

JAROSLAV SEDLÁŘ

NÁČRT POČÁTKŮ UMĚNÍ 20. STOLETÍ NA MORAVĚ

(K výzkumnému úkolu státního plánu VIII-4-13/1-3)

Období konce 19. století a počátku 20. století je v umění dobou krystalizace, prolínání, křížení a prostupování nejrůznějších a často i protichůdných tendencí a směrů, a to v rozsahu celoevropském. Vedle dozrívání realismu, naturalismu a akademismu jsou to impresionismus, secese a symbolismus, ale také období všemožného mysticismu, okultismu a religiózního diletantismu a anarchismu. Ve Francii vzniká myšlenka, že umění nemá reprodukovat přírodu a život, nýbrž má reprezentovat umělcův postoj k přírodě a životu, a to novými uměleckými formami a barvami. K tomuto stupni uměleckého nazírání dospěla Francie po logickém vývoji umění celého 19. století a víceméně určovala dráhu i internacionální výtvarné kultuře ve 20. století. Poněkud jinak tomu bylo v ostatní Evropě, např. v Německu, v Rusku nebo českých zemích. Nová vlna přemocného, až sentimentálního citu nutí v Německu malíře k útěku do vřesovišť s bílými břizami, k fialové barvě slatin a k rudým kotoučům zapadajícího slunce. Na čas zde vítězí naturlyrismus, který našel ohlas v široké veřejnosti a hlavní představitelé naturlyrismu worpswedští, působící od roku 1889 se stali náhle středem pozornosti. Po výstavě v mnichovském Glaspalastu v roce 1895 zachvátil naturlyrismus Německo. Vznikaly další malířské kolonie a v každé domácnosti musel viset obrázek s krajinou z vřesovišť. Nešlo však o symbolismus, který běžel paralelně, worpswedští a nejlepší představitelé naturlyrismu byli spíše legitimními dětmi německé romantiky, onoho koncem století znova do popředí vystupujícího a vědomého návratu k národním tradicím, v nichž hledali tvůrčí inspiraci a oporu bezvývojovému kosmopolitnímu akademismu. Podobně i v Rusku již Peredvižníci se postavili proti Akademii, která se dovolávala internacionálního klasicismu mírněného německou romantikou a zejména nazarény. Zastávali názor, že umění má být aktivním příspěvkem k boji za sociální spravedlnost. Proto jejich idea „umění pro lid“ byla v Rusku té doby něčím neslýchaným, stejně jako důraz kladený na staroruský způsob života, který byl od dob Petra Velikého odmítán jako barbarský a který ovšem daleko důrazněji do umění prosazovali přívrženci národního ruského směru v umění soustřeďujícího se po odmítnutí internacionálního neoklasicismu

např. do Abramceva a Talaškina. Avšak jak v případě německého naturylyrismu, tak v případě národního směru v ruském umění šlo o návrat k minulosti víceméně jen jako zdrojům inspirace, z nichž mohlo čerpat moderní umění nové síly a podněty. Naturylyrismus lze např. chápat jako předstupeň německého expresionismu, Abramcevo jako kolébkku moderních ruských směrů. S uměním obracejícím se k národní minulosti se setkáváme již v 19. století také v českých zemích, a to v Čechách od dob josefinských v souvislosti s národním obrozením, na Moravě ve skrytější formě zemského patriotismu a zejména od oslav milénia příchodu byzantské mise v 60. letech. V generaci národního divadla tyto snahy vrcholí. Úzce nacionalistický postoj k myšlence národního umění ve druhé polovině 19. století pod praporem „národní svébytnosti prosazuje obecnou dobovou normu, která je v evropských zemích navzájem velmi podobná (historismus, romantický patos a sentiment) . . . a nakonec dospívá k akademismu mezinárodní ražby . . . Takové vyústění tedy posléze umělecky popřelo výchozí myšlenku. Naproti tomu, jestliže program národního umění ustoupil na přelomu století orientaci světové, odpovídající snahám demokratických sil, neznamenalo to pasivní připojení k světovým proudům, ale národní specifičnost se akcentovala jako samozřejmost. Umělci ostatně tento vztah vyjádřili zvolením Mánesova jména za název svého spolku (SVU Mánes) a jmenováním Mikoláše Alše jeho prvním předsedou“.¹ Vlna nacionalismu, jak jsme viděli, prošla koncem 19. století celou Evropou. „Formování národního umění se stalo dlouhodobým a vícevrstevným procesem . . . Ani moderní umění nepopřelo svým analytismem specifičnost českého projevu, dospívaje zejména malíři skupiny Tvrdošijných (J. Čapek, R. Kremlička, V. Špála, J. Zrzavý) k jakési moderní národní klasice.“² První i druhá část citátu z Encyklopedie českého výtvarného umění potvrzuje skutečnost, že otázka národního umění u nás neztratila přitažlivost ještě ani po první světové válce a dokonce se zde tvrdí, že „generace Devětsílu měla ve štítu sice program internacionality, ale v důrazu položeném na poezii v umění se vlastně připojila k lyrické (máchovské) tradici českého umění“. A dále: „Jakkoliv nelze některé výtvarné kategorie stanovit předem jako fixní a neproměnné znaky národního umění, přesto je možno z dosavadního vývoje přisoudit lyrismu funkci obnovované konstanty v pojmu českého umění“. Myslí tím nepochybně na jednotu národního a internacionálního v umění. K národní tradici české krajinomalby se hlásili ještě po druhé světové válce také malíři Umělecké besedy. Je tedy zřejmé, že proces konstituování národního umění nebyl na přelomu století v českých zemích zdaleka ukončen. Od 90. let 19. století začala také Morava dodávat české kultuře talenty, ale našla opět v Janáčkovi, Mrštíkově . . . svou kulturní tvořivost“.³ Prosazování umělců zde však bylo nadále obtížné. Podobně jako v 19. století byli nuceni nadaní umělci odcházet z Moravy do Vídně nebo do Paříže, mají i nyní naději uplatnit se většinou jen v Praze, protože Moravě nadále chybí jakékoliv přirozené

¹ Srov. heslo Národní umění. In: *Encyklopedie českého výtvarného umění*. Academia, Praha 1975, 328–329.

² *Ibid.* 329.

³ V. Volavka, *České malířství a sochařství 19. století*. Praha 1966, 142.

nebo i uměle vytvořené kulturní centrum. Nápadná byla síla německé menšiny, ovládající zcela některé oblasti ekonomického a společenského života, která podporovala i německý kulturní rozvoj. Tak např. v Brně žilo několik německých výtvarníků, kteří založili Brüner Kunstverein, jenž přízní továrníků a velkoobchodníků hmotně silil a rostl, a to do té míry, že si nakonec mohl postavit vlastní výstavní pavilon Künstlerhaus. Byl to vnější projev národnostních rozporů, které se začaly projevat již v 90. letech, přesně koncem roku 1899, kdy i rakouská sociální demokracie přijala na sjezdu v Brně o národnostní otázce program, který se sice vyslovoval pro národní federalizaci Rakouska, ale zároveň znamenal přechod k austromarxistickému řešení národnostní otázky ve smyslu kulturně národnostní autonomie.⁴ Tehdy vzniká český Klub přátel umění. Nápadné je už to, že na zakládání tohoto spolku se podílí bohatá buržoazie a dobře situovaná inteligence reprezentující milovníky umění spíše než umělci sami, a také to, že v svolání k moravské veřejnosti bylo použito Tyršových hesel o touze lidu po vzdělání.⁵ Nešlo také o spolek pečující jen o výtvarníky, nýbrž jak uvedeno ve stanovách „jeho účelem jest pěstovati krásná umění a krásnou literaturu, šířiti zájem a porozumění pro ně a hájiti jejich prospěchu se zvláštním zřetelem k umění specificky moravskému“⁶. Výkonni umělci neměli být připuštěni ani do výboru, jak se usnesla hromada Klubu přátel umění dne 14. ledna 1900. Výtvarní umělci, kteří vystavovali od 17. prosince 1899 v kreslárně Vesny svá díla — Petr Jaroš, Alois Kalvoda, Jan Köhler, Hanuš Schwaiger, Josef L. Šichan, Max Švabinský, Joža Uprka, Zdena Vorlová a Alfons Mucha, byli přijati pouze za čestné členy Klubu. V roce 1903 k nim přibyli ještě Stanislav Lolek, Bohumír Jaroněk a Felix Jenewein. Od samého vzniku spolku bylo zřejmé a dnes se to jeví daleko jednoznačněji, že Klub přátel umění byl veden až na vzácné výjimky osvětářsky několika amatéry, kteří i když si to dali do programu, nedokázali soustředit české umělce na Moravě k cílevědomější tvůrčí práci. Starost o ředitelování škol v tomto těžkém národnostním boji a zejména vedení velkých továren jim vůbec neumožňovala zajímat se o současné umění, natož vytvářet si o něm samostatný úsudek⁷. Umění pro ně bylo spíše politickým projevem „češtvi“ proti „němectví“, proto již druhým rokem činnost Klubu omezili na výstavy členů pražského Mánesa a Jednoty umělců výtvarných. Ovšem i ty brzy pro nedostatek výstavních prostor zaměnili za propagaci umění ve školách, již měla posvětit Klubem přátel umění vydaná Šustalova brožura. Teprve když byly roku 1904 získány výstavní prostory v Müllerově domě „U solnice“, vedle kavárny Slavie, které upravil Dušan Jurkovič, obnovil Klub výstavy, a to výhradně téměř členů Mánesa. Organizoval je D. Jurkovič a v letech 1904 — 1906 do Brna přenesl výstavy sochařů z Mánesa, výběr jarních prací členů Mánesa, dílo Josefa Mánesa, mezery vyplnil výstavami Aloise Kal-

⁴ Srov. *Dějiny města Brna 2* (1973), 48.

⁵ O. Toman, *Členská základna Klubu přátel umění v Brně*. In: Sborník Brno v minulosti a dnes II (1960), 228.

⁶ *Ibid.* 227.

⁷ Předsedou KPU byl v letech 1900—1906 František Mareš, ředitel lycea Vesny, místopředsedou ing. Robert Bartelmus, majitel elektrotechnického závodu v Brně, členy výboru pak vesměs právníci, lékaři, profesori a učitelé.

vody, Felixe Jeneweina a v roce 1906 výstavou vlastních prací. Nelze se proto divit, že moravští umělci nemohli být s tímto stavem spokojeni a že usilovali o podíl na řízení Klubu a plnění jeho programu. Proto si již v roce 1905 vynutili zřízení odborů hudebního a literárního a o rok později také výtvarného, podobně jako tomu bylo v pražské Umělecké besedě. Nad odbory stál však nadále centrální výbor určující otázky koncepční a administrativní. Ze své politiky propagace pražských umělců v Brně ani pak neslevil. To vedlo v roce 1907 k tomu, že drtivá většina výtvarníků na schůzi odborů vystoupila s požadavkem samostatného výtvarného spolku. Poměry v KPU je přivedly na návrh Joži Uprky na myšlenku uspořádat samostatnou výstavu v Hodoníně mimo sféru vlivu KPU. Otevřeli ji 5. května 1907 a 26. srpna téhož roku svolali již ustavující schůzi Sdružení výtvarných umělců moravských, zvolili předsedu, místopředsedu, jednatele, pořadatele výstav a pětičlennou jury. Vypracovali stanovy, které ještě doplnili a rozšířili dne 1. listopadu 1907 po společné návštěvě výstavy francouzských impresionistů v Praze. Hlásili se rámcově, jen v nejobecnějším slova smyslu k programu, který vytyčil Alois Mrštík: „... ze svého umělecky žít, na svém pracovat – udržet, zachovat a pěstovat zásadu národnosti v umění...“.

Odstěpení SVUM od brněnského KPU a přenesení střediska výtvarného umění do Hodonína i volání po národnostním umění bylo podmíněno především zostřujícími se národnostními třenicemi v Brně. Známý národnostní a politický boj Čechů a Němců o školství se v Brně rozšířil zhruba od roku 1905 také na oblast jazykovou a kulturní. „Vlivem celkové situace v Rakousku i po fixaci vnitřních sil se dostávaly politické a národnostní rozpory v Brně do neřešitelného stadia, což otravovalo brněnské ovzduší a činilo je trvale konfliktním. Přestože bojující strany vyvíjely maximální úsilí, aby dosáhly obratu, ukazovalo se, že poměry ve městě může změnit jen zvrát ve vývoji celkové situace. Ten se neočekávaně přiblížil s výbuchem války“.⁸ Skomírání činnosti Klubu obráží tuto situaci nadmíru názorně. Po odchodu spisovatelů v roce 1912 byly odbory zrušeny a spolek změněn opět na Klub přátel umění (1913). Vzdal se dokonce vlastních výstavních místností, aby se uchýlil díky velkorysé nabídce tehdejšího předsedy Leoše Janáčka do varhanické školy a pak do Besedního domu. Z předchozího náčrtu je zřejmé, že Klub přátel umění v Brně nereprezentoval žádný směr v umění, zabýval se pouze organizováním výstav (např. v roce 1911 vystavil poprvé nově zformovanou skupinu Sursum) a přednášek na úrovni milovníků umění a nerespektoval ani svůj původní program. Jeho význam byl především v tom, že stmelil několik významných umělců k první výstavě a do německého Brna vnesl povědomí národního umění. Odstěpení SVUM od KPU vyvolalo podrážděnou reakci členů Spolku výtvarných umělců Mánes, k nimž se přidal i S. K. Neumann, zasedající ve výboru KPU „vedle šlechty a vysokých církevních hodnostářů“ v letech 1911–1913,⁹ který označil Mrštíkův program za reakční, avšak na druhé straně v přednášce nazvané Umělec a společnost zdůrazňoval význam Brna pro Moravu.

⁸ *Dějiny města Brna 2, l. c., 70.*

⁹ *Srov. O. Toman, l. c., 228–229.*

Podmínky pro čilejší ryze česky orientovaný výtvarný ruch určovaly na Moravě v 90. letech jednak již vzpomenuté poměry, jednak některé významné tvůrčí osobnosti – Hanuš Schwaiger, usazený na Valašsku a od roku 1899 do roku 1901 profesor kreslení na české technice v Brně, Joža Uprka, který se po studiích vrátil na rodné Slovácko, Max Švabinský zájždějící do Kroměříže, jak o tom svědčí četné kresby zámecké zahrady a Alfons Mucha, jehož slovanské cítění proniklo i do slavných plakátů pro Sáru Bernhardtovou. V Brně samotném sehrál důležitou roli zejména z hlediska prosazování idejí národního umění Slovák Dušan Jurkovič, přední hlasatel české národní moderny. Vyšel z lidové valašské architektury např. již při úpravě interiérů dívčího penzionátu Vesny v roce 1899, kdy stál spolu s ředitelem Vesny Františkem Marešem u zrodu KPU. Postupně pak opouštěl nacionální romantismus, aby ve své vile v Brně-Zabovřeskách využil již motivů anglického hrázděného domu. V podobném smyslu v období před první světovou válkou pracovali také malíři, grafici a sochaři, kteří se hlásili k programu národního umění, ale zároveň se formálně orientovali na soudobé evropské umění. Byl to především realismus, který v 90. letech našel na Moravě dva významné vyznavače, a to Hanuše Schwaigra a Jožu Uprku. Zpočátku mají oba dokonce mnoho společného, na svých obrazech zachycují jen jednotlivé figury bez pozadí, Schwaiger například *Slováckého starce s holí* (1890), *Ženu v kožichu* (1890), *Ženu s motykou* nebo *Handláka Pluhaře* (1891), *Slováckého starce v širáku* (1890) a *Valacha s fajkou* (1895), Uprka stařenu na obraze *Na trhu* (1891), *Chůvu* (1892), *Javorničanku* (1892) a studie hlav Slováků (1894). Schwaigrovy dva první obrazy jsou neobyčejně blízké jak sociálním námětem, tak i štětcovým rukopisem a malířskou fakturou, Uprkově stařeně z olejomalby *Na trhu*. Je tedy zřejmé a ostatně v odborné literatuře na to bylo již poukázáno, že Schwaiger těmito a dalšími četnými figurálními studiiemi navázal na počátky Uprkovy realistické tvorby z konce let osmdesátých a ze začátku let devadesátých. Schwaigrovy práce z období od roku 1889 do roku 1902 bývají také označovány za nejdůležitější a vývojově nejvýznamnější. Zejména ve studiích ze Slovácka objevil našemu umění všední den venkovského člověka, jeho bídu jako rub povrchní idyly, kterou líčili četní soudobí malíři žánrových výjevů. Schwaiger se jimi přihlásil k demokratickému realismu, který ignoroval buržoazní liberalismus, aby o to důrazněji mohl poukázat na stávající společenské rozpory.

Hanuš Schwaiger, usazený od roku 1891 ve valašské vesnici Rusavě u Hostýna, spojoval již ve vzpomínaných studiích výjimečnou technickou jistotu s jasným realistickým postřehem. Vycvičil si je na slavných obrazech rybích trhů v Gentu, Amsterdamu, Bruggách a na četných skicách holandských krajín a rázovitých figur, které v Holandsku tak často maloval. Stejně významné jako jeho Slováci a Valaši jsou ovšem obrazy *Chalupy na Rusavě* (1893), *Zahrada za valašským statkem* (1890), *Valašský mlýn* (1891) nebo *Bystřice v zimě* (1899) a několik dalších, které bývají v literatuře hodnoceny jako „umělcův přínos českému malířství.“¹⁰ Zejména *Chalupy na Rusavě* vykazují velkou míru technické zdatnosti při maximální úspornosti a jednoduchosti výtvarných prostředků, zato však ne-

¹⁰ Srov. *Encyklopedii českého výtvarného umění*, I. c., 458.

obvykle jasného výtvarného sdělení. V nich se Schwaiger přiblížil soudobému plenérismu, který ovšem charakterizuje již jeho figurální studie slováckých starců a stařen, zachycených většinou v prudkém slunečním světle, s polozastíněnými obličejí, které jsou přesto všechno mimořádně výstižně psychologicky pojednány, s charakteristickými portrétními rysy. I v krajinách jakoby malíř cítil s těmito lidmi. Maluje především jejich dvorky, chalupy, humna, opět prozářené sluncem, jemně a intimní, naplněné vzduchem a hlubokým prostorem. Nejsou to jen šťastné náhody, nýbrž hotová díla, jak postfěhl již Miloš Jiránek, když napsal: „... kde je moderním plenérístům hra světla účelem, jemuž podřizují, a pro který popřípadě obětují všechno ostatní, je pro Schwaigra světlo jen jednou složkou z celého obrazu: konstrukce a modelace různých plánů je ustálená než se přes obraz rozlije světlo. Ostatně Schwaiger nemyslíl při práci nikdy mnoho na teorie, výjma ryze technické zkušenosti, a před těmito obrázky ještě méně než jindy: takové jsou to čisté oddechy velkého malířského ingenia v blažené chvíli pohody před motivem, který vylákal a vylichotil z malíře jeho nejšťastnější dary.“⁴¹ Šlo mu především o to vytvořit nový obrazový celek intenzívním okamžikovým studiem reality. V rámci tohoto plenérismu nebo plenérového realismu řešil také vztah kresby a malby.

Realismus charakterizuje také počáteční tvorbu Joži Uprky. Dostal-li se k němu Schwaiger přes staré Holanďany, přinesl ho Joža Uprka na Moravu z Mnichova, kde poznal Uhdeho i Leibla. A byl to nepochybně Leibl, který z počátku Uprku ovlivnil, jak ukazuje již raná Uprkova kresba *Sestra Běta jako nevěsta* (1884) a zejména obraz *Pro péřečko* (1888), příznačně tvrdě naturalisticky malovaný. Nepopře ho ani akvarel *Literáci na kruchtě* (1890), propracovaný v detailech vrásek, vlasů i kožichů vyobrazených sedláků. Obličje vykazují podobně jako Schwaigrovy studie malířovu schopnost psychologické charakteristiky. Namodralé světlo, pronikající přes okno na kruchtu, zjemňuje obrysovou tuhost postav, provzdušňuje prostor interiéru a tlumí leiblovskou tvrdost siluet. Do obrazů proniká stále více světla a Uprka se jimi čestně zařazuje do české plenérové malby. Je ovšem spíše figurálním malířem, který se zálibou začíná již v devadesátých letech malovat davy lidí na jarmarcích, o poutích nebo při práci na poli, a to vesměs na obrazech dobře prokomponovaných. Na Moravě měl v tomto ohledu významné předchůdce v Pettenkofenovi a v uherskohradištském Grögerovi. Světlo prozařuje a změkčuje figury, malíř klade také barvu v měkkých a volnějších skvrnách, jak o tom svědčí obraz *Na tarmaku v Hroznové Lhotě* (1891) nebo plenéristicky neobyčejně svěží studie *Naše mamičky* (1893), vzdáleně ještě připomínající dílo Fritze von Uhdeho, *U napajedla* (1893) nebo *V okopávce* (1893). Jsou to obrazy, z nichž se lidské postavy ještě nevyilupují, ostře ohraničeny obrysovou siluetou od plošně načrtnuté krajiny, jak tomu bude později, nýbrž zapadají do prostoru krajiny tak přirozeně a samozřejmě jako neodmyslitelná součást přírody. I pohyby lidí v krajině jsou přirozené, prosté, barvy jemné, nanášené širokými tahy štětce. Kolik vzduchu a slunce, jarní nálady a barevné zdrženlivosti najdeme ve většině z nich. Nejsou to obrazy

⁴¹ M. Jiránek: *Hanuš Schwaiger*. SVU Mánes, Praha 1908, 50.

bídy a utrpení jako u Schwaigra. Uprka jako sedlák maloval především sedláky, které viděl ze stavovského hlediska sebevědomě a optimisticky, prozatím je však ještě neidealizoval, jak dokládají i další obrazy, například *Na pastvě, Na procesí* (1893). Nezajímal ho tehdy ještě ani etnografický popis detailu, výšivky nebo způsobu vázání šátku. Šlo mu stále ještě o obraz jako jeden umělecký celek. Vedle těchto výtvarně chápaných děl však začne pronikat jako vedlejší proud vyprávění (*Svatební veselí*, 1891) nebo anekdota (*Na tarmaku*, 1892) do některých obrazů podobného druhu, a to jako ohlas mnichovských studií nebo ozývajícího se folklórního zájmu, jak dokládá již skica *Stařenka z Hroznové Lhoty* (1893), obrázek malovaný ještě sebejistě a šfavnatě, v němž se však malíř náhle pozorněji zadíval spíše na výšivku na šátku a na kožešinu tmavomodrého mentiku, než na charakteristický výraz tváře.

Pestrost krajů, ostré slunce jižní Moravy a v neposlední řadě i vědomosti o soudobých tendencích v umění, zejména o plenérismu — to vše stavělo Jožu Uprku před problém vyjádření světla barvou. Řešil jej šťastně již v několika vzpomenuých obrazech a roku 1893 si zajel dokonce do Paříže, aby se s plenérismem seznámil přímo u pramene. V Paříži ho nepochybně silně zaujalo světelné pojetí malby impresionistů, zároveň ho však, jak se zdá uchvátila pravdivost malíře sedláků Milleta, za kterého se Uprka nepochybně rovněž považoval. Zkušenosti a poznatky získané v Paříži jakoby si ověřoval hned po příjezdu na velkém plátně *Pouť u sv. Antonička*, které vystavil s úspěchem již roku 1894 na pařížském salónu a za něj obdržel o rok později zlatou medaili od české Akademie věd a umění. Přesto je však v dnešního odstupu zřejmé, že v tomto díle zvítězil více zájem etnografický, stejně jako v daleko ještě větší míře v tvrdě pojednané krojové studii *Od keréj?* (1894). Stromy a naznačená krajina v pozadí jsou ovšem podány volnou, téměř impresionistickou skvrnou, zatím co figury se od nich odrážejí ostře vymezeny obrysovou linií. Je nepochybné, že tento způsob zobrazování lidské postavy převzal Uprka od Milleta, jehož osamocené figury ční na pozadí krajiny většinou jako sochy. Takovému pojetí obrazu se Uprka nejvíce přiblížil ve svém *Rovsévači* (1894), plastické, jarním sluncem modelované figuře. V Milletově stylu pojal i krajinu v pozadí barevně střídme a využil tohoto jednou již získaného poučení také v obrazech *Z jara, Nedělní ráno, Odpočinek, Štěrkař* (1895), který je námětově ovšem nemyslitelný bez Courbetových Štěrkařů, které Uprka jistě znal. Obrazy ovšem postrádají sílu a hloubku Milletových obrazů sedláků, v nichž je ztělesněna těžká dřina, stejně jako Štěrkař působí i vedle reprodukce Courbetových Štěrkařů aranžované. Podobně aranžován je i obraz *Úvodnice z Velké* (1896), téměř jako fotografická momentka, na druhé straně však dobře promalován. Plasticitu figur *Rozsévače* nebo *pastýře z Nedělního rána* začne Uprka od roku 1903 uplatňovat ve většině svých národopisných studií, bude ji však ještě daleko více izolovat od plošné, stereotypné a schematicky pojednané krajiny v pozadí. Zdá se jakoby v nich spojil impresionismus krajiny s milletovskou popisností figury. Určité náznaky toho můžeme vidět již ve *Svatobořičance* (1897), kde zájem o krojovou studii začíná převažovat. Vedle milletovských obrazů Joža Uprka dospívá ke krajnímu plenérismu, na hranici impresionismu, jak ukazuje obraz *Jízda králů ve Vlčnově* (1897), jemuž předcházela celá

řada skic v plenéru i v ateliéru. Rozměrný obraz překypující živostí scény s jezdci a přihlížejícími reprezentuje spojení dvou základních cílů tehdejší Uprkovy tvorby, a to snahu zachytit krojový detail na milletovsky přesně ohraničené postavě a zároveň uplatnit impresionistický způsob vyjádření atmosféry, z čehož plyne určitý rozpor, neboť impresionismus vylučuje ostře viděný detail, jehož obrys rozleptává světlem. Uprka chtěl zřejmě kompozičně spojit obě tendence. Milletovskou obrysovou vázanost figury se mu nepodařilo zcela potlačit ani v *Lanštorfských a Lanžhotských hodech* (1898), jimiž se přiblížil impresionistické okamžitosti pohledu i dělenému rukopisu v pojednání stromů a pozadí. Podobně je tomu i v obrazech *Na panském* (1898) a *V řepě* (1899) nebo v *Sekáči* (1896), *Na lůkách* (1901), neobyčejně svěžích, atmosféricky i světelně přesvědčivých studiích, které tak oceňoval Miloš Jiránek, když napsal: „Jeho vývoj jde od prvních trochu žánrovitých a tvrdých obrazů (Pro péřečko) k Pouti u sv. Antonička, směle a poctivě studii barevné, k velké Jízdě králů a k Slovácké Madoně . . . Ale nad tato díla jeho ctižádosti, na něž soustředil čas od času svoji malířskou energii, stavím a cením ty jednoduché nepretenciózní studie, které mu byly snad jen oddechem, ale oddechem zcela lidským. Myslím tu na bílé sekáče, kteří táhnou na luka v stříbrné mlze ranní nebo kteří se válejí mezi prací ve vysoké trávě — na oranžové pastýře, kteří si v modré noci vylehují v širokých halenách kol rudého ohně, — na dobývání bramborů na podzim — na dědky a babky v hnědých kozišcích v bílém javornickém kostele. To jsou věci tak zdravé a ryzí jako život, z něhož vyrostly . . .“¹² Tato svěžest ovládá Uprkovy obrazy ještě po roce 1900, aby postupně vyústila v díla secesně podbarvená, i když opět uprkovsky svébytná, jakými jsou např. obrazy *V makovém poli* (1902) nebo *Odvážení peřin* (1903). Už v nich začíná malíř užívat dynamického úderu štětce a větší barevné, a tím i plošnější skvrny, která postupně ovládne obraz a promění ho v dekorativní panneau s idylicky viděnými krojovými studii.

Zasvěcen do grafiky Viktorem Strettim a Eduardem Karlem obrátil se Joža Uprka v letech 1898—1899 jako jeden z prvních mezi českými umělci k leptu, pomáhaje mu tak k jeho znovuzrození. Mezi lety 1899—1909 vytvořil dvacet tři lepty, z nichž už *Dědáček se sotírkem*, *Vlčnovjan*, *V okopávce*, *V kamenitém vinohradě* (1899), *Do pola* (1900), *Návrat v pola* (1902) se vyznačují bezprostředností, živostí a hlubokým realismem. Provedeny čárkovým leptem na lehce naznačeném pozadí zachycují dobře hru světla a vzdušnou atmosféru, čímž přispívají k potvrzení impresionistických tendencí v české grafice.¹³

Byla to doba, kdy Joža Uprka svými obrazy, jež nepostrádaly originalitu a novost pohledu na svět, získal velkou popularitu osobní, ale kdy šířil i slávu českého umění za hranicemi. Vystavoval v Paříži, v Berlíně, Kolíně nad Rýnem, Düsseldorfu, ve Vídni, v St. Louisu, kde získal roku 1904 stříbrnou medaili. Tehdy žil ještě v Hroznové Lhotě, kde ho navštěvovaly významné umělecké osobnosti. Legendární se stala návštěva Augusta Rodina na výstavě moravských výtvarníků roku 1902 v Hodoníně, kterého

¹² M. Jiránek: *O českém malířství moderním a jiné práce*. Praha 1962, 50.

¹³ E. K. Vinogradova: *Grafika i problémy českého umění konca XIX — načala XX v. Nauka, Moskva 1975, 37.*

doprovázeli Alfons Mucha, Josef Mařatka, Miloš Jiránek a Zdenka Braunerová. Už tehdy byl Joža Uprka uznávanou vůdčí osobností na Moravě, kolem které se semklo několik umělců představujících počátky českého umění na přelomu století. Do žánrové malby upadli Antoš Frolka i Cyril Mandel, který sice usiloval o realistický obraz prostých chalupníků, neměl však ani dost sil ani dost času, by realizoval významnější dílo.

Dospěl-li Joža Uprka, námětově vycházející ze života venkovského lidu na práh impresionismu, realizoval již v rámci impresionismu zásady plenérové malby v několika obrazech především Stanislav Lolek a zčásti i František Pečinka. Stanislav Lolek, ovlivněn jako ostatní žáci Mařákovy speciálky Antonínem Chittussim, namaloval již v roce 1898, patrně o prázdninách na severní Moravě, dva pohledy do otevřené krajiny, a to *Večerní náladu* a *Pod mrakem*. I když jsou obě krajiny malovány tlumenými barvami — šedivou barvou s růžovými a žlutými odlesky obloha, tmavě zelenou stromy a louky a temně modrou hory v pozadí — je skladba obou krajin odvozena z díla Chittussiho. Odklon od Mařákovy doktríny, který vyvolal u mladé generace svým dílem Antonín Chittussi, přivedl poněkud roztěkaného Stanislava Lolka na Moravu ještě jedenkrát. Pod vlivem Joži Uprky namaloval v roce 1899 obraz *Trh v moravském městečku*, temperovou figurální malbu nepostrádající lehkost v podání a diferencování mužů a žen v krojích. Obrysová kresba, šedivé a hnědé tóny sjednocující kolorit zařazují tento obraz ještě do plenérového realismu 90. let, stejně jako např. *Včelím* (1901), v němž se objevuje sluneční světlo pronikající korunami stromů jako kontrastní hra tmných zelení, mezi nimiž září žluté až zlatisté odlesky. Obraz *Partie z Beskyd*, vystavený roku 1902 na výstavě Klubu přátel umění v Brně, má v modrozelených a žlutozelených barvách přecházejících v pohoří v nafialovělé odstíny, něco z nostalgie někdejších Slavičkových obrazů, jakými byla plátina Podzim ve Veltrusích, Ve veltruském parku apod. Tuto nostalgickou tesknotu a melancholii takové Slavičkovy Břízové nálady nacházíme v Lolkově obraze *Pasoucí se ovce (Stádo v březovém háji)*, 1901). Obdobně jako Slaviček ve svém díle o čtyři roky starším rozehrává nyní také Lolek jemné fialové odstíny, jakých užívali francouzští impresionisté. Jen nesměle raním oparem a korunami stromů probleskuje poněkud studená zelenavě modrá obloha s odlesky oranžových. Nápadná je nehledanost přírodního výseku bez záměrného komponování. Malíř chce vyjádřit citový vztah k přírodě. Obraz skládá v části korun stromů a oblohy z drobných impresionisticky kladených barevných skrvn, které ovšem jako již v *Partii z Beskyd* přecházejí v dolní polovině obrazu do delších volných tahů štětce a narušují tak jednotnost rukopisu. Přesto patří tento obraz k nejzajímavějším Lolkovým malbám z počátku tohoto století. Středem Lolkova zájmu se pak stávají horizontálně rozlehlé krajiny s pasoucími se stády, které rozděleny do velkých ploch umožňují malíři rozmáchlé kladení barev nanášených často i špachtlí. To ho časem přivede k experimentům s impresionistickou a od roku 1907 i pointilistickou skvrnou. Typický obraz *Na pastvě* (1903), dobře prostorově budovaný, ukazuje na živelný temperament. Barvu malíř nanášel špachtlí přímo na podklad a prudkými tahy ji dále rozrýval, její pomocí modeloval trsy trávy, stromy a charakteristické mokřiny, aby přesvědčivě evokoval náladu i atmosféru krajiny. Pomine-

me-li několik náladových studií podzimních lesů a alejí, v nichž lze zaznamenat tápání, otevírá cestou do Paříže v roce 1907 novou etapu svého díla. Je to již *Luhačovická alej* vzniklá po návratu z Paříže v roce 1907, která nepopře poučení francouzskými impresionisty už například v tom, že v protikladu k předchozím obdobím užívá důsledně jednotné techniky barevných skvrn. Jeho dílo ovšem neurčoval jen francouzský impresionismus, jak dokládá např. obraz *V hostinské zahradě* (před rokem 1909). Námět perspektivně do hloubky ubíhajících stolů a lavic s několika skvrnami sedících a stojících figurek pod hustým loubím stromů, jejichž listovím probleskuje slunce, větší podélně kladené skvrny zelené, modré a žluté barvy — to vše připomíná spíše impresionismus Maxe Liebermanna než Clauda Moneta, Renoira, Pissara nebo Sisleyho. Podobně jako Liebermann spojoval i Lolek v tomto obraze a v četných dalších impresionistickou techniku s naturalismem světla. Nejvýznamnějším dílem impresionistického období je nepochybně *Láska mateřská* (1908), obraz, v němž Lolek zaznamenal konkrétní situaci mateřských projevů krávy k teleti, ale především zcela konkrétní okamžik osvětlení. Zdá se, že došel k originální modifikaci francouzského impresionismu zejména v rukopisném pojednání. Barvy nanášel v silné vrstvě, do níž obráceným štětcem kreslil vrypy, které evokují stébla trávy. Jsou to již náznaky expresionismu, který se projevil také v barevnosti, v níž převládají oranže, žluté a hnědi, jimž sekunduje modř a zeleň. Výrazné jsou zejména rudé až hnědé kmeny stromů v pozadí. Obraz byl patrně malován v Krahulčí na Telčsku, kam v té době Lolek často zajížděl, jak dokládá také tempera *V Krahulčí po bouři* (1909). Tempera zjemnila malířův rukopis i kolorit, který dostal pod paprsky slunce narůžovělý odstín. Ve stejném roce, věrný zásadám impresionismu, který nazíral i technickou civilizaci jako městskou přírodu, namaloval Stanislav Lolek opět temperou plátno *Vítkovické železářny*. Předcházel mu barevný lept *Hutě* z roku 1908, na němž umělec zachytil pracovní atmosféru ocelárny s dělníky a stroji. Světlo je soustředěno do středu obrazu, rudé a fialové odstíny navozují dobře atmosféru hutí. Impresionistickou techniku drobných teček Lolek nahradil šikmým šrafováním, zejména na postavách dělníků, čímž v obraze zdůraznil pohyb. Bylo to v českém prostředí ne zcela běžné téma. Lolek jím prokázal svůj vztah k práci i schopnost řešit osobitým způsobem otázku malířského ztvárnění továrního komplexu podobně jako ve stejné době Antonín Slaviček. Od experimentu šikmého, eventuálně vodorovného šrafování přešel v letech 1910–1912 k pointilismu, zvláště v obrazech *V řepě* (1910), *Na pastvě* (1911) a *Za humny* (1912). Drobné dotyky štětce rozleptaly obrysy předmětů, krajiny, v pozadí osvětlené sluncem i pole a figuru, ponořené do stínu v prvním plánu. Obraz se mu tak rozpadl do dvou částí — proti tmnému popředí září sluncem osvětlená krajina v pozadí. Byl to Lolkův trik, se kterým jsme se mohli setkat i v řadě dalších obrazů, např. ve *Vítkovických železárnách*. Naopak plátno *Na pastvě* zachycuje rovinatou krajinu se stádem dobytka v plném denním slunci. V něm našla pointilistická metoda mozaikovitého kladení pravidelných barevných plošek svůj charakteristický projev. Zejména v popředí nanášel malíř větší obdélníkové plošky barvy na plátno špachtlí. Zcela v duchu neoimpresionismu, spíše však typu Signacova než Seuratova, Lolek rozdělil obraz do horizontálních barevných pásů — trávové a sma-

ragdově zeleného, žlutě oranžového s růžovými odstíny a zakončil růžově modrým pruhem oblohy. Barevné pásy přecházejí plynule do sebe, plošky barev rozbíjejí předměty na tisíce mihotavých barevných faset, které splývají v divákově oku až při patřičném odstupu. Lolek v tomto obraze, ve kterém se dostal do bezprostřední blízkosti impresionismu, vyjádřil chvějivou atmosféru a světlo zapadajícího slunce snad nejlépe z celého svého díla i adekvátně dílu svého přítele Antonína Slavíčka. Podobně je tomu i v díle *Za humny*, v němž ovšem větší plošky barevné mozaiky v popředí naznačují již dekorativnost secesního pojetí, i když poněkud opožděného. Několik svěžích temper, které Lolek namaloval roku 1911 v Luhačovicích — *Lázeňské budovy v Luhačovicích*, *Růžová vila, Luhačovice* a jiné — uzavírají Lolkovu předválečnou tvorbu. Poslední obraz nazvaný *Alej*, který je nepochybně reminiscencí na Slavíčkovy luhačovické aleje z roku 1907, vznikl zřejmě až na konci první světové války, snad v roce 1917, kdy se Lolek opět vrátil k malování. Je to dílo, v němž zcela zvítězil impresionismus. Sluneční světlo pronikající korunami stromů se chvěje na listech i kmenech štíhlých bříz a zaplavuje cestu s lidskými postavami a figurami dobytka, které se rovněž změnily v neurčité barevné skvrny. Je zřejmé, že se Lolek tímto obrazem přiblížil silně francouzskému impresionismu a že se jím také s impresionismem definitivně rozloučil. V rámci českého umění z počátku tohoto století Lolek reprezentoval vedle Slavíčka českou modifikaci impresionismu snad nejvýrazněji, i když od ní často utíkal, hnán jinými zájmy a roztěkaností mnohdy až neukázněnou, která ho od dvacátých let strhla k jiným osobním zálibám.

Způsobem jemu velmi blízkým zobrazoval krajinu jižní Moravy také František Pečinka. Jeho obrazy, například reprezentované *plátnem*, *Partie z Klobouk u Brna* (kolem roku 1905) spojovaly v sobě již vzpomenutou impresionistickou techniku s naturalismem světla, a to v podobném slova smyslu, v jakém v Německu pěstovali impresionismus Liebermann, Slevogt nebo Corinth. Z chittussiovského plenérismu vyšel i Roman Havelka, který ovšem již v obrazech *Dyje u Bitova* nebo *Podzimní krajina* (1905) přešel k dekorativní stylizaci v podobném smyslu jako Alois Kalvoda. Svědčí o tom zejména Havelkova studie *V lese* (1908), v níž studené, naturalisticky pojaté světlo rozhozené po lesní cestě, stromech a stráních v poněkud tvrdých ploškách, připomíná někdejší svěží plenérismus již jen jako vzdálený ohlas. Dělený rukopis, zčásti ještě zachovaný v korunách stromů, potlačuje obrysová kresba mladých stromků, kamenů v korytě potoka a dvou ženských postav, které podtrhují melancholii výjevu.

Dekorativní arabeska proniká kolem zlomu století také do Kalvodova díla, který se vyrovnal s plenérovým realismem v několika střízlivých a jednoduchých obrazech, jakými jsou již chittussiovské *Osiky u Velkých Němčic* (1897), absolventská práce na Akademii výtvarných umění v Praze a vystavená téhož roku u Thoneta v Brně, *Jednoduchá krajina* (1898), *Partie z Lítavy* (1899) a z pozdější doby ještě *Hrad Pernštejn*. Kalvoda byl přímo předurčen svým založením a literárními sklony k odmítnutí impresionismu a k příklonu k symbolistně secesním principům. Vyplynulo to již z jeho odsudku Paříže, odkud se vrátil v roce 1900, a nadšeného oceňování Mnichova, který navštívil v následujícím roce a jeho prostředí označil za „kumštýřštější“. Vřelý vztah k Mrštíkům ho přivedl na Moravu,

kde kolem roku 1902 vytvořil cyklus krajin — *Před bouří, Močál, Večerní nálada, Noc* a jiné, kterým dal společné označení *Sny*. Je to patrně jeho nejvýznamnější cyklus, z kterého například obraz *Cesta* dekorativním rozvrhem plochy a výraznou obrysovou kresbou patří k nejosobitějším secesním obrazům u nás. Naopak pohledy na *Pernštejn* a na *Buchlov* jsou v zajetí ještě optického realismu, zároveň však i romantického literárního podtextu, a proto daleko sentimentálnější, zejména *Buchlov*. V roce 1905 namaloval obraz *Břízy*, jímž otevírá novou periodu svého díla. *Břízy*, stejně jako další obraz tohoto druhu, *Podzim*, navozují podivuhodně tesknou náladu, kterou malíř vyvolává plošně kladenými barvami. Kalvoda namaloval ještě celou sérii těchto plošně pojatých obrazů s břízami, které pojmenoval *Nálady*. Jak v *Břízách*, *Podzimu*, tak i v těchto obrazech nalézáme silné vlivy německého naturlyrismu worpswedských, k jejichž nostalgické náladovosti silně inklinoval. Heinrich Vogeler a výmarský Theodor Hagen ovlivnili, jak se zdá, svými krajinami celé střední období Kalvodovy tvorby mezi lety 1907—1914. Tehdy vznikají ovšem i díla osobitá, vzdalující se po formální stránce worpswedským, nicméně v pocitové rovině jim stále blízká, jak dokládá *Zamrzlá tůň* evokující pocit osamění. Pokus o syntézu v obraze nazvaném příznačně *Zimní slunce svítí, ale nehřeje* dokládá, že Kalvoda v této době stále ještě hledal vlastní výraz.

Worpswedští, kteří ovlivnili také například Antonína Slavička, zejména jeho obrazy z Kameniček, zapůsobili svým naturlyrismem i na Bohumíra Jaroňka, jak dokládá snad nejlépe barevný dřevoryt *Letní večer* (1906). Zaujala ho ovšem i arabesková stylizace Ludwiga Dilla, jíž Jaroňek využil v kombinaci s lidovým uměním a středověkým dřevorytem k dekorativně často přebujelým dřevorytům. Daleko více si ceníme jeho užité grafiky, při jejíž tvorbě vycházel z vídeňské secese a ruského secesního stylu, jak byl pěstován v Talaškinu. Jeho plakáty, například k vlastní výstavě v Ostravě (1904), ke II. výstavě SVUM (1907) s talaškinským kohoutem jako hlavním kompozičním prvkem, ale i několik návrhů na textilie, například návrh na závěs, nazvaný *Lípa s bažanty* (1902), patří nepochybně k významným výtvorům české secese, podobně jako daleko významnější díla Alfonse Muchy, který se rovněž hlásil ke KPU a ke SVUM. Dekorativní rozvrh mají i grafické listy K. Wellnera, secesní rozvilinu obohacenou o lidový ornament rozvíjí J. Köhler na *Pernštejnském zámku* v Prostějově a na *Vrlově domě* tamtéž. K secesní stylizaci se hlásí i sochař František Uprka, například sochami *Hlava nevěsty*, *Žena v čepci*, *Ženy z Velké Vinaře* a dalšími. Po Rodinově výstavě v Praze však brzy trvaleji přechází k impresivnímu pojednání lidské postavy, vesměs slováckých sedláků v krojích. Se symbolistní stylistikou souvisí i několik litografií a obrazů Jakuba Obrovského a rané dílo Maxe Švabinského, jehož *Chudý kraj*, vystavený roku 1908 na výstavě SVUM, nezapře rovněž ohlasy worpswedského naturlyrismu, a to jak umístěním dívčí postavy do krajiny podobné vřesovištím, tak fialově modrými tóny.

Závěrem je třeba podotknout, že počátky českého umění na Moravě, ať již organizované Klubem přátel umění v Brně nebo systematictěji budované Sdružením výtvarných umělců moravských v Hodoníně, nelze brát odděleně od celého výtvarného dění v Čechách. Na Moravě měl ovšem rozvoj výtvarného umění na počátku 20. století ještě ten význam, že po-

ukázal na potřebnost kulturního centra jako přirozeného prostředí kulturního života. Tato potřeba byla tak silná a společenské poměry na přelomu století tak složité, zejména v zemském hlavním městě Brně, že si vynutila zřídit středisko mimo Brno.

ESQUISSE DES DÉBUTS DE L'ART DU XX^e SIÈCLE EN MORAVIE

L'auteur de la présente étude s'occupe de la question des débuts de l'art tchèque en Moravie. Il prête l'attention à la naissance du Club des amis d'art à Brno et de l'Association des peintres et sculpteurs moraves à Hodonín qui se sépara du Club en 1907. Dans les chapitres suivants, il traite les peintres les plus importants qui, à partir des années 90 du siècle passé, cultivaient le réalisme européen, notamment Hanuš Schwaiger et Joža Uprka. Uprka renoua à l'oeuvre de J. F. Millet et de G. Courbet qu'il a vue lors de son séjour en France en 1893. Son attention y fut captivée aussi par l'impressionisme qu'il développait dès 1894. L'impressionisme fut également cultivé par Stanislav Lolek, contemporain de A. Slavíček, l'impressioniste tchèque le plus important. A l'art nouveau s'adonnèrent R. Havelka, A. Kalvoda, J. Obrovský, M. Švabinský, B. Jaroněk et A. Mucha. Ainsi on posa les bases de l'art nouveau tchèque en Moravie, développées plus tard, après la fondation de la République Tchécoslovaque en 1918, à Brno, capitale provinciale et centre culturel naturel du pays.

Traduit par L. Bartoš