklina. Ve stejný čas se otevřela galerie Ruch a dostala tak možnost vystavovat Payerův obraz. Výstavní síň na Senovážném náměstí byla otevřena Aloisem Wiesnerem, vydavatelem časopisu Ruch. Wiesnera zaujalo, jakým způsobem pracuje Sedelmeyer, a proto poslal do Paříže Karla B. Mádlu, výtvarného recenzenta Ruchu. Během svého pobytu v Paříži Mádl napsal německy psanou studii o Payerově *Zálivu smrti*, kterou Sedelmeyer vydal jako výroční katalog.

---

<sup>18</sup> Tj. schopnost člověka vytvářet obrazy a představy ve své mysli, aniž by byly přímo vnímány smysly. Je to proces, kdy si člověk dokáže představit věci, osoby nebo místa, které nevidí přímo před sebou, ale které mohou být založeny na vzpomínkách a fantazii.

<sup>19</sup> Je zajímavostí, že většinu obrazů namaloval už bez levého oka.

### 3.3.1. *Záliv smrti* (1897)

Payer motiv Franklinovy výpravy (viz str. 10) nejprve ztvárnil v čtyřdílném cyklu obrazů: *Opuštění lodi, Bohoslužba na sněhu, Smrt Johna Franklina a Záliv smrti*. Začal na něm pracovat ještě na mnichovské akademii. Mnichov v té době představoval druhé umělecké centrum v Evropě, hned po Paříži. Payer představil malby na výroční výstavě, kde získaly ocenění stříbrnou medailí. Cyklus byl prodán do Spojených států (Payer, 2019 str. 403).

Další *Záliv smrti* vznikl později roku 1897 a je po tento den vystaven v Geofyzikálním ústavu Akademie věd ČR v Praze. Plátno má rozměry 3,9 x 5,4 m a zabírá celou zadní stěnu místnosti. Pracovníci ústavu si na něj již tak zvykli, že obrazu říkají „Medvěd“.

Roku 1908 se konala výstava k oslavě 60. výročí panování Františka Josefa I. v pražském Rudolfinu, kde byl Ch. Sedelmeyerem vystaven *Záliv smrti*. Byl nabízen k prodeji za 20 tisíc rakousko-uherských korun. Moderní galerie<sup>20</sup> ho nakonec zakoupila za 16 tisíc, došlo ke koupi i Brožíkovy *Defenestraci* nabízené za 50 tisíc (Chrobák, 2005 str. 10). Payerův obraz skoro ihned stočili na válec a uložili do depozitáře na Spořilově. Roku 1964 ho získal Geofyzikální ústav AV ČR. V 80. letech 20. století se ve společenském povědomí opět objevuje zájem o historismus a salónní umění, a tak se připomínají umělci 19. století, např. Marie Mžýková uvedla v antologii *Křídla slávy* Payera jako jednoho z významných česko-francouzských malířů. *Záliv smrti* byl roku 1993 reprodukován v katalogu České spořitelny jako *Polární katastrofa* (Chrobák, 2005 str. 12). Opět byl obraz vystaven až v roce 2005.

Dříve než Payer započal se samotnou malbou, vypravil se tak říkajíc po stopách námořníků Franklinovy výpravy, detailně prostudoval zprávy, portréty účastníků a předměty, které poručík Frederick Schwatka přivezl z výpravy, dokonce se s ním i sešel. Za tímto účelem osobně navštívil Anglii. Právě Schwatkův nález člunu a ostatků, nejspíš posledních přeživších z Franklinovy výpravy, rozhodl o námětu Payerova obrazu. Schwatka dokonce pojmenoval místo nálezu Starvation Cove (tj. Záliv smrti), což Payer také převzal. Polárníci dotáhli člun až k volnému moři nedaleko Ostrova krále Viléma, ale tam je síly nevysvětlitelně opustily (Chrobák, 2005 str. 32). Payer se rozhodl namalovat jednu z možných verzí, která se tam mohla odehrát – napadení ledními medvědy. K práci přistoupil svědomitě a pečlivě studoval autentické památky a reálie, což bylo obvyklou praxí pro malíře historických pláten konce 19. století. Účelem bylo posílení vizuální přesvědčivosti a věrohodnosti (Chrobák, 2005 str. 34). Avšak nejedná se o zobrazení skutečnosti i z důvodu, že Payerův obraz obsahuje předměty, které byly nalezeny dříve McClintockovou výpravou, a také protože se Payer snažil mírnit krutý výjev a nemalovat výstroj polárníků tolik zbarvenou krví (odlišné měl náčrtky ve studiích). Takto lze pozorovat limity naprostého realismu a pravdivosti. Přesto K. B. Mádl nazval Payera *umělcem „naprostého realismu“* kvůli jeho archeologickému přístupu (Chrobák, 2005 str. 46).

Během práce Payer skicoval portréty Franklina a jeho důstojníků podle daguerrotypií.<sup>21</sup> Ztvárnil tak na obraze skutečné osobnosti. „*Kapitán Francis Crozier čelí s puškou dotírajícímu medvědovi, poručík Edward Couch leží ve člunu s modlitební knížkou v ruce. Ve středu obrazu vyčerpáním a mrazem umírají icemaster James Reid a doktor výpravy*

<sup>20</sup> Dnes se jedná o Národní galerii v Praze.

<sup>21</sup> Byla to první komerčně úspěšná fotografická technika, používaná do roku 1860 (Brštiak, 2023).

*Stephen Samuel Stanley. Nalevo od nich napůl zapadlý do sněhu se zvrácenou hlavou dokonal poručík Charles Frederick Des Voeux.*“ (Chrobák, 2005 stránky 34-36)

Záliv smrti (1883) vzbuzuje pocity beznaděje a úzkosti. Nevyhnutelná blížící se smrt je ztělesněna ledními medvědy, před nimiž se polárníci nemohou skrýt. Polárníků je vyobrazeno devět, z nichž tři jsou po pás propadlí do sněhu, tím Payer vyřešil problém s trojúhelníkovou kompozicí obrazu bez použití perspektivní zkratky. Ve sněhu je napůl uvězněn i člun. Na vrcholu pyramidy, jak bylo řečeno, stojí Crozier s puškou, avšak je znatelné, že proti síle medvěda nemá šanci. Medvěd výhružně cení zuby a vzadu stojí dva další, kteří se k hostině jistě brzy přidají. V dálce vychází slunce, které by mohlo značit naději v jiných obrazech, ale ne v tomto. Zde se ukazuje jen pár zamrzlých v čase paprsků. Polární noc umocňuje tragickou atmosféru. Při pohledu na obraz divák získává pocit, že se dívá na ledovou krajinu přes černé sklo, což umožňuje vidět jasně předměty a tvary v popředí, ale téměř ruší barvu.

Podle Chrobáka je dost možné, že Payer znal obraz *Člověk míní, Pánbůh mění (Man Proposes, God Disposes, 1864)* od Angličana E. H. Landseera, kde lední medvědi trhají maso a plachtoví na stěžni ze ztroskotané lodi. Landseer chtěl tímto obrazem poukázat na poštilost lidí v jejich marném hledání tajů Země. Ten jistě mohl Payera také inspirovat.

## 4. Porovnání Payerova obrazu s obrazy Géricaulta a Friedricha

V předchozích kapitolách této bakalářské práce byly popsány životy a díla tří významných malířů, kteří každý svým způsobem přispěli k vývoji evropského umění 19. století. Théodore Géricault a Caspar David Friedrich patří k nejvýraznějším představitelům romantismu, proto jsem se rozhodla porovnávat jejich tvorbu s tvorbou Julia Payera, který byl mým primárním zájmem. Jejich díla nesou nejen uměleckou, ale i historickou a kulturní hodnotu. Nyní se zaměřím na porovnání jejich obrazů, které již byly jmenovány výše: *Záliv smrti* od Payera, *Vor Medúzy* od Géricaulta a *Ledového moře* od Friedricha.

Knihy, ze kterých jsem čerpala, se občas také zabývaly porovnáním těchto děl. Fischer ve své knize *Původ a podstata romantismu* přirovnal *Vor Medúzy* k *Ledovému moři*, avšak nikoliv z důvodu jejich veliké podobnosti. Naopak protože jsou jako dvě strany jedné mince. Mince pod názvem romantismus. Chrobák ve svém katalogu *Záliv smrti* srovnává několik obrazů se stejnojmenným obrazem, nejen *Vor Medúzy*, ale také *Člověk miní, pánbůh mění* (Landseer) a *Ledovec* (Church), čímž poukazuje na širší kontext a tematickou podobnost v zobrazení lidské bezmoci a síly přírody.

### *Záliv smrti x Vor Medúzy*

Podobnosti mezi *Vorem Medúzy* a *Zálivem smrti* byly zaznamenány mnoha recenzenty a návštěvníky výstav, a to nejen kvůli ohromným rozměrům obou pláten. Ondřej Chrobák v katalogu k výstavě uvádí, že hlavním společným prvkem je kompozice obou obrazů. Payer, jakožto začínající malíř, se pravděpodobně inspiroval Géricaultem, což mu umožnilo úspěšně vyřešit složitou vícefurální kompozici. Tím umocnil působivost svého díla. Géricault svého času použil obrazové schéma, které bylo běžně využíváno k vyobrazení biblické potopy světa. Takové odkazy byly velmi ceněny kritikou i publikem. Základ trojúhelníkové kompozice u Géricaulta i u Payera tvoří těla mrtvých a umírajících. Na vrcholu trojúhelníku se nacházejí nejsilnější jedinci, kteří rozhodují o osudu ostatních. Ten divákovi naznačují prvky na horizontu. Géricault namaloval v dálce plachetnici, na které trosečníci naleznou záchranu. Zatímco Payerovi ztroskotanci zahynou buď kvůli medvědům, nebo kvůli mrazu (Chrobák, 2005 str. 36).

Přestože jsou obě kompozice trojúhelníkové, u Géricaulta je dynamická, jeho lidé se podél diagonály natahují, zvedají a podpírají svého zesláblého druha, aby byl co nejvýš, až vytvářejí vrchol trojúhelníku zvednutými rukama svírajícími cáry látky. Zatímco v levém dolním rohu<sup>22</sup> diagonály leží trup muže, který se očividně stal obětí hladu ostatních, poněvadž od pasu dolů mu chybí část trupu a končetiny. O trochu výše sedí otec s mrtvým synem. Ten jako by se už vzdal naděje na záchranu a odevzdal se osudu či přírodě, což nám sdělují jeho moudré oči. U stěžně se nachází skupinka čtyř osob, kteří pozorují poslední skupinu, která mává na loď v dáli, sebrala poslední zbytky sil v naději na záchranu, ale oni se jako by neodvažují věřit či doufat, ale přece jen by chtěli přežít. Naději symbolizuje i vyzdvížená plachta, která pohání vor do budoucna. Zatímco u Payera jsou osoby rozprostřeny horizontálně po obraze, což podtrhuje samotou ledové pustiny. Ten, kterému

<sup>22</sup> Popisují obrazy z pohledu diváka.

ještě zbývají síly, sice stojí na vrcholu pyramidy (tedy člunu) a svírá v ruce pušku, ale z obrazu cítíme beznaděj. Nevyhnutelnost smrti visí ve vzduchu a polárníkům jako by nezbylo nic jiného než čekat na svůj konec.

Oba obrazy mají společné téma ztroskotání a oba mají historické kořeny. Nicméně liší se v kontextech. Záliv smrti se odehrává v arktické oblasti, a navíc nikoliv na moři ale na pevnině. Payer zde zobrazil boj o přežití v ledové pustině. U Géricaulta jsou trosečníci v moři, i když by se mohlo říci, že se taktéž jedná o pustinu v tom smyslu, že ani potrava, ani voda tam nejsou. Nicméně Géricault sice ztvárnil nebezpečí, které přináší příroda, ale kladl větší důraz na lidskou tragédii, utrpení a zoufalství. Zobrazil lidskou psychologii v extrémním okamžiku. Tím více, když si divák představí ty oběti ztroskotání, jak mávají na loď a vkládají všechnu naději do té malinké lodi na obzoru, ale ona si jich nevšimne a zmizí z dohledu. Ta loď na ně narazila a zachránila je až několik hodin poté.

Oba malíři čerpali ze skutečných historických událostí. Oba prováděli rozsáhlé výzkumy, než započali svou práci. Sbírali novinové výstřižky, zobrazili na obrazech několik skutečných osob a snažili věrně podat zprávu o nešťastných událostech. I když Payer zapojil více fantazie, přesto mohl spolehlivěji než ostatní malíři své doby ztvárnit na plátně polární krajinu a nebezpečí, která v sobě ukrývá. Géricault také nebyl zcela realistický, zobrazil ne vychrtlé a šílené trosečníky, ale atletické vzory klasicistní školy.

Emoce jsou u Géricaultova obrazu vystupňované do nejvyšší napjatosti a dramatičnosti. Postavy působí jako by byly v pohybu a chtěly nám sdělit, co cítí a v co doufají. Jakým ukrutným způsobem jsou vyčerpaní, a jak moc touží po životě. Payerův obraz takovou dramatičnost neobsahuje. Payer byl přece jen realistickým malířem a barokní vypjatost mu byla cizí. Výjev působí chladněji, klidněji a přináší tísnivou atmosféru beznaděje a nevyhnutelnosti. Polární medvědi tyto prvky jen umocňují. Je zajímavostí, že metaforou k emocím by u obou obrazů mohlo být moře na pozadí. Géricaultovo moře, nebo spíše Atlantských oceán, je neklidný, vzdouvá se před bouřkou a hrozí potopit vor. Je alegorií toho hrozivého vznešena přírody, vůči němuž je člověk bezmocný. Moře u Franklinovy výpravy je mrazivě klidné, studené a vzdálené jako spása, které se polárníci nedožili.

### ***Záliv smrti x Ledové moře***

Oba obrazy ztvárňují ztroskotání polární výpravy. Avšak v jednom případě se jedná o domněnku, a ke druhé naštěstí nedošlo, její účastníci se ve zdraví vrátili do přístavu. Ztroskotání v arktických oblastech je obvykle způsobeno přírodními jevy. Friedrich i Payer svými obrazy jistě chtěli upozornit na odhodlání lidí při dobývání pólů. I když Friedrich staví člověka do nižší pozice vůči přírodě, maluje člověka či zde loď výrazně menší, než je příroda. Ukazuje nám, že tragédii se stala kvůli marnému pokusu člověka podrobit si přírodu. *Záliv smrti* zdůrazňuje více lidský boj o přežití. Působí realisticky a lidsky díky tomu, že jsou zobrazeni lidé ve chvíli jejich slabosti, s výrazy zoufalství na tváři. Zatímco u *Ledového moře* lidskost chybí. V popředí i v pozadí leží jen led a ledové kry. O tom, že tam byl přítomen člověk svědčí důkazem jen malá část lodi, kterou pohlcuje led na pravé straně obrazu. I zde se jedná o trojúhelníkovou kompozici obrazu, avšak nyní na vrcholu není člověk, ale jen holá špička ledovce. Od zdola nahoru se obraz prosvětluje a světlé nebe by

mohlo značit naději či útěchu, avšak zde nejsou přítomny, jen chlad a zkáza. Stejně jako u druhého obrazu.

*Ledové moře* i *Záliv smrti* jsou příklady pasivního německého romantismu. Opakem k němu Fischer uvedl francouzský aktivní romantismus. Jestliže Géricaultovi „hrdinové“ mávají na loď a mají zdviženou plachtu v naději na spásu, tak charakteristickým rysem německého romantismu je zánik, před kterým není úniku (Fischer, 1966 str. 180). Člověku nezbyvá nic jiného než se smířit s vlastní bezvýznamností a přijmout smutný osud. V tomto duchu lze říci, že Arktida pohřbila obě výpravy.

Symbolem zničující síly přírody je v levé vrchní části Friedrichova obrazu masivní ledovec, který rozložením připomíná Géricaultovu vzdouvající se vlnu z *Voru Medúzy*. Avšak v obrazech obou německých malířů příroda zůstává statická. Divák vnímá její svrchovanost vždy prostřednictvím něčeho, nehybného ledovce nebo cenícího zuby medvěda.

Oba obrazy působí realisticky, nicméně Friedrichovi bylo vyčítáno, že polární krajiny nejsou takové, jak je zobrazil. Kritikové v nich rozpoznali zamrzlé Labe, podle něhož autor skutečně tvořil, nicméně žádný z nich u pólů nebyl a nemohl mluvit z vlastní ověřené znalosti. Taková situace v případě s Payerem nastat nemohla, protože ten polární krajiny a ledovce viděl na vlastní oči. Zúčastnil se tří polárních výprav a do konce života z nich čerpal náměty pro svou tvorbu.

### **Společné prvky pro všechny**

Všechny tři obrazy jsou obrazy ztroskotání a mají společnou trojúhelníkovou kompozici obrazu. Ze spodu obrazů vychází temno a smrt. Obrazy mají i společný rys v tom, jak vtahují diváka do děje či přímo do obrazu. *Záliv smrti* a *Vor medúzy* tak činí hlavně svými ohromnými rozměry. Géricault navíc namaloval na spodním okraji přibližně veprostřed obrazu volné místo na voru, omývají ho vlny, ale divák získává pocit, jako by na něj mohl nastoupit a prožít hrůzy, kterými si ti lidé procházejí. A Friedrich sice nepoužil tak obrovské plátno, ale ledové kry v popředí jsou vyskládané jako schody, což způsobuje dojem, že po nich divák může vyjít k ledovci.

Malíři ztvárnili na plátnech tragické reálné historické události, a aby jim dodali důrazu a napětí, omezili barevnou paletu na temné většinou hnědé barvy. Jen *Ledové moře* je výrazně světlejší než další dva obrazy. Přesto i u něj jsou barvy bledé a omezené úzkou paletou. Kromě historických anotací je jim v nějaké míře společný realismus. Situace, příroda i lidé působí realisticky, ale Géricault svým trosečníkům namaloval idealizovaná těla a přepjaté emoce. Friedrich spíše zkoumal své vnitřní myšlenky a hledal v nich duchovní útěchu. Payer si zase trochu vymyslel, co se mohlo členům Franklinovy výpravy přihodit. Všechny obrazy jsou odrazem vnitřního stavu umělců a svou jinakostí jsou unikátní.

A nakonec všechny tři obrazy propojuje společný prvek – romantické vznešeno. Je přítomno ve formě napětí a boje mezi člověkem a přírodou, v zápase hrůzy a zoufalství s lidskostí a krásou.

## 5. Závěr

Tato bakalářská práce si nekladla za cíl dojít k nějakému novému objevu, ale spíše shrnout pod jedním titulem práci tří velikých umělců s důrazem na malířskou tvorbu Julia Payera. Bohužel, mnoho zdrojů o jeho tvorbě jsem nedokázala dohledat, na rozdíl od cestopisů a geografických publikací. Payer se věnoval malířství až ve druhé polovině života a ze své skromné povahy neměl zapotřebí se výrazně prezentovat. Nicméně z jeho malířské školy vzešlo mnoho dobrých umělkyní (Payer, 2019 str. 404). Taktéž byl do konce života fixovaný jediným tématem, a to polárními oblastmi. Jelikož byl jedním z mála malířů, který se podíval na severní pól, dalo by se očekávat, že jeho obrazy budou oceněny za důvěryhodnost. Jeho kniha *Die österreichisch-ungarische Nordpol-Expedition in den Jahren 1872-1874* s grafickými ilustracemi získala velkou veřejnou odezvu a jeho obrazy, obzvláště *Záliv smrti*, získávaly nejvyšší ceny a uznání hlavně v 80. letech. Avšak, jak bylo dříve řečeno, pro další tvorbu potřeboval nové zážitky, kterých se již nedožil a mj. jako Friedrich zemřel v osamocení a ve finanční tísní.

Mým cílem také bylo ukázat, že Julius Payer žil a tvořil sice o několik desetiletí později než Friedrich a Géricault a řadí se obvykle k realistickým malířům, nicméně v jeho tvorbě, literární i výtvarné, lze pozorovat prvky romantismu, a to zejména prvek vznešena. Dokonce se domnívám, že, stejně jako romantická láska mezi námi přezívá do dnes, je to stejné se vznešenem a s fascinací arktickými oblastmi. Příkladem takové fascinace ze současnosti může být kniha *Arktické sny: Krajina Severu v představách a přáních* (1986) napsaná Barrym Lopezem. Během práce jsem získala dojem, že se pojem vznešeno v českých pramenech skoro nevyskytuje, proto bylo důležité ho na prvních stranách práce definovat. Vznešeno jako metafora k úžasu, vytržení, údivu, hrůzy, velikosti i násilí je příznačná pro všechny tři jmenované malíře. Payer byl uchvácen polární vášní a vášní k odhalování tajů přírody, které ho neopouštěly po celý život. Byl dobrodruhem s neuvěřitelnou odvahou a silou ducha, kterou polárníci obvykle musí mít, protože u pólů se pocítuje boj přírody proti člověku mnohem silněji než v pohodlí města. V době, kdy polárníci hledali průjezdy kolem severní točny, odděloval je od cíle neprostupný led. Cesty provázely mýty, nejistota, hlad a kurděje, dohromady často vedly ke vzrůstajícímu strachu i ke smrti. Přesto se vždy nacházeli (a stále nacházejí) jedinci, které stihla polární horečka a vydávají se do Arktidy nebo Antarktidy a většinou jim zasvětil celý život. Paradoxem je, že dnes se vědci a polárníci díky technologiím neobávají mrazu a ledu v takové míře jako v 19. století, ale naopak se obávají toho, že led chřadne a taje. To s sebou nese globální klimatické a rizikové změny pro faunu a flóru. A zároveň je pravděpodobné, že led odkryje záhady, které po tisíce let uchovával. Záhady jako nové typy bakterií způsobující smrtící nemoci (Potter, 2011).

Domnívám, že při malbě *Zálivu smrti* se Payer inspiroval *Vorem Medúzy*, aby vytvořil silnější dojem. Využil podobné kompozice vícefigurální scény, aby navodil pocit tísně a zoufalství, zároveň předvedl skvěle zvládnutou klasickou kompoziční práci. Jeho postavy zobrazují celé spektrum mimiky (Hájek, 2006), ale na rozdíl od Géricaultových trosečnicků nejsou tak vypjaté a dramatické, jsou rezervovanější a střízlivější. Payerovi bylo cizí šílenství, které fascinovalo Géricaulta. A podobně jako Géricault použil i na svém plátně tlumenější paletu barev. Zahnědlými a ponurými barvami dokázal publiku zprostředkovat temnou hrůzu a chlad arktické noci.



S Friedrichem má Payer společný kulturní a umělecký základ. Oba vnímali v přírodě svrchovanost, sílu a nebezpečí. Dokonce pro oba bylo světlo na obzoru symbolem naděje a úniku od temných pocitů tísně a beznaděje. Avšak Friedrich na rozdíl od Payera maloval nejrůznější krajiny, ale nejlépe jeho tvorbu vystihují hory a lesy. Také byl pro něj příznačný mysticismus, který u realistického Payera chybí. Dalším společným prvkem by mohla být inspirace Géricaultovým obrazem. Kvůli časové návaznosti a kvůli mnoha podobným elementům jsem došla k domněnce, že z něj mohl Friedrich také čerpat motivy pro malby *Ztroskotaná Naděje* a *Ledové moře*.

Arktické vznešeno bylo populárním tématem 19. století. Naplno se mu věnovali, nebo alespoň pár děl ztvárnilo mnoho umělců, uváděla jsem jména jako F. E. Church, E. H. Landseer, W. Bradford a další, ale málo kdo se do těch nehostinných krajů sám vydal. Payer byl na to dost odvážný a zvědavý. Plně pocítil svrchovanost přírody a nebezpečí, která člověku skýtá, a přesto trpěl polární vášní. Arktida ho přitahovala. Proto byl romantikem, proto jsem ho srovnávala s největšími romantickými malíři počátku století. O velikém polárníkovi a objeviteli Ondřej Chrobák napsal: „*Payer nebyl prvním malířem polárních obrazů, ale prvním polárníkem akademicky vzdělaným v malbě*“ (Chrobák, 2005 str. 42)

Co se týče kapitol o Théodoru Géricaultovi a o Casparu Davidu Friedrichovi, tak nejsou vyčerpávající. Byli to unikátní a jedni z nejvýznamnějších malířů romantismu a daly by se o nich psát samostatné nekonečně dlouhé práce. Ale zde uvádím jen nejdůležitější fakta o jejich životě a o obrazech k porovnání, která by mi pomohla blíže nahlédnout do jejich tvorby.

## 6. Obrazová příloha



PAYER, Julius, 1897. Záliv smrti [olejomalba]. In: Geofyzikální ústav Akademie věd České republiky [online; foto: Hana Hamplová, 2018]. [cit. 2024-06-22]. Dostupné z: <https://www.ig.cas.cz/pro-verejnost/obraz-zaliv-smrti/>



GÉRICAULT, Théodore, 1818-19. Vor Medúzy [olejomalba]. In: Wikipedie [online]. [cit. 2024-06-22]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Vor\\_Med%C3%BAzy#/media/Soubor:JEAN\\_LOUIS\\_TH%C3%89ODORE\\_G%C3%89RIC\\_AULT\\_-\\_La\\_Balsa\\_de\\_la\\_Medusa\\_\(Museo\\_del\\_Louvre,\\_1818-19\).jpg](https://cs.wikipedia.org/wiki/Vor_Med%C3%BAzy#/media/Soubor:JEAN_LOUIS_TH%C3%89ODORE_G%C3%89RIC_AULT_-_La_Balsa_de_la_Medusa_(Museo_del_Louvre,_1818-19).jpg)





*FRIEDRICH, Caspar David, 1923-24. Das Eismeer [olejomalba]. In: Wikipedia [online]. [cit. 2024-06-22]. Dostupné z: [https://de.wikipedia.org/wiki/Das\\_Eismeer#/media/Datei:Caspar\\_David\\_Friedrich\\_-\\_Das\\_Eismeer\\_-\\_Hamburger\\_Kunsthalle\\_-\\_02.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Das_Eismeer#/media/Datei:Caspar_David_Friedrich_-_Das_Eismeer_-_Hamburger_Kunsthalle_-_02.jpg)*

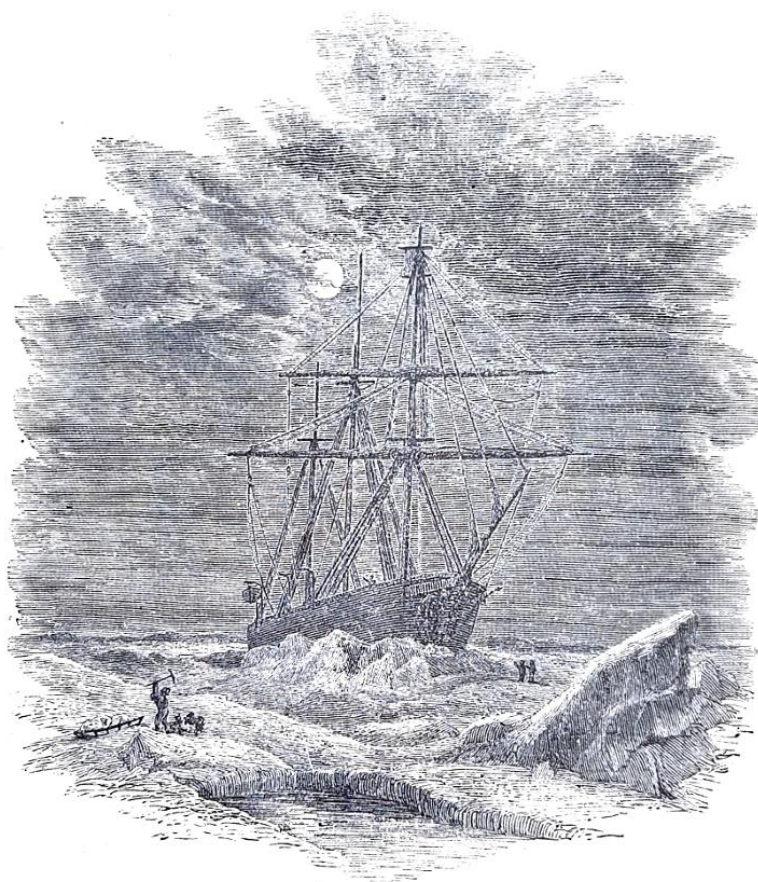


*LANDSEER, Edwin Henry, 1864. Man proposes, God disposes [olejomalba]. In: Wikipedia [online]. [cit. 2024-06-22]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Man\\_Proposes,\\_God\\_Disposes#/media/File:Manproposesgoddisposes.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Man_Proposes,_God_Disposes#/media/File:Manproposesgoddisposes.jpg)*





CHURCH, Frederic Edwin, 1861. *The Icebergs* [olejomalba]. In: Wikipedia [online]. [cit. 2024-06-22]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Icebergs#/media/File:The\\_Icebergs\\_\(Frederic\\_Edwin\\_Church\),\\_1861\\_\(color\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Icebergs#/media/File:The_Icebergs_(Frederic_Edwin_Church),_1861_(color).jpg)

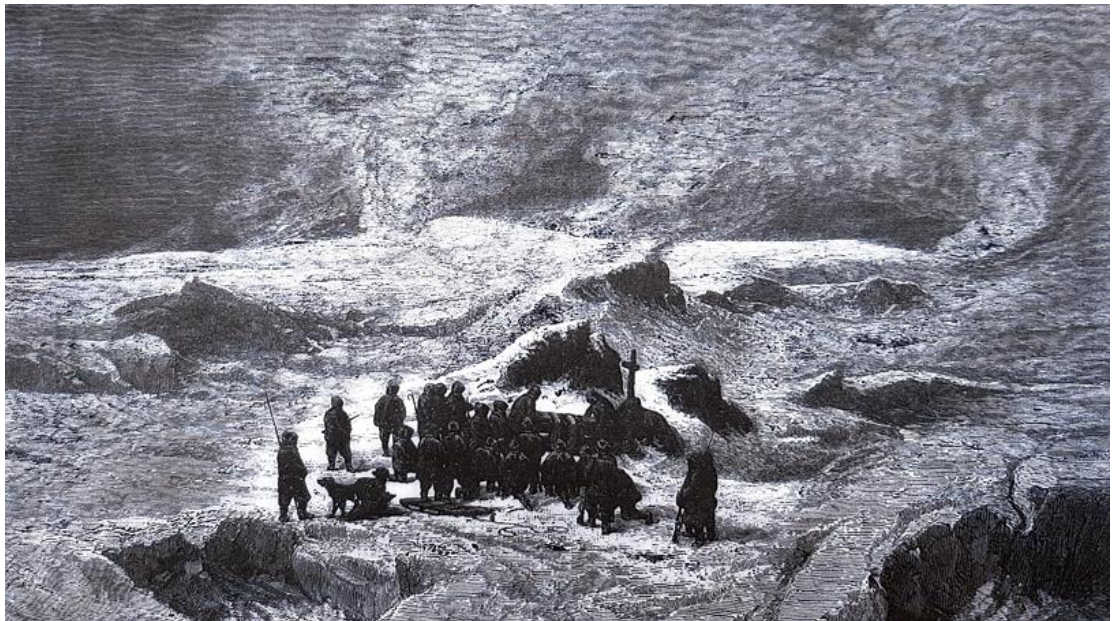


*Listopadový soumrak 1872* [dřevořez] (Payer, 2019 str. 110)





*[dřevořez] (Payer, 2019 str. 200)*



*Křížův pohřeb [dřevořez] (Payer, 2019 str. 263)*

## 7. Citovaná literatura

**ALLEMAND-COSNEAU, Claude a MŽYKOVÁ, Marie. 2001.** *Křídla slávy. Vojtěch Hynais, čeští Pařížané a Francie. Díl 2.* Praha : Galerie Rudolfinum, 2001. str. 591.

**Beckettová, Wendy a Wrightová, Patricia. 2002.** *Toulky světem malířství. Základní průvodce dějinami výtvarného umění.* Praha : Fortuna Print, 2002. ISBN 80-7321-260-9.

**Brooks, Adam. 1984.** Review of Géricault: His Life and Work; Géricault: Dessins et aquarelles de cheveux; Géricault: Tout l'oeuvre gravé et pièces en rapport, by L. E. A. Eitner, P. Grunchev, F. Bergot, & M.-P. Foissy-Aufrère. *The Print Collector's Newsletter.* 1984, Sv. 14, 6, stránky 219-221.

**Brštiak, Štefan. 2023.** Národní památkový ústav. [Online] 25. 2 2023. [Citace: ] <https://www.npu.cz/cs/novinky/90805-co-je-to-daguerrotypie-a-proc-je-ta-kynzvarska-vyjimecna>.

**Černá, Marie. 2012.** *Dějiny výtvarného umění.* Praha : IDEA SERVIS, 2012. ISBN 978-80-85970-74-6.

**Eitner, Lorenz. 1983.** *Géricault, his life and work.* London : Orbis Publishing, 1983.

**Fischer, Ernst. 1966.** *Původ a podstata romantismu.* Praha : Nakladatelství politické literatury, 1966. 66/509 25-048-66.

**Hájek, Václav. 2006.** Jeden obraz od malíře mnoha obrazů. *Art & antiques.* 2006, 2, str. 83.

**Hinrichs, Nina. 2008.** Das Eismeer - Caspar David Friedrich and the North. *Nordlit.* 2008, Sv. 12, 1.

**Hodgeová, Susie. 2022.** *Umění: Objasněno. 100 mistrovských děl a co znamenají.* Praha : Grada Publishing, a.s., 2022. ISBN 978-80-271-3316-1.

**Charles, Victoria. 2024.** *Caspar David Friedrich. Master of the Tragic Landscape (5 September 1774 - 7 May 1840).* New York : Parkstone International, 2024. ISBN 978-1-63919-775-0.

**Chrobák, Ondřej. 2006.** Nikdy zpět! Podivuhodný osud polárníka a malíře Julia Payera. *Dějiny a současnost. Kulturně historická revue.* 2006, roč. 28, č. 8, stránky 37-40.

**Chrobák, Ondřej. 2005.** *Záliv smrti. Starvation Cove. Julius Payer.* Praha : Národní galerie, 2005. ISBN 80-7035-316-3.

**Laube, Roman. 2009.** *Z Čech a Moravy až k severnímu pólu. Historie expedic na lodích Germanie a Hansa (1869 až 1870), na lodi Admirál Tegetthoff (1872 až 1874), a vzducholodi Italia (1928).* Praha : Mare-Czech, 2009. ISBN 978-80-86930-11-4.

**Martínek, Miloslav. 2011.** *Velké polární výpravy.* Praha : Pražská vydavatelská společnost, 2011. ISBN 978-80-7425-091-0.

**Mráz, Bohumír. 2008.** *Dějiny výtvarné kultury 2.* Praha : IDEA SERVIS, 2008. ISBN 978-80-85970-61-6.

**Mykhaylychenko, Natalia.** University of Toronto libraries. Thomas Fischer rare book library. *A glimpse into Eastern European history through Lord Byron's poem Mazeppa.* [Online] [Citace: ] <https://fisher.library.utoronto.ca/fisher-blog/glimpse-eastern-european-history-through-lord-byrons-poem-mazeppa>.

**Norman, Geraldine. 1977.** *Nineteenth-Century Painters and Painting. A dictionary.* Berkeley : University of California Press, 1977.

**Payer, Julius. 2019.** *Expedice na severní pól.* Praha : Dauphin, 2019. 978-80-7272-551-9.

**Pečenka, M., Luňák, P. a kolektiv. 2015.** *Encyklopedie moderní historie (1789-1999).* Praha : Libri, 2015. ISBN 978-80-85983-95-1.

**Pijoan, José. 2000.** *Dějiny umění, 8.* Praha : Euromedia Group - Knižní klub a Balios, 2000. ISBN 80-242-0216-6.

**Potter, Polyxeni. 2011.** The Icy Realm of the Rime. *Emerging infictious diseases.* 2011, Sv. 17, 2, stránky 331-332.

**Stenport, Anna Westerståhl, Mackenzie, Scott a Kaganovsky, Lilya. 2019.** *Arctic cinemas and the documentary ethos.* Bloomington : Indiana University Press, 2019. ISBN 978-0-253-04031-2.

**Tuan, Yi-Fu. 2013.** *Romantic geography. In search of the sublime landscape.* Madison : University of Wisconsin Press, 2013. ISBN 978-0-299-29683-4.