

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV PRO DĚJINY UMĚNÍ

Hana Fišerová

**JAROSLAV ŠPILLAR (1869 - 1917) A ČESKÝ VÝTVARNÝ
FOLKLORISMUS NA PŘELOMU 19. A 20. STOLETÍ**

JAROSLAV ŠPILLAR (1869 - 1917) AND FOLKLORISM IN CZECH FINE
ART AT THE TURN OF 19TH AND 20TH CENTURY

Diplomová práce

Praha 2012

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Petr Wittlich, CSc.

PODĚKOVÁNÍ

Ráda bych na tomto místě poděkovala vedoucímu své práce Prof. PhDr. Petru Wittlichovi, CSc. za cenné připomínky a čas, který mi věnoval. Díky jeho hluboké znalosti českého secesního umění jsem získala nejen širší pohled na mnou zpracovávanou problematiku, ale také mnoho podnětů, díky nimž jsem byla schopna své nadšení pro folklorismus přetavit do smysluplného konceptu diplomové práce.

Dále bych chtěla poděkovat panu Václavu Sikovi, vedoucímu Galerie bratří Špillarů v Domažlicích, a Mgr. Ivaně Jonákové, kurátorce sbírek a výstav Západočeské galerie v Plzni, za to, že mi laskavě poskytli soupisy děl Jaroslava Špillara nacházejících se v těchto institucích.

V neposlední řadě děkuji své rodině, přátelům a kolegům, kteří mě podporovali po celou dobu vzniku této práce.

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 13. dubna 2012

Hana Fišerová

ANOTACE

Diplomová práce si klade za cíl zmapovat folklorní tendence v českém secesním malířství kolem roku 1900. Období přelomu století je v českém výtvarném umění charakterizováno snahou zorientovat se vývoji západního evropského umění a nalézt vlastní cestu k modernosti. Vznikají nové umělecké spolky, organizují se výstavy velkých osobností tehdejšího západního umění. Vůdčími osobnostmi jsou výtvarní kritikové, jejichž názory výrazně přispívají k vytyčení směru, jakým se české umění bude vyvíjet.

Poslední čtvrtina 19. století je zároveň obdobím, kdy je v souvislosti s obrodným procesem české společnosti manifestován potenciál lidové kultury, která je chápána jako původní a nezkažená. Vyvrcholením tzv. národopisného hnutí byla Národopisná výstava československá konaná roku 1895 v Praze.

Na rozhraní těchto dvou proudů: touze po vyrovnání se západnímu umění a zároveň hledání inspiračních zdrojů v lidovém umění, vyrůstá tvorba tzv. regionálních malířů. Diplomová práce se snaží tento fenomén charakterizovat a doložit jeho existenci na srovnání tvorby několika vybraných osobností výtvarného regionalismu.

Hlavní část práce bude tvořit popis života a díla Jaroslava Špillara tvořícího na Chodsku, jehož osobnost bude postavena vedle dalších folklorně orientovaných malířů Čech a Moravy (Augustin Němejc, Joža Uprka). Porovnáním tvorby těchto malířů se snažím ukázat, že existují určité styčné body, pro které můžeme tyto malíře nazývat regionalisty. Jejich tvorba bude zasazena do kontextu tehdejší výtvarné kritiky. V závěru bude zhodnocen význam regionalismu pro české výtvarné umění.

KLÍČOVÁ SLOVA

české secesní malířství, folklorismus, Jaroslav Špillar, národopisné hnutí, regionalismus, výtvarná kritika

ABSTRACT

The aim of this thesis is to make a clear reflection of folklorism in the Czech Art Nouveau painting at the turn of 19th and 20th century. This era is characterized by the effort of artists to follow the development in western art as well as to find their own Czech way to the modern art. The establishment of new societies of art and the impact of art critics - leading personalities of cultural life – is another feature of this period.

The last quarter of 19th century is the time connected with the national revival era, when the folk culture is seen as pure and original. The culmination of so called “ethnographic movement” is the Czech-Slavonic Ethnographical Exhibition which took place in Prague in 1895. This event was the main reason for the fact that many artist suddenly started to feel sympathies for the folk topics even though in the past they were interested in different themes. In the middle of these two tendencies: desire to follow the western development and the attempt to find an inspiration in folk culture, grew the work of so called “regional painters”. This thesis aims to characterize this phenomenon and to exemplify it on the basis of artwork of selected regional artists.

Main part of this thesis is dedicated to the life and work of Jaroslav Špillar who was the significant figure of region Chodsko. He will be depicted next to the other Czech and Moravian artists inspired by folklorism (Augustin Němejc, Joža Uprka). The comparison of these painters will show the correspondence between their life and work and the validity of using the term “regionalists”. In the end there is an evaluation of the significance of regionalism within the context of Czech fine art.

KEY WORDS

Czech Art Nouveau painting, folklorism, Jaroslav Špillar, ethnographic movement, regionalism, art criticism

OBSAH

I. ÚVOD	8
II. ČESKÉ SECESNÍ UMĚNÍ KOLEM ROKU 1900	10
1. HLEDÁNÍ MODERNOSTI	12
2. FOLKLORNÍ TENDENCE	
2. 1 Folklorismus, slovanství	17
2. 2 Domácí inspirační zdroje: velké výstavy na konci 19. století	18
2. 3 Receptce folklorismu v díle jinak orientovaných malířů	21
3. FENOMÉN REGIONÁLNÍCH MALÍŘŮ	22
4. JAROSLAV ŠPILLAR A CHODSKO	
4. 1 Charakteristika oblasti	26
4. 2 Životopis Jaroslava Špillara	28
4. 2. 1 Původ a vlivy	28
4. 2. 2 Chodsko	29
4. 2. 3 Historická témata	33
4. 2. 4 Žánrové scény	32
4. 2. 5 Figurální témata	33
4. 2. 6 Praha, Itálie, Pec	35
4. 2. 7 Krajina	38
4. 3 Dílo Jaroslava Špillara ve světle dobové kritiky	40
4. 4 Dílo Jaroslava Špillara dnes	43
5. AUGUSTIN NĚMEJC A PLZEŇSKO	
5. 1 Charakteristika oblasti	45
5. 2 Životopis Augustina Němejce	46
5. 2. 1 Školení a vlivy	46
5. 2. 2 Veřejné zakázky	47
5. 2. 3 Krajina a lidská práce	48

5. 2. 4 Národopisné studie	49
5. 2. 5 Augustin Němejc v kontextu regionálního výtvarného umění	50
6. JOŽA UPRKA A MORAVSKÉ SLOVÁCKO	
6. 1 Charakteristika oblasti	52
6. 2 Proměny společenského života	53
6. 3 Životopis Joži Uprky	54
6. 3. 1 Původ a mládí	54
6. 3. 2 Plenérismus	56
6. 3. 3 Impresionismus a období po roce 1900	58
7. ZÁPADOČEŠTÍ REGIONALISTÉ	60
7. 1 Václav Malý	61
7. 2 Josef Douba	62
7. 3 František Velc	62
8. FOLKLORISMUS JAKO PROGRAM – SROVNÁNÍ VYBRANÝCH OSOBNOSTÍ ...	63
III. ZÁVĚR	65
IV. KATALOG DĚL JAROSLAVA ŠPILLARA	68
V. POUŽITÉ PRAMENY A LITERATURA	75
VI. SEZNAM VYOBRAZENÍ	79
VII. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	83

I. ÚVOD

Výtvarný folklorismus je fenoménem, který v poslední době budí zájem jak u odborné, tak laické veřejnosti. Dokazuje to například v nedávné době zahájená výstava moravského folkloristy Joži Uprky.¹ Záměrem výstavy bylo podle kurátorů představit Uprku nejen jako folklorního malíře, ale především jako umělce evropského rozměru, jehož nejlepší díla jsou srovnatelná s francouzskými postimpresionisty.² I já jsem se osobností Joži Uprky podrobněji zabývala a to ve své bakalářské práci, kde jsem jeho dílo srovnávala s tvorbou architekta Dušana Jurkoviče, nejvýraznějšího představitele folklorně orientované architektury na přelomu 19. a 20. století. Cílem mého srovnání bylo potvrdit hypotézu o tom, že v tvorbě a životních osudech umělců, vycházejících ve svém díle z lidového umění, lze najít mnoho styčných bodů i v případě, že se jedná o představitele odlišných výtvarných druhů.

V diplomové práci jsem využila některé znalosti nabyté studiem díla Joži Uprky a okruhu moravských umělců, ke kterým se hlásil, a rozhodla jsem se je rozšířit o osudy umělců pocházejících z Čech. Jelikož pocházím ze západních Čech, zaměřila jsem se především na malíře významné pro tento kraj: Jaroslava Špillara a Augustina Němejce.

Na rozdíl od tvůrců výše zmíněné výstavy jsem však zvolila odlišný způsob. Ačkoliv je zřejmé, že hodnota díla Uprkova spočívá především v tom, jak dokázal obstát v silné evropské konkurenci tehdejší umělecké scény, stejně hodnotný je i význam pro scénu domácí. A právě tento pól je stěžejním tématem mé práce. Představením osudů a tvorby vybraných umělců bych chtěla dokázat, že výtvarný folklorismus na přelomu století v českém výtvarném umění nebyl jen krátkým módním výstřelkem, ale jevem, u něhož lze vysledovat hluboké kořeny a návaznost na historické, politické a sociální podmínky a události, odehrávající se na konci 19. století.

Největší prostor je v mé práci věnován Jaroslavu Špillarovi, který své dílo zasvětil rodnému Chodsku, především z toho důvodu, že jeho jméno je veřejnosti povětšinou neznámé, stojící ve stínu slavnějšího bratra Karla Špillara či v obecnější rovině zastíněné osobností i v zahraničí ceněného Uprky. Malířem mého kraje, tedy Plzeňska, se na přelomu století stal Augustin Němejce, u něž vyzdvihnu také tu část tvorby inspirovanou národopisem. Na srovnání tvorby uvedených tří malířů bych chtěla ukázat, jak silně byl tento folkloristický proud zastoupen. V době vrcholící secese lidové umění ovlivnilo nebo nějakým způsobem

¹ Výstava probíhala ve Valdštejnské jízdárně od 23. 9. 2011 do 22. 1. 2012.

² Z vyjádření kurátorky výstavy Heleny Musilové a bývalého ředitele Národní galerie Milana Knížáka, architekta výstavy.

inspirovalo mnoho umělců. Jen někteří si však tento „styl“ vybrali za trvalé téma své tvorby. O těch, které lze nazývat pro příklon ke konkrétnímu regionu „regionalisty“, budu hovořit ve svém diplomové práci. Na vykreslení jejich životních osudů bych chtěla ukázat, jak silným poutem byli tito umělci ke svému rodnému kraji vázáni. Ačkoliv často absolvovali školení v cizině (především v Paříži či Mnichově), vraceli se domů a za témata si vybírali každodenní život té oblasti, v jaké vyrůstali. Ráda bych za pomoci srovnání životopisů, vývoje tvorby a přehledu děl ukázala, že tyto tři malíře spojují určité rysy, pro které je můžeme nazývat regionalisty. Do své práce bych chtěla zařadit i jména méně známá, umělce působící na přelomu století v západočeském kraji.

Dále je mým záměrem osvětlit samotný pojem folklorismus. Nastíním historické pozadí vzniku tohoto fenoménu, jeho vazbu na proces národního uvědomování na konci 19. století a jeho místo v rámci secesního umění. Zdůrazním roli Národopisné výstavy jako nejvýraznějšího počínu folkloristických snah a na životopisech vybraných umělců ukážu, jakým způsobem probíhala recepce folklorních prvků v jejich díle.

Hlavním tématem mé práce je dílo Jaroslava Špillara, malíře Chodska. Kromě jeho podrobnějšího životopisu nastíním i způsob, jakým byla jeho tvorba vnímána v době svého vzniku (odbornou kritikou i laickým obecnstvem) a jak v dalších letech, zejména po jeho umístění do ústavní léčby, až po současnost. Ráda bych ukázala rozdíly ve vnímání folklorní tvorby v kraji, odkud umělec pocházel a v centru (tedy v Praze), kde se již řešila jiná témata a kde nehrál nacionální sentiment takovou roli. Cílem mé práce je ukázat Jaroslava Špillara jako pravého regionalistu, jehož autentický umělecký projev má význam nejen pro Domažlicko, ale i pro celý proud výtvarného folklorismu na přelomu 19. a 20. století.

II. ČESKÉ SECESNÍ UMĚNÍ KOLEM ROKU 1900

Období přelomu 19. a 20. století je považováno za období zásadních změn vývoje českého umění na jeho cestě k modernosti. Po období aplikací historických stylů se programovým kritériem stalo úsilí o hledání pravdy. Nově se kladly otázky po povaze individuální i společenské existence. Během tohoto hledání se české umění začalo orientovat na nové trendy v nejvýznamnějších evropských centrech, což mu pomohlo vymanit se z provinčnosti.³

Předznamenání nového vývoje české kultury konce 19. století naznačily již události osmdesátých let. Mezi nejdůležitější patří reforma malířské Akademie roku 1887, kdy byli po letech konzervativního vedení přijati noví profesoři Julius Mařák (pozdější rektor) a Max Pirner, kteří zde vytvořili tvůrčí atmosféru a svým osobním příkladem pozvedli morální prestiž umělecké tvorby. Dalším mezníkem byl vznik Uměleckoprůmyslové školy roku 1885, což obohatilo rozvoj v oblasti dekorativního umění a architektury. Klíčovou událostí se stala Jubilejní výstava usprádaná roku 1891 v Praze. Tato mohutná přehlídka průmyslu a techniky také urychlila vývoj české kultury. V reakcích na nově objevované možnosti lidské civilizace se utvářela řada protikladných postojů. Způsoby uměleckého vyjádření kolísaly mezi touhou po ztracené harmonii a revolucí, mezi přírodou a technikou, mezi venkovem a městem. Vše však bylo vedeno snahou znovu obnovit zprerhané vazby mezi člověkem a světem. České umění přelomu století vycházelo ze syntézy prvků akademické a lidové kultury, ze spojení národních motivů s myšlenkami mezinárodní výtvarné tvorby. Můžeme tedy říci, že toto období představovalo zhodnocení a dokončení vývoje moderní české kultury.⁴

Roku 1887 si mladí umělci založili Spolek výtvarných umělců Mánes. Platformou po názorové utváření se stal jím vydávaný měsíčník *Volné směry*, v jehož redakci se významně uplatnil vůdčí umělecký kritik generace F. X. Šalda. Dalším významným spolkem se stala Jednota výtvarných umělců, kterou roku 1898 založili umělci, kteří vystoupili z nejstaršího českého uměleckého spolku Umělecké besedy. Skutečnost existence dvou spolků přispěla k polarizaci české umělecké scény a také k důslednější orientaci mladých umělců na koncept moderního umění a spolupráci se soudobým evropským uměním.

Jakkoliv české prostředí oplývalo silami a podněty vycházejícími z místních tradic, rozhodující pro vývoj byl prožitek hluboké kulturní a sociální krize a rodící se potřeba nové

³ Jana ORLÍKOVÁ-BRABCOVÁ (ed.): *České malířství přelomu 19. a 20. století ve sbírce Západočeské galerie v Plzni (kat. výst.)*, Plzeň 2007, 74.

⁴ Vojtěch LAHODA/Mahulena NEŠLEHOVÁ/ Marie PLATOVSKÁ/ Rostislav ŠVÁCHA /Lenka BYDŽOVSKÁ: *Dějiny českého výtvarného umění IV/1, 1890 – 1938*, Praha 1998, 28.

tvorby. Základnou tohoto nového utváření se staly cesty umělců do Evropy, především do Paříže. V českém prostředí bylo jako ideál chápáno dílo sochaře Augusta Rodina, jehož výstavu v Praze roku 1902 SVU Mánes zorganizoval. Tato výstava ukázala možnosti syntézy protikladných tendencí naturalismu a symbolismu. Právě ve spojení těchto dvou tendencí spolu s impresionismem vidí badatelé specifikum českého umění přelomu století.⁵

V době, kdy se jednota evropské secesní kultury začala rozpadat, rozvíjelo se české umění s nebývalou dynamikou a mnohotvárností. Umění na přelomu století disponovalo širokou škálou projevů od impresionismem ovlivněného krajinářství, přes intimismus, folklorní zájem, symbolismus, realismus i navýsost individuální řešení.⁶

⁵LAHODA/ NEŠLEHOVÁ/ PLATOVSKÁ/ ŠVÁCHA /BYDŽOVSKÁ (pozn. 4) 28-38.

⁶ORLÍKOVÁ-BRABCOVÁ (pozn. 3) 94.

1. HLEDÁNÍ MODERNOSTI

Významnou roli ve formování českého umění na přelomu 19. a 20. století a jeho dalším směřování hrály osobnosti výtvarných kritiků. Jak již bylo naznačeno v první kapitole, období konce století bylo pro vývoj českého výtvarného umění zvláště závažné. Výtvarní kritici i sami umělci si uvědomovali jistou opožděnost svého vlastního vývoje za vývojem evropským. To vysvětluje silnou snahu konfrontovat jejich umělecké úsilí s hodnotami, jež byly tehdy považovány za nejvyspělejší, tedy s uměním západní Evropy (především Francie). Dalším přístupem bylo naopak vyzdvihování českého elementu, domácí tradice, zkrátka hodnot, kterými disponuje české umění. Polemika mezi těmito dvěma přístupy dala vzniknout otázce po „problému národnosti v umění“⁷, kterou se zabývali tehdejší doboví kritikové.

Vůdčí osobností konce století byl K. B. Mádl, který díky svému studiu ve Vídni a Praze nezůstal omezen jen na české prostředí, ale orientoval se i v problematice evropského vývoje. Mádl byl považován za mluvčího a vykladače generace 90. let, přesto však nedokázal udržet krok s jejím vývojem a po výstavě Muncha v Praze roku 1905 se s touto generací rozešel. Pro moji práci jsou nejdůležitější postoje Miloše Jiráka z hlediska jeho zájmu o lidové umění. Tento umělecký kritik měl široký rozhled, historické znalosti, literární nadání a vzdělání a zároveň zkušenost malířské tvorby. Jiráková kritická činnost zahrnovala referáty o výstavách a knihách, psal eseje, letmé polemické odezvy, osobní sdělení dojmů z výstav apod. Jeho dílo začíná rokem 1897, kdy sám jako činný umělec tvoří ve jménu plenérového realismu a alegoričnosti, rozvíjí se v letech 1901-1907, kdy v SVU Mánes vítězí impresionismus a symbolismus, a končí autorovou smrtí roku 1911. Jak zdůrazňuje Kotalík, jeho soudy jsou stále aktuální a jeho myšlenkový odkaz dodnes působí, neboť Jiránek vždy výtvarné umění hodnotil se zřetelem k jeho společenskému zakotvení a dosahu a jeho hodnoty neizoloval od obecných potřeb kultury a života. Ve svém díle se zamýšlel nad závaznostmi tradice a hledal její kontinuitu. Přitom však stále poměřoval úsilí českého výtvarného umění s vývojem umění evropského, neboť „věřil své zemi a její tvůrčí síle, ale odmítal ohrádku provincialismu a úzkoprsého vlastenčení.“⁸ Sám činný umělec [38, 39] cestoval po Moravě a navštívil také Moravské Slovácko, které jej nadchlo stejně jako tvorba nejvýznamnějšího malíře regionu, Jožky Uprky. O něm například prohlásil: „Uprka žil na Slovači a maloval život kolem sebe, zcela prostě, říkává se. Nebylo to tak prosté: není nikdy

⁷ Podle názvu přednášky F. X. Šaldy z roku 1903, in: Jan MUKAŘOVSKÝ: Boje o zítřek. Soubor díla F. X. Šaldy, Praha 1948, 113.

⁸ Jiří KOTALÍK: Miloš Jiránek: O českém malířství moderním a jiné práce, Praha 1962, III-IX.

*prostým ani malým problémem vložit ruku na motivy nikdy nedotčené, nikým nepředpracované, a přivtělit je k doméně umění. Uprkovi se to v řadě případů podařilo, aniž na jeho díle utkvěl nebezpečný balast dokumentární zvědavosti.*⁹ Miloš Jiránek zkoumal pojem národnosti v umění ne podle tematických zájmů a vnějších formových znaků, ale podle míry výtvarné hodnoty a lidské pravdy. Ve studii O mrtvém materiálu, uveřejněné v prvním ročníku Stylu roku 1909, rozlišil obě krajnosti, které tehdy charakterizovaly postoj k lidovému umění: odmítl nekritické zbožnění folkloru, stejně jako jeho podceňování v pozitivistickém termínu „pokleslé kulturní hodnoty.“ Ukázal také na původnost a účinnost výtvarných hodnot lidové tvorby, jejíž formový rytmus lze plně pochopit jen v sounáležitosti s významovou rovinou a životním prostředím, které jí dává vznik.¹⁰

Vyhraněný postoj zaujímá také výtvarný kritik F. X. Harlas: *„Není starosti o to, že zůstaneme bez cizího umění, jsme jím bez toho úzce obklíčeni. Ale co našeho, k tomu bychom měli přilnout s celým srdcem. Ba spíše by bylo vysoké hráze třeba, aby nás to blízké cizí umění nezaplavilo a nesmetlo nám naši úrodu, tak bohatě vzrostlou za poslední čas.*“¹¹

Naopak F. X. Šalda považoval starost o národní umění za zbytečnou a požadoval na umělcích, aby byli jen umělci, a to národní že jim bude přidáno. *„Neboť tam kde umělec tvoří z nejvnitřnějších a nejhlubších zřidel duše, kde se podává cele a nejosobněji, kde je nejvíc svůj a nejvíc umělcem, nese i tvorba znakové rysy národní duše, jak se projeví u velkých národních geniů: Alše, Mánesa a Smetany, kteří nikdy nedělali národní umění programově. Jejich umění se stalo národním majetkem, protože nejosobnějším vyslovením sebe vyslovili i to, co žilo utajeným životem v duši národa. Tím, že domácí tvorbu otvíráme cizím vlivům, poskytujeme národu šanci: „(...) srovnáním, jen měřením sil, jen stykem s velkým uměním světovým může se vyvinouti, prohloubiti a utvrditi naše umělecká národnost, může vykrytalizovat náš národní charakter, zvroutnit a zjemnit, uvědomit si sobě samému náš český cíl“*¹² Bojoval proti epigonství či akademické malbě upřednostňující historické motivy, různá reprezentační státní témata jevící se jako národní umění, které v tomto případě je umění ochuzené a znesvěcené, nemající nic společného s tvořivou osobností. Hájil tradici, pokud usiluje navodit původní tvorbu, ale odmítal ji v případě pokračování ve starém, v čemž spatřuje uměleckou neschopnost a pohodlnost, která zabraňuje novému vývoji.

Na konci století se jako umělecké kritičky etablovaly také některé ženy. Lidovým uměním se zabývala například Renáta Tyršová, která přiznávala, že smysl moderního umění

⁹Miloš JIRÁNEK: O moderním umění českém, in: KOTALÍK 1962 (pozn. 6), 19.

¹⁰Idem, XLVIII.

¹¹F. X. HARLAS: Augustin Němejc, Plzeň 1917, 13.

¹²Jaroslav B. SVRČEK: F. X. Šaldy boje a zápasy o výtvarné umění. Praha 1947, 46-57.

nebyl v souladu s jejím chápáním, co by umění mělo lidem přinášet. Realismus, který byl spjat se životem lidí i prostředím, ve kterém žili, přišel do českého umění teprve v polovině 19. století, a za pár desetiletí byl již vytlačován uměními, které preferovaly jevy netypické, zvláštní, odtržené od skutečného života. To byl důvod, proč se čím dál více zabývala lidovým uměním, které považovala za důležitou a cennou, ale značně odborně zanedbanou oblast národní identity. Tady mohla stále uplatňovat svou zásadu přispívat k tomu, aby si česká veřejnost rozvíjela schopnost vnímat a ocenit krásy výtvarného umění.

Již od začátku 90. let začala kritizovat prvky moderního umění a odmítala umění, které bylo potřeba vysvětlovat. Moderní malíře v jejím chápání tohoto smyslu slova podporovala takto: „*Obtížnou dráhu arci nastupuje onen malíř nebo sochař, jenž troufá si být i v našem věku, čím povždy byli velcí umělci výtvarní – synem doby své. Ustavičné hledání a pátrání, ustavičné zkoušení a zkoumání budou pak losem jeho. Musí býti též odhodlán často chybovat, neboť každý bloudí, kdo na dráze nevyšlapané postupuje. Avšak i on vykoupí mnoho za cenu tuto, vykoupí si, že díla jeho budou, ač třeba jen nedokonale, před výrazem nové epochy, že budou moderními v nejvyšším smyslu slova tohoto.*“¹³ Byla si vědoma toho, že nová doba si žádala nová umělecká témata, ale stále se přikláněla k zobrazivosti lidového umění, které je podle ní nevyčerpatelnou studnicí inspirace: „*Víme, že nemohou naši umělci pořád malovati koženky a květované fěrtoušky, také nelitujeme, že zmizely všelijak kostýmované modely, jež měly představovati momenty z české historie, nicméně v českém životě přítomném i minulém je tolik nevyčerpatelných podnětů k dojmům absolutně uměleckým, že by se naši mladí umělci nemuseli obávatí výtek nemodernosti, kdyby s celou výlučností ku pramenům národního bytu a cítění se přiklonili.*“¹⁴

Ve sborníku na počest jejích 70. narozenin se o Tyršové můžeme dočíst, že (...) *jí byli blízcí regionalisté, Uprka, Špillar, Němejc (...)* a že *co jí těší, jest, že se naši sochaři a malíři vždy znovu vracejí ke zjevu zemědělce a k selské práci, a touží, aby po příkladu Josefa Mánesa dále tvořili, nedávajíce se zmásti příkladem umění cizího.*“ Je důležité si povšimnout, jak názorově odlišné je stanovisko Tyršové a Jiráňka, ačkoliv oba projevují obdiv k lidovému umění a přisuzují mu roli ve vývoji českého umění. Tyršové lpění na domácí tradici samozřejmě nemohlo vést jinam než do slepé uličky, nicméně je pro nás důležité její povšimnutí si malířského díla Jaroslava Špillara. Ze sborníku se mimo jiné dozvídáme: „*Přimknutí k českému sedláku mohla zvláště oceniti v referátu o souborné výstavě Jaroslava*

¹³František ŽÁKAVEC: O umění a umělcích. In Paní Renata Tyršová. Památník na počest jejích 70tých narozenin, Praha 1926, 27.

¹⁴Petra KRÁPKOVÁ: Role umění na přelomu 19. a 20. století pohledem Renáty Tyršové a Zdenky Braunerové (diplomová práce na Filosofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně), Brno 2011, 34.

*Špillara u Topiče (...) Chválí tuto svéráznou notu, kteráž pořád má pro nás váhu a význam přese všechny módní proudy.*¹⁵

Tyto debaty se však neomezily jen na přelom století. Polemika o tom, z jakých zdrojů dále vycházet, nakolik budovat na základech domácí tradice a nakolik se otevřít evropskému umění jako tahounu vývoje, to vše byly otázky, zaměstnávající teoretiky i v prvním desetiletí 20. století. Dobrým příkladem je esej Karla Čapka „Otázka národního umění“, kterou uveřejnil v 17. čísle Volných směrů z roku 1913. Čapek velmi trefně popisuje dvojí tendenci ve vývoji českého výtvarného umění. Na jedné straně je umění národním, tedy výrazem národní nutnosti, na straně druhé je pro něj ale specifické postupné (zpožděné) vyrovnání s postupy umění evropského. Čapek tedy ve svém příspěvku hledá odpověď na otázku, na čem má vyrůst naše současné moderní umění. *„Ale jsou jiné, kteří praví: Čistý národní svéráz a původní česká povaha udržela se ve venkovském lidu. Umění má se těsně připojit k této nejryzejší kmenové tradici, k samorostlému tvořivému duchu českého lidu. Budiž, vezměme příkladem lidové umění výtvarné. (...) Mezi námi a arkadií lidového umění leží historie prudkých sociálních změn a velkých otřesů ducha; všechny ty můstky, jež stavěli čeští romantikové ke kvetoucím břehům staré lidové selanky, jsou jen nepevné konstrukce vzpomínkové, po kterých nemůžeme přecházeti s celou fysickou tíhou své přítomnosti. Jsme mnohem těžší; naše skutečná půda, z níž jedině může vyrůst naše skutečné umění, jistě není půdou pastorál, je těžká, materiální a plná vážné práce.“* V jeho názorech je vidět posun, jaký se odehrál od 90. let 19. století, tedy doby, kdy byl folklorismus nejživější a kdy mu byla přisuzována významná role ve stylovém směřování českého umění. Čapek již kriticky zhodnocuje, že jen návrat k lidovému umění nestačí. Folklorismus už je v té době jen okrajově doznívajícím fenoménem, u nějž se ukázalo, že se nemůže dále vyvíjet a že nemá takový potenciál, aby na jeho základě vyrostlo nové české umění. Navíc je vnímán jako idealizace skutečnosti. To, že se zdroje musí hledat jinde, naznačuje i Čapek: *„Ani oblast historie ani svět umění lidového není půdou, na níž by mohlo vyrůst naše současné národní umění. Obojí tato oblast náležela romantismu, jenž přešel, aby učinil místo jiným směrům. S novými směry přišli jiní lidé a přinášeli nové odpovědi na problém národního umění. Přišli malíři, kteří se domnívali, že stačí omalovati všechny fábovy a kroje Moravy, aby vzniklo jadrně české umění.“* To, že je folklorismus již v té době ve vývoji umění anachronismem,

¹⁵František TÁBORSKÝ (ed.): Paní Renáta Tyršová – památník na počest jejích 70. narozenin, Praha 1926, 104, 109.

dokládá tvrzením, že „...duše není obsažena ve vzpomínkách, ale ta je pravá, která prožívá přítomnost a nalézá před sebou nové poznání světa a nové možnosti.“¹⁶

¹⁶ Karel ČAPEK: Otázka národního umění, in: Volné směry 17, 1913, 160-162.

2. FOLKLORNÍ TENDENCE

2. 1 Folklorismus, slovanství

Než se budu zabývat jednotlivými projevy folklorismu v dobovém umění a díle vybraných autorů, ráda bych nejprve uvedla přesnou definici pojmu. Folklorismem označujeme proces, při němž dochází k přenesení jevů lidové kultury z původního života do jiného kontextu, často s novými funkcemi. Lexikografický výklad slova folklorismus je užší než význam, ve kterém se používá, takže se nemusí jednat jen o tzv. "druhou existenci" folkloru, ale prvků lidové kultury obecně. Do folklorismu řadíme tedy jak využívání lidové písně, hudby, tance, slovesných projevů či obřadního folkloru, ale také celou škálu projevů, které vycházejí i z jiných oblastí lidové kultury - např. využívání krojů v práci folklorních souborů, uplatnění lidových výtvarných prvků (krajka, výšivka, lidové umělecké řemeslo) v nepůvodním prostředí, inspirace v architektuře, malířství, sochařství, ale i v účelové výtvarné činnosti pro folklorní festivaly a folklorní soubory. Mezi nejvýraznější proudy folklorismu lze tedy řadit folklorismus hudební, taneční, výtvarný a také slovesný, kam patří rovněž několik oblastí: od populárních edic slovesného folkloru přes tvorbu amatérských autorů až po inspirace v umělecké literatuře. Folklorismus je chápán sám o sobě jako neutrální jev a záleží jen na obsahu, který je do něj vložen. V některých případech se jeho projevy úzce dotýkají jevů folkloru a lidové kultury a mohou se s nimi i překrývat, jindy je mezi původními jevy a jejich novým životem v rámci folklorismu velká vzdálenost. Kromě toho, že folklorismus čerpá z řady oblastí lidové kultury, představuje také výraznou složku sociální komunikace a naplňuje i vnitřní tvůrčí potřeby člověka.¹⁷

Historii folklorismu, tedy cíleného zájmu o lidovou kulturu a její zvyky a tradice, můžeme v našich zemích vysledovat až do 17. století.¹⁸ Hlavním předmětem zájmu mé práce je období přelomu 19. a 20. století, tedy období, kdy byl zájem o národopis zesílen procesem národního uvědomování, jehož završením se stalo roku 1895 pořádání Národopisné výstavy – „největší akce českého folklorismu“.¹⁹

¹⁷ Martina PAVLICOVÁ/ Lucie UHLÍKOVÁ: Od folkloru k folklorismu. Slovník folklorního hnutí na Moravě a ve Slezsku, Strážnice 1997, 85.

¹⁸ Tímto tématem se zabýval například etnograf Josef Jančář (1931), bývalý ředitel a současný odborný pracovník Národního ústavu lidové kultury ve Strážnici. Současným využitím pojmu a jeho proměňám ve 20. století se věnoval například Richard Jeřábek (1931-2006), profesor a vedoucí Ústavu evropské etnologie FF MU v Brně.

¹⁹ Josef JANČÁŘ: Dokonalost prostého života. Lidová kultura, folklor a folklorismus, in: Dějiny a současnost, 6/2004, 28.

Kořeny obratu k domácí kulturní tradici bychom mohli hledat již v polovině 19. století v rámci tehdy vznikající myšlenky panslavismu; tedy souboru idejí hledajících a obhajujících civilizační, náboženskou i politickou jednotu slovanských národů. Tento termín se zrodil v době Habsburské monarchie, kdy společně s lokálním patriotismem rostla u malých národů touha a nutnost specifikovat svoji etnickou identitu. Češi měli jako národ střetávající se po staletí s Němci k této myšlence velmi blízko.²⁰ Posila národního sebevědomí byla hledána v pohledu nazpět k vlastním kořenům. Odpoutat se od germánského vlivu a poukázat na vlastní historii a vyspělost bylo důležité i v oblasti kultury. Vedení myšlenkou o polaritě mezi živou tradicí Slovanů na Východě a imitací reality umění na Západě, se mnozí umělci vydávali do sousedních slovanských krajů, kde chtěli nalézt slovanskou duši v čiré podobě, nezkalené příměsemi jiných vlivů. Šlo především o slovanský jih, kde byl kromě krás tavní krajiny a rázovitosti lidu opěvován aktivní národně-osvobozenecký boj balkánských junáků, chápaný jako předobraz budoucího osvobození všech slovanských národů.²¹

2. 2 Domácí inspirační zdroje: velké výstavy na konci 19. století

Téma zobrazování života venkovského lidu bylo v českém umění rozvíjeno již v polovině století např. v tvorbě Josefa Mánesa. Jeho ideální a romantický přístup však byl na konci 19. století odmítán ve prospěch naturalismu vnímaného jako projev ostřejšího vidění společenské skutečnosti. Východiskem tohoto přístupu se stala drsná vizuální realita venkovského života. Zájem o ni byl povzbuzován příkladem, se kterým se setkávali mladí malíři této generace v Mnichově u profesora O. Seitze, kam odcházeli v osmdesátých letech znechucení konzervativními poměry na pražské Akademii. Rozpor mezi koncepcí ideální, heroickou, vyjadřující optimismus tryskající z lidového zdroje a koncepcí naturalistickou, upoutávající pravdou zkušenosti, byl problémem, na který malíři národopisného žánru devadesátých let naráželi. Jejich úkolem bylo najít spojení mezi oběma přístupy, což vyžadovalo překonat obvyklý akademický kompromis. Skloubení reálného a ideálního vyhovovalo snahám o národní reprezentaci a učinilo z lidopisného žánru jeden z nejoblíbenějších té doby.²²

²⁰Radomír VLČEK: Panslavismus či rusofilství?, in: Zdeněk HOJDA/ Marta OTTLOVÁ, Roman PRAHL (eds.): Slavme slavně slávu Slávov slavných: Slovanství a česká kultura 19. století, Praha 2006, 9.

²¹Marek KREJČÍ: Slovanské umění? Mýtus, stereotyp nebo realita, in: idem, 374-6.

²²Petr WITTLICH: Česká secese, Praha 1985, 80-81.

Zobrazení obrozeného lidu můžeme najít na mnoha novostavbách té doby (pojišťovnách, bankách apod.). K uplatnění folklorní tvorby v oficiálních zakázkách přispěl i vliv Národopisné výstavy, která zaznamenala obrovský úspěch a stala se největší akcí českého folklorismu. Jejím výsledkem bylo nejen posílení vlasteneckého smýšlení v širokých vrstvách obyvatelstva, ale i k tomu, že projevy lidové kultury začaly být chápány jako svébytná a plnohodnotná součást národní kultury.²³

Ve druhé polovině 19. století se začal prosazovat nacionalismus jako součást vlastenectví, ztotožnění jednotlivce s národním celkem. Josef Vydra v článku Svéráz, letoráz, nehoráz zaznamenal tři období svérázu, které propukly vždy ve vypjatých národnostních situacích. Prvním byla doba od revolučního roku 1848 do devadesátých let 19. století, doba romantického a vlasteneckého nadšení. Druhé období je vymezeno secesí, do níž proniká lidová ornamentika a plošná dekorace. Třetím období nastává mezi válkami konfrontací českého a německého živlu.²⁴ První zmíněná vlna silně inspirovala i národopisnou činnost, která ve formě národopisného hnutí vyvrcholila v letech 1891-5. Toto období je vymezeno dvěma významnými podniky, Jubilejní a Národopisnou výstavou.

Zemská jubilejní výstava probíhala v květnu roku 1891 v Praze pod patronátem rakouského císaře. Měla být podnikem, dokládajícím vyspělost průmyslové a řemeslné výroby v českých zemích. Původně tedy měla mít ráz národně zcela neutrální a zachytit soudobou produkci celého území. Politické poměry v monarchii i specifická situace českých zemí však způsobily, že německá část vystavovatelů se své účasti vzdala a výstava se tak stala podnikem výhradně českým, tedy národním, a byla tak přirozeně využita k manifestaci češství.

Výstava měla i svou národopisnou expozici. Ta se stala vyvrcholením etnografické práce 80. let a zároveň předehrou Národopisné výstavy. Místem oddechu vyhledávaným mnohými návštěvníky se brzy stala Česká chalupa, komponovaná jako koláž z prvků venkovských staveb severních a severovýchodních Čech. Ve spolupráci s Janem Koulou ji navrhl architekt Antonín Wiehl. Ačkoliv těžiště jeho díla leží především v historizujících stavbách inspirovaných českou renesancí 16. století, přesvědčení o ryzí českosti selské architektury ho načas přivedlo ke snahám o její aplikaci na moderní úkoly. Wiehl byl členem generálního komitétu a stavebního výboru, takže měl na starost i situační plán celé výstavy, do níž navrhl velkou dřevěnou bránu i řadu budov a pavilonů. Po výstavě se ještě nějaký čas

²³JANČÁŘ (pozn. 19), 28-30.

²⁴Josef VYDRA: Svéráz, letoráz, nehoráz, in: Věci a lidé 4, 1952-1953, 404-455.

zajímal o lidovou tvorbu, ale Národopisné výstavy o čtyři roky později se již aktivně nezúčastnil.²⁵

Myšlenka pořádání Národopisné výstavy se zrodila v hlavě jednoho z návštěvníků Jubilejní výstavy, ředitele Národního divadla F. A. Šuberta. Tento staroček a organizátor česky orientovaných kulturních podniků se nechal výstavou inspirovat k podniku, který měl v daleko širším měřítku prezentovat češství a oslavit ho tak jako hodnotu srovnatelnou s jinými národy. Tato myšlenka ohromila českou společnost a nadchla ji pro její uskutečnění. Dílčími zkouškami na velkou národopisnou výstavu v Praze bylo konání místních výstav. Mezi největší patřila valašská národopisná výstava ve Vsetíně konaná roku 1892. Největší ohlas zaznamenala valašská jízba, na níž se podílel architekt Dušan Jurkovič. 15. května 1895 pak byla slavnostně zahájena Národopisná výstava v Praze. Zprávy o této události přinášel všechen tisk, nejvýrazněji Národní listy. Ačkoliv byla původní myšlenka pořadatelů prezentovat veřejnosti specifika české lidové kultury, nemalou úlohu hrály i zájmy ekonomické. Výstava musela přilákat i takového návštěvníka, který se nezajímal ani tak o národopis, jako spíše o zábavu a povyražení. Nechyběly zde tudíž ani ochutnávky v restauracích a hospodách nejrůznějšího stylu, atrakce pouťového charakteru, koncerty, divadelní představení apod. Hlavním cílem však stále bylo prezentovat lidovou kulturu. Z architektonického hlediska představovala ryzí příklad této snahy „výstavní dědina“, která sestávala z několika stavebních typů z různých národopisných oblastí. Nejhodnotnější zde byly stavby věrně okopírované v terénu, postavené místními řemeslníky. Divácky nejvděčnější pak byly objekty oživené skutečnou rodinou, jež je obývala po dobu trvání výstavy.²⁶

Národopisnou výstavou vyvrcholilo národopisné hnutí jako součást národního obrodného procesu. Český národopis se poté přesunul do regionů a muzeí a hledal si cestu jako samostatná vědní disciplína na pomezí filologie a kulturní historie. Jeho vliv však působil dál a to především ve formě znovuoživení zájmu o lidovou kulturu. Její nové zhodnocení završilo snahy generace Národního divadla o vyzdvižení nosné idey národního života na celém území republiky, ve všech regionech, s jejich místními historickými tradicemi. Vzhledem k zaměření mé práce se budu věnovat pouze vlivu na sféru výtvarného umění, i když by se jistě našlo mnoho jiných oblastí, kde dozvuky výstav působil dlouho po jejich skončení. Promítlo se to do vzniku řady spolků, společností a tzv. besed, které

²⁵ Stanislav BROUČEK: Mýtus českého národa, aneb, Národopisná výstava československá 1895, Praha 1996.

²⁶ Hana FIŠEROVÁ: Folklorismy v české architektuře na přelomu 19. a 20. století (bakalářská práce na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 2009, 14.

koncentrovaly, a to nejen na půdě samotných Čech, úsilí o znovunalezení národní identity, jež vyústilo i do zakládání nových divadel, muzeí, galerií, spisovatelských kroužků, hudebních společností, tělovýchovných zařízení či vědeckých institucí.²⁷

Původní a nezkažený život na venkově, tak jak byl prezentován na výstavách, inspiroval celou řadu umělců v různých oborech. V rámci architektury inspirované folklorem zaujímá jednoznačně nejvýznamnější místo Dušan Jurkovič, zájem o formy lidové kultury můžeme vysledovat i v některých realizacích Jana Kotěry.²⁸ Z představitelů takto zaměřeného sochařství je nejvýraznějším představitelem Franta Uprka²⁹, bratr malíře Joži.

2. 3 Recepte folklorismu v díle jinak orientovaných malířů

Cílem mé práce je představit malíře, kteří celý svůj život zasvětili folklorně orientované tvorbě. To ale samozřejmě neznamená, že bychom mezi umělci řešícími ve svém díle jiné otázky nenašli inspiraci lidovou kulturou. Vztah k venkovu se projevil například u impresionisty Antonína Slavička. Typickou ukázkou je jeho pobyt v Kameničkách v letech 1903-1904. V obrazech z té doby se ukazuje osudová svázanost venkovského člověka a půdy. Zájem o lidovou malovanou keramiku můžeme zaznamenat v tzv. zeleném období Jana Preislera. Je to patrné v obraze *Milenci* (1906) a *Jaro* (1906) [37], na kterém je v popředí namalovaný lidový džbán. Jeho kolorit je rozvíjen v barevné harmonii bílých, žlutých a modrých tónů na pozadí bohatě odstíněných zelených ploch krajinného výseku. Namísto modelace valérem v barvě odstupňované od světla k stínu jsou objemy a prostory utvářeny souzvukem nebo kontrastem jasných tónů. Každá barva je rozváděna po ploše obrazu v uvážených vztazích rezonance tak, jak si to ověřil na lidovém umění. Jeho vhled této problematiky se promítá i ve studii z kouta jeho ateliéru *Slovácké zátiší* (1905-1906), z nějž poté převzal některé prvky a harmonii do obrazu *Jaro*. Zmíňme i plakát členské výstavy SVU Mánes roku 1907, pro nějž byl podnětem výtvarný znak lidového obrázku na skle.³⁰

²⁷ Jan SKOLKA: Augustin Němejc: malíř Plzně a Plzeňska, Plzeň 2000, prolog.

²⁸ Dílem architekta Dušana Jurkoviče a Jana Kotěry jsem se zabývala ve své bakalářské práci, nejvýznamnější badatelkou o Jurkovičovi je slovenská historička umění PhDr. Dana Bořutová – Debnárová, CSc.

²⁹ Zatím poslední výstava děl Franty Uprka proběhla v roce 2009 v Českém muzeu výtvarných umění v Praze ve spolupráci s Galerií výtvarných umění v Hodoníně, kde se nachází podstatná část sochařovy tvorby.

³⁰ Jiří KOTALÍK: Jan Preisler, Praha 1968, 43.

3. FENOMÉN REGIONÁLNÍCH MALÍŘŮ

Je zřejmé, že folklorní tendence našla svůj ozvuk v dílech mnoha umělců tvořících na přelomu 19. a 20. století. Zajímavé je ale sledovat, v jaké míře k tomu došlo. Již při zběžném prozkoumání umělecké produkce té doby můžeme dojít k jednoznačnému soudu. V díle většiny umělců, které řadíme mezi zástupce českého secesního umění, najdeme nanejvýš několik děl přímo inspirovaných lidovou kulturou. Jde tedy o jakousi epizodu v jejich díle, které je jinak orientováno jinam, ať už k impresionismu, symbolismu či expresionismu.

Zatímco snažíme-li se najít umělce, pro které by folklorní tematika zůstala trvalejším, popřípadě výhradním námětem tvorby, pohybujeme se stále kolem několika stejných jmen. Tohoto faktu si ve své knize všímá i Renata Tyršová, která popisuje především oblasti Chodska, Plzeňska a Moravu, litující přitom nezájmu malířů o jiné oblasti. *„Český severovýchod, jehož zevní rázovistost již před dávnými lety vyprchala, nenalezl tlumočnicků mezi našimi malíři. Škoda, že také jih ostal jimi takřka nepovšimnut. Studie malířů na Tábořsku konané jsou ojedinělé. Přeškoda, že nevedla některého z našich umělců cesta na jih někam na Soběslavsko neb Třeboňsko, tak před čtyřiceti roky. Tu byl by mohl odtamtud vyvážit obrazy zcela zvláštní přitažlivosti, kdyby byl zachytil ve vesnickém kostelíku tłum skloněných hlav ženských, zahalených ve velké bílé pleny, pod nimiž se blyskotaly perličky a trecádkové vložky vínků. Jaký malebně hodnotný obraz poskytovala cesta podél hráze některých z oněch ohromných jihočeských rybníků, když se po ní bral za nedělního dopoledne zástup ženských postav, jímž na tmavé sukně splývaly velké cípy plen, blyskotající se perličkami, cetkami, a leskem pestrého hedvábí v sluneční záři, hrající zlatitými lesky po hladině vody. Nenašel se umělec, který by byl zachytil takový obraz zvláštní té krásy malebné, dnes mrtvé.“*³¹

Stejně vyznění má i komentář neznámého recenzenta v časopise Světozor, který v návaznosti na recenzi výstavy K. V. Maška lituje: *“Bylo by přání, aby jako V. Mašek z Domažlicka jiní mladí umělci zase z jiných rázovitých krajin naší vlasti vyvážili pro umění české motivy charakteristické a již tou vlastností cenné a vzácné.”*³²

Pro svoji práci jsem si vybrala tři umělce a tři jimi zpracované oblasti. Největší prostor bude věnován Jaroslav Špillarovi a Chodsku. Z oblasti západních Čech budu dále prezentovat Plzeňsko v tvorbě Augustina Němejce. Z tradičně nejbohatší folklorní oblasti,

³¹ Renata TYRŠOVÁ: Svěráz v zemích československých, Praha 1918, 54.

³² in: Světozor, roč. XIII., 1889, 45.

Moravy, jsem jako nejvýznačnějšího reprezentanta vybrala Jožu Uprku a jeho dílo spjaté s Moravským Slováckem. Rozborem životních osudů a tvorby vybraných malířů bych ráda dokázala, že existují určité styčné body, které tyto umělce navzájem spojují a které mohou doložit existenci fenoménu, jež můžeme pojmenovat jako „regionalismus“.

Ráda bych potvrdila hypotézu o tom, že lze nalézt spojitost mezi výtvarnými folklorismy, konkrétními oblastmi a osobnostmi v nich působících. Vazba na konkrétní místo je dána většinou původem: umělec se v oblasti narodil a strávil v ní dětství. Po studiích ho tyto vazby přivedou zpátky, aby ve svém rodném kraji tvořil, případně se jej pokusil kulturně povznést. Pro jiné umělce je jejich krajina krajinou volby, vybrali si ji na základě osobních pohnutek až v pozdějším věku, avšak vazba k ní je nakonec stejně silná jako u umělců rodáků.³³

Dále bych chtěla potvrdit adekvátnost použití pojmu „regionalista“, který můžeme najít již ve starší literatuře a který podle mne nejlépe vystihuje společné charakteristické rysy umělců, jimiž se budu ve své práci zabývat. Jako ukázkou použití pojmu uvedme citaci ze Špillarovy monografie z roku 1960 od Jana Weniga. *„Někteří z malířů se nespokojují pouze s výsledky studijních cest na český, moravský nebo slovenský venkov, uplatňovanými příležitostně v celkové tvorbě, nýbrž hodlají se cele věnovat lidu a životu v určité oblasti, z níž pocházejí, nebo kde se trvale usadili. Tito malíři, jejichž zájem se soustředí na určitou oblast, region, nazývají se regionalisté a mají vedle svého významu uměleckého i nesporné zásluhy etnografické. K regionálnímu programu se přihlašují tři malíři: plzeňský Augustin Němejc, rodák z Nepomuku u Plzně, věnující se Plzeňsku, Joža Uprka, narozený v Kněždubě na Moravě, působící v Hroznové Lhotě, který svůj výtvarný zájem cele věnoval Moravskému Slovácku, a posléze malíř Chodska, Jaroslav Špillar.“*³⁴ Jako „vklad do pokladnice regionální kultury“ je vnímána tvorba A. Němejce, jak je to formulováno v kratičkém letáčku k jeho výstavní síni v Nepomuku. Vazba na konkrétní místo je pro tehdejší výtvarné kritiky zásadním charakteristickým rysem malíře – regionalisty. Autor první monografie Augustina Němejce F. X. Harlas zdůrazňuje, jak pevně byl umělec spjat se svým regionem. *„Netlačil se mezi pražské umělce, a žil v Plzni nebo v cizině jen svému umění.“*³⁵ Stejně tak hodnotí vztah Uprky a jeho rodného kraje. *„(...) a věru nevidí ve svých krajanech etnografickou zvláštnost, folkloristní specialitu, nýbrž dívá se na ně jako na „realitu“, kterou je obklopen, na přirozené své „prostředí“, z něhož se nedá vypudit. Svoje malířské umění staví do služeb té skutečnosti,*

³³ Richard JEŘÁBEK (ed.): Folklorismy v českém výtvarném umění XX. století, Praha 2004, 25.

³⁴ Jan WENIG: Malíř chodského lidu Jaroslav Špillar, Plzeň 1960, 6.

³⁵ HARLAS 1917 (pozn. 11) 13.

kerou miluje, poněvadž ji předobře zná, a tak je z Úprky brzy „malíř Hanáků“, nikoli z vypočítavosti, ale z prosté malířské logiky: Tady žiji, ten svět zde je krásný, a to tedy maluji.“³⁶

Specifikum tvorby regionalistů nemusí být jen v tématu, jež znázorňují, ale i v jeho výtvarném provedení. V druhé existující monografii Jaroslava Špillara z roku 1946, jejímž autorem je F. X. Bucha, můžeme nalézt zajímavou teorii výtvarného historika Plzeňska profesora J. Čadíka o vztahu mezi krajevou povahou a vlivu prostředí umělců na jejich dílo. Podle Čadíka jsou Plzeňané lidé střízliví, kritičtí, nedůvěřiví, rozumoví a v rozhodování opatrní a přesní. Praktickým důsledkem těchto vlastností je odtud pocházející řada skvělých kreslířů – Fr. Sequens, Václav Brožík, Maxmilián Pirner, Hugo Boettinger a také bratři Špillarové. Tuto teorii můžeme brát samozřejmě s rezervou, nicméně i nepoučený divák si všimne kontrastu jemné palety Špillarovy s ohnivou záplavou prudkých až oslňujících tónů horkých barev Uprkových, doprovázených furiantským rozmáchnutím štětce.³⁷

Je zajímavé si povšimnout, že každý regionalistický malíř měl svého monografistu, opěvovatele a propagátora. Byl jím většinou literát, případně výtvarný kritik, tedy osoba literárně zdatná s orientací v tehdejší umění. Charakteristický rysem těchto opěvovatelů byl fakt, že pocházeli ze stejného prostředí (vesnice, regionu) jako umělec, a proto propagace umělce sloužila nejen k šíření jeho věhlasu, ale ke zvyšování povědomí o celé oblasti. Typické je, že tento opěvovatel hodnotil umělcovo dílo velmi subjektivně a až emočně zabarveně, a spíše než o objektivní kritiku šlo o nadhodnocené až nekritické zbožňování umělce. Stačí se začíst do úvodních řádků katalogu výstavy Jaroslava Špillara uspořádané roku 1903 v Plzni. Špillarův přítel a propagátor Jan František Hruška píše: *„A nadšené a vytrvalé umění jeho zachraňuje nejen samý lid chodský s jeho malebným krojem v životních postavách do nejmenšího pohybu a věrných tvářích do nejnepatrnějšího výrazu, nýbrž zachraňuje i život toho lidu se zděděnými řády a obyčeji, vybíraje s pravou geniálností poetické jeho stránky. (...) Za takové umění musí být mistru Špillarovi vděčno nejen Chodsko, ale bude mu jednou jistě vděčno umění samo.“³⁸*

Pozitivní hodnocení je samozřejmě obsaženo v umělcově nekrologu uveřejněném v týdeníku Posel od Čerchova ze dne 7. 12. 1917, kde se můžeme dočíst, že se jeho pohřbu zúčastnila řada významných osobností tehdejšího kulturního života. Autor nekrologu opět zdůrazňuje, že *„nejlépe se mu dařily skupiny brané ze života chodského, z nichž září hluboká,*

³⁶ F. X. HARLAS: Malířství, Praha 1908, 171.

³⁷ F. X. BUCHA: Jaroslav Špillar: Studie života a díla, Domažlice 1946, 11.

³⁸ Idem 79.

*okouzující tvůrčí síla, plná něžné poesie a jímavé intimity. Zde jest Špillar mistr originální a nedostižný. Ještě žádný malíř nepronikl tak dokonale, tak hluboko do duše chodského lidu, nevystihl ráz jeho a ráz kraje.*³⁹

V případě Augustina Němejce hrál tuto roli Jindřich Čadík. Ve své knize Špachtle a paleta úsměvná, souboru vzpomínek na úsměvné chvíle zažité s umělci, věnuje kapitolu i Němejcevi, bratřím Uprkům a Karlu Špillarovi, staršímu bratru Jaroslava.

Nekritický obdiv vyčteme již z úvodních řádků: „*Nebylo malíře, jenž by tak dokonale pochopil a vyjádřil duchovou i přírodní povahu rodného kraje, jenž by v širokém a hlubokém záběru vyslovil takový rozbor i syntézu všech vlastností svého prostředí, jako to na plzeňsku svým dílem učinil nepomucký rodák Augustin Němejc.*“ Vazba na rodný kraj, tak zásadní rys v díle každého regionalisty, je vyjádřena velmi nadneseně. Často se můžeme setkat konstruktem typu: umělec se obětoval pro povznesení svého kraje, zavrhl skvělou kariéru, odmítl Prahu a zůstal v provincii, dobrovolně a z lásky k rodnému kraji: „*On zajisté tak miloval rodný kraj, že mu dal celý svůj život, vše, čím žil a snil, mu obětoval, a odříkavou, trvalou věrnost mu zachoval. (...) Zůstal vkořeněn v rodnou zem a v hluboké intuici rozuměl všem složkám a silám v povaze lidu, jeho radostem, smutkům i touhám. Byl s ním v dobrém i zlém a nikdy, ani za lákavou cenu slibné kariéry ho neopustil. Byl regionalista v nejvzácnějším a nejčistším slova smyslu*“⁴⁰ Ve své knížce Čadík vzpomíná i na bratry Uprky. Podobně chválí také Jožu: „*On to byl, jenž v těsném a důvěrném soužití s lidem svého kraje objevil a pochopil živelný smysl československého člověka pro čistou, nelomenou, absolutní barvu (...).*“ Opět používá vzosné metafory, aby vyjádřil význam Uprkovy palety pro české umění: „*...jeho čin byl opravdový biblický úder do skály...*“⁴¹

³⁹ in: Posel od Čerchova, v Domažlicích dne 7. 12. 1917, č. 49, ročník XXXXVI, 1.

⁴⁰ Jindřich ČADÍK: Špachtle a paleta úsměvná: hrst veselých chviliek mezi umělci, Plzeň 1966, 149.

⁴¹ Idem 192.

4. JAROSLAV ŠPILLAR A CHODSKO

4. 1 Charakteristika oblasti

Chodsko patřilo a dodnes patří mezi významné folklorní regiony Čech. Nachází se v podhůří Českého lesa, na západě je ohraničeno obcemi Postřekovem a Klenčím, na východě Pocinovicemi. Chodové odedávna střežili zemské stezky z Bavor do Čech. Za tuto službu získali od krále různé výhody, které však byly dodržovány pouze formou zvykového práva. Když odmítli hrdí Chodové robotovat na panském, vrchnost jim jejich privilegia odebrala. To vyvolalo mnoho selských rebelií, z nichž nejznámější byla vedena Janem Sladkým Kozinou. Odbojný statkář byl sice roku 1695 popraven, ale jeho neústupnost, stejně jako odvaha ostatních chodských sedláků, přežila v pověstích dodnes. Díky své houževnatosti a hrdosti si domažličtí Chodové, ač obklopeni německým prostředím, uchovali svůj jazyk, kroje i obyčeje.⁴²

Bohatá historie, krása šumavských lesů i nezaměnitelný charakter místních obyvatel z něj vždy činily oblast, kam jezdili čerpat inspiraci mnozí umělci a literáti. Výrazným mezníkem bylo vydání Jiráskova románu Psohlavci roku 1884, což společně s obrozeneckým hnutím podpořilo zájem širší veřejnosti nejen o tuto oblast, ale o umění s národní tematikou obecně. Doznívající proud romantického historismu se postupně přelil do realismu, hledajícího náměty ve skutečném životě, v tomto případě v každodenním bytí vesnického lidu.⁴³

Chodsko budilo i živý zájem literární. Božena Němcová a K. J. Erben zde sbírali pohádky, J. Š. Baar sem situoval děje svých venkovských próz. Bohatost místních zvyků a zároveň obavy před jejich postupným vymizením přivedly vystudovaného filologa a středoškolského učitele Jana Františka Hrušku k zapisování prozaických textů (pohádek, pověstí, lidových bajek) a k publikování řady odborných studií o chodském dialektu.⁴⁴

Oblast samozřejmě nemohla chybět na Národopisné výstavě, kde byla zastoupena chodským statkem, který projektoval architekt Alois Čenský. Dozvídáme se o tom i ve Zlaté Praze z roku konání výstavy: *“Svéráznost života dochovala se na Chodsku až do dneška, udržujíc mimo výrazný dialekt i malebný kroj lidu (...) Co se pak týče národního života,*

⁴² Jan REICH: Chodsko, Praha 1982, 5-16.

⁴³ WENIG (pozn. 34) 5.

⁴⁴ Marta ULRYCHOVÁ: Jan František Hruška (1865-1937), in: FolklorWeb.cz, <http://www.folklorweb.cz/clanky/20050802.php>, vyhledáno 7. 9. 2011.

zařízení, zvyků a dialektu chodského, vykonána jest v době nejnovější podrobná a přesná vědecká práce mladým ethnologem J. F. Hruškou, jež svoje znamenité studie o Chodsku a jeho lidu uveřejňuje většinou v Květech a Českém lidu.”⁴⁵

Z výtvarných umělců inspirovaných Chodskem jmenujme Mikoláše Alše, ilustrátora Jiráskových Psohlavců. Ten zde prý pobýval při své svatební cestě roku 1906.⁴⁶ Podobně se s Chodskem začal seznamovat Jaroslav Špillar, a to na základě žádosti J. F. Hrušky, aby vytvořil ilustrace pro jeho národopisné studie. Region však přitahoval i krajináře, zajížděli sem K. V. Mašek [36], Václav Radimský či Otakar Lebeda. O vztahu Maška k folklorní tematice vypovídá fakt, že nezajížděl jen na Domažlicko, ale cestoval i po českých zemích a Slovensku, kde dokumentoval lidové kroje a zvyky. Jeho zájem o rustikální prostředí se neomezoval pouze na záznamy a reflexe, ale vedl jej i ke sbírání krojů, které se dodnes dochovaly v jeho pozůstalosti. Je důležité zdůraznit, že narozdíl například od Joži Uprky, se kterým se Mašek seznámil v Mnichově ve spolku Škréta, Mašek své venkovské motivy více stylizoval a podroboval dekorativním principům. Na Domažlicku strávil Mašek rok před tím, než odjel studovat do Paříže. Po svém návratu se do tohoto kraje znovu vrátil a vytvářel zde kresby, které poté publikoval ve Zlaté Praze a Světozoru.⁴⁷

Popis Chodska jako folklorně bohaté oblasti najdeme také v knize Svéráz v zemích československých od Renaty Tyršové. Autorka, manželka zakladatele spolku Sokol Miroslava Tyrše, patřila mezi významné intelektuálky tehdejší doby, zabývala se kultivací dívčího školství, uměleckou kritikou, etnografií a také propagací české národní kultury doma i za hranicemi. Její kniha obsahuje vedle historického přehledu a důkladného popisu místních krojů a zvyků i výčet osobností, zabývajících se ve své odborné, literární či umělecké tvorbě Chodskem. V přehledu umělců, které přivábil chodský kraj, začíná Tyršová Quidem Mánesem, o němž tvrdí, že byl první, kdo zachytil nejstarší typ chodského života i kroje. Po něm řadí Jaroslava Špillara, následovaného dnes již málo známými jmény Josef Douba a Ferdinand Velc. Mezi literáty zmiňuje výše uvedené osobnosti: Jiráska, Erbena, Němcovou, Baara i J. F. Hrušku. Zajímavý je údaj o sběratelích lidové písně a chodských tanců, které studovali O. Zich, Jindřich Jindřich či Ludvík Kuba.⁴⁸

Významné je pro nás autorčino hodnocení Špillarova díla, v jehož obrazech vyzdvihuje „*hodnotu poctivé umělecké práce na svědomitém studiu založené*.“ Oceňuje dále,

⁴⁵Zlatá Praha 1905, roč. XXII, č. 52, 623.

⁴⁶Ludmila RŮŽENECKÁ: Ohlédnutí za prvním rokem činnosti Galerie bratří Špillarů, in: Sborník Muzea Chodska, Domažlice 1997, 22.

⁴⁷Karolína FABELOVÁ: Karel Vítězslav Mašek, Praha 2002, 65-68.

⁴⁸TYRŠOVÁ (pozn. 31) 218.

že „všestranně čerpal z rázovitého života Chodů nešťastný Jaroslav Špillar – byl si vědom, že třeba každodenním stykem vniknouti v povahu lidu, že j třeba si naplniti zrak do syta obrazy jeho zevnějšku, zvláštnostmi jeho pohybů a posunků, nasytiti malířskou paměť pohyblivými zjevy krajinného okolí, má-li se státi malířem tohoto nejrázovitéjšího koutu naší české vlasti. Malířské prostředky nadání Špillarova nestačily k tomu, aby vyjádřil cele, co vyjádřiti chtěl, možno, že tento rozpor mezi uměleckým chtěním a výkonem přispěl k tragickému ukončení jeho dráhy umělecké.“⁴⁹

Shrnutí výtvarných umělců a literátů hledajících inspiraci na Chodsku najdeme také v knize Chodská čítanka (1927) v kapitole Františka Žákavce Chodsko v umění výtvarném. Publikace, ilustrovaná mimo jiné Špillarovými obrazy, je velmi uceleným souborem informací o celé oblasti Domažlicka, od geografických poměrů a historického vývoje až po lingvistické a krojové zvláštnosti kraje. Žákavec podobně jako ostatní autoři v případě Jaroslava Špillara vyzdvihuje způsob, jakým se malíř „přiblížil Chodsku v jeho realistické pravdě a v jehož souboru obrazovém je všestranně zachycen ráz Chodska před světovou válkou, po níž se ovšem všude poměry pozměnily a pozměňují.“⁵⁰

4. 2 Životopis Jaroslava Špillara

4. 2. 1 Původ a vlivy

Jaroslav Špillar se narodil 11. října 1869 v Plzni do rodiny úředníka jako druhý z šesti dětí. Základní školu začal navštěvovat v Plzni, do gymnázia nastoupil v Chrudimi a poté pokračoval v Praze, kam se rodina přestěhovala, když zde otec získal místo na finančním ředitelství. Dráhu úředníka připravoval i pro svého syna, Jaroslav se však rozhodl pro malířství a i přes odpor otce začal roku 1885 studovat na Umělecko-průmyslové škole. První dva roky strávil v oddělení pro ornamentální a figurální kreslení u profesora Františka Ženíška. Od roku 1887 pokračoval ve studiu na pražské Akademii, kde byli jeho profesory František Sequens a Maxmilián Pirner. Zde mohl Špillar prohlubovat své kreslířské dovednosti a také zde získal zkušenost v komponování figurálních maleb a náboženských námětů. U Jakuba Schikandera, Ženíškova asistenta, se Špillar naučil pracovat se světlem a

⁴⁹ TYRŠOVÁ (pozn. 31) 52.

⁵⁰ J. Š. BAAR/ Jan F. HRUŠKA/ František TEPLÝ: Chodská čítanka, Vyškov 1927, 127-133.

také se zde mohl setkat s učitelským zájmem o sociální náměty, což posléze formovalo i jeho vlastní vztah k prostému člověku.

Raná Špillarova tvorba byla ještě formálně i námětově poplatná akademickému školení. Prvními pracemi se pohyboval v oblasti žánru, postupně do jeho díla začala prosakovat sociální nota. Ohlas veřejnosti vzbudil olej *Spící kuchtík* [10], který byl roku 1890 vystaven v Rudolfinu. Zde také zakoupila jedno z jeho děl vídeňská galerie, což mu kromě veřejného úspěchu přineslo konečné usmíření s otcem. Další výstavou, které se s úspěchem účastnil, byla Jubilejní výstava roku 1891, kde vystavil 4 žánry.⁵¹

4. 2. 2 Chodsko

Od roku 1888 navštěvoval Špillar Chodsko. Vztah k prostému lidu měl již od dětství stráveného na plzeňském venkově, zájmem o postavení chudého lidu v kraji v něm za studií ještě posílil učitel Schikaneder. Chodský lid i kraj si malíř zamiloval a rozhodl se zde usadit natrvalo, nejprve v Postřekově a poté v Peci pod Čerchovem, kde si roku 1902 začal stavět vlastní vilu.

Po usazení zde Špillar navázal některá významná přátelství, která později formovala a ovlivňovala i jeho tvorbu. Prvním z nich bylo setkání se spisovatelem J. F. Hruškou. Tento rodák z Pece pod Čerchovem zasvětil svůj život snaze o záchranu chodského národopisu a lidové kultury. Sbíral pohádky, písně, dialektické zvláštnosti a popisoval místní zvyky a kroj.⁵² K bližší spolupráci spisovatele a malíře mělo dojít na základě Hruškovy žádosti, aby mu Špillar doprovázel ilustracemi jeho literární studie. I když z tohoto plánu nakonec sešlo, oba muži se později setkali a od Špillarova přesídlení do Pece navázali i uměleckou spolupráci. Další významnou osobností regionu byl spisovatel J. Š. Baar, který o prázdninách zajížděl na rodné Chodsko a navštěvoval Špillara v Postřekově i Peci. Jako spisovatel, věnující se ve své tvorbě problematice kraje a jeho lidu, mohl Špillara inspirovat ve způsobu nazírání na výrazné chodské typy i ve způsobu jejich uměleckého ztvárnění. Velkým literárním impulsem se roku 1884 stalo vydání Jiráskova románu *Psohlavci*. Ohlas tohoto díla

⁵¹ WENIG (pozn. 34) 21-22.

⁵² Marta ULRYCHOVÁ: Jan František Hruška (1865-1937), in: FolklorWeb.cz, <http://www.folklorweb.cz/clanky/20050802.php>, vyhledáno 7. 9. 2011.

přispěl k dalšímu zájmu o oblast a k dalším sběratelským, badatelským i uměleckým počinům.⁵³

Významné pro Špillarovu tvorbu je fakt, že nepůsobil jen jako nestranný pozorovatel, zaznamenávající život, který se před ním odehrává, ale že se naplno sžil s místním lidem, který ho brzy začal brát za vlastního. Po usídlení v Postřekově byl přijat za skutečného souseda. Na trávníku vedle domku si postavil Špillar ateliér, což mu vyneslo přezdívku „Trávníček“. Pod touto přezdívkou vystupuje i v Baarově novele Skřivánek, dokončené v Klenčí roku 1924. *„Trávníček má na sobě lyžařský úbor, lyže i hole nechal v ateliéru a zaskočil si tak, jak byl, i s bílou vlněnou čepicí na hlavě, navštívit svého nejmilejšího přítele a nejhezčí model z celého Chodska – Skřivánkovic děda. Ano, Trávníček je akademickým malířem a kolik roků už tráví jaro i léto v Borovně, pouze na podzim odjíždí do Prahy. Vystřídali se tu Jansa, Štapfr, Velc, Douba, Vlček, na mnohé se už výměnkář ani nepamatuje, ale to dobře ví, že všichni byli chlapani ostří jako břitva, hezčí jako panna, ohniví jako víno, bystří jako voda, ale srdce zlatého! Žádný však v Borovně tak nezdomácněl jako Pilař. Postavil si tu i ateliér na Trávníčích, a jako každý u nás má vedle vlastního příjmení i nějaký příslotek po chalupě, tak i malíři přezdělí „Trávníček“ a brzy nikdo v širém okolí nic nevěděl o malíři Pilařovi, ale každé dítě znalo – Trávníčka. Přiznali ho i za skutečného souseda do obce, dali číslo jeho chalupě, oslavili to velkolepou pitkou a jako svého měli veselého malíře. Splynul s nimi a porozuměl jim. (...) Trávníček si už sedláka Skřivana zamiloval, ale přilnul k němu doopravdy, až se hospodář dostal na výměnek. Jako ke kováři nebo k koláři chodili sice všichni sedláci i k Trávníčkovi na „hyjtu“ leč nejčastějším hyjtákem byl tu Skřivánek. Měl na to nejvíce času a proto také nejčastěji sedl Trávníčkovi modelem.“*⁵⁴

Malíř byl dobrosrdečné a veselé povahy, takže se brzy přátelil s celou vesnicí. Sdílel s nimi radosti i strasti, přijímal jejich kritiku i pomoc. Sousedé mu byli modely, které měl možnost dopodrobna prostudovat. Jednu z prvních inspirací našel v místním hostinci, když v obraze *Nedorozumění* [11] z roku 1890 zachytil tři sedláky, dva z nich se pohádali a třetí jejich „nedorozumění“ pobaveně přihlíží. Špillar si vybíral témata všední i sváteční. Nevyhnul se proto ani tématům prezentujícím sociální problémy oblasti. Je nutno si uvědomit, že i přes veškerou idealizaci byl český venkov na konci 19. století stále místem, jehož obyvatelé byli chudí a většinou nevzdělaní zemědělci a řemeslníci. Jejich život se odvíjel v rytmu církevního roku, byl vyplněn neustálou prací a občasnými chvílemi svátečními. Špillar to dokumentuje například obrazem *V chudém kraji* (1895), na němž bosí venkované zapřažené do pluhu

⁵³ WENIG (pozn. 34) 16.

⁵⁴ Jindřich Šimon BAAR: *Skřivánek*, Praha 1962, 52.

obdělávají své pole. Nejobvyklejší činností žen bylo předení lnu. Špillar tuto činnost zachytil v obraze *Na přástkách* (1903, Pec). Na scéně z chodské světnice vidíme stařenu, jejímuž vyprávění naslouchají ženy a dívky předoucí len. Chodské tradice a obyčeje můžeme poznat například z obrazu *Pochovávání masopustu* (1901) [18], na kterém jsou v průvodu zachyceny výrazné místní figury jako např. starý dudák v kožichu.

Součástí Špillarova malířského odkazu na Chodsku jsou i jeho náboženská témata. První z nich můžeme najít v Postřekově. Jedná se o oltářní obraz v kapli sv. Jakuba z roku 1899. Z téhož roku pochází i druhý oltářní obraz z kaple na Draženovské hoře, známý pod názvem *Chodská Madona*. Třetím obrazem je rovněž madona, tentokrát z Pece, malovaná v letech 1902-1904.⁵⁵

4. 2. 3 Historická témata

Doznívající tradice historické malby jistě ovlivnila i Špillarův počáteční příklon k této tematice. Důležitým východiskem se ale stala především bohatá historie Chodů, která přímo nabízela motivy k výtvarnému zpracování. Špillar pojal své obrazy s historickými tématy jako mnohofigurální kompozice barevností poplatné akademické malbě. Na rozdíl od obrazů ze života chodské vesnice působily tyto kompozice chladným dojmem a střízlivou uvážeností. Zřejmě tím, jak pečlivě a promyšleně byly komponovány, vyzněly nakonec staticky až uměle. Nejvíce kriticky se k této části Špillarova díla staví výtvarný kritik K. B. Mádl. Vytýká malířovým velkým plátnům, že „ztrácí dějovou i náladovou jednotu a mezi viděným a podaným se objevují trhliny“. Vadí mu „strohost postav a nevystižení dramatické pointy“ a v kritických referátech ve Zlaté Praze a Národních listech z let 1901-1905 vytýká „nedostatek temperamentu, citového proteplení obrazů a procítění námětů.“⁵⁶ V textu katalogu z roku 1949 badatel Jindřich Čadík volí smířlivější tón. Počáteční strnulost a statická Špillarových obrazů „omlouvá“ tím, že „umělec musel zaplatit svůj tribut době holdující historizujícímu nadšení. Byly to dobře nakomponované, obratně režírované, solidně malované a studiemí poctivě připravené obrazy, které dokazovaly malířovu technickou vyspělost a nebyly o nic horší podobných komposic slavných a uznaných jmen.“⁵⁷

⁵⁵ WENIG (pozn. 34) 34.

⁵⁶ BUCHA (pozn. 37) 60.

⁵⁷ Jindřich ČADÍK: Průvodce výstavou obrazů Jaroslava a Karla Špillara: k výročí osmdesátých narozenin Jar. Špillara a k upomínce desetiletí od smrti Karla Špillara. Katalog výstavy v Západočeském muzeu v Plzni, říjen 1949, Plzeň 1949, 5.

Příkladem takovéto kompozice může být rozměrné plátno *Chodská svatba* (105 x 170 cm) [12]. I Bucha přiznává, že se umělci nepodařilo zcela zachytit náladu celého komparsu diváků a svatebčanů, nicméně to přičítá tomu, že jde o uměle naaranžovanou kompozici.⁵⁸ O čtyři roky později Špillar namaloval ještě druhou variantu tohoto obrazu z roku 1893, kterou tentokrát zasadil oproti zimnímu originálu do jarního období.

Jedním z prvních obrazů je *Lešetínský kovář* (1892), inspirován stejnojmennou básní Svatopluka Čecha. Jak již bylo řečeno, jsou Špillarovy historické obrazy inspirovány historií Chodů, tedy především jejich rebéliemi tak, jak je mohl znát z Jiráskových *Psohlavců*. Názvy obrazů jasně vymezují obsah. Jmenujme například díla *Psohlavci, Kozina před Lomikarem* [15], *Chodové při strážném ohni* či *Na robotě* (1899) [16]. Toto plátno je už hodnoceno velmi kladně. Wenig dokonce soudí, že v něm je vidět autorův přechod od akademického pojetí malby k realistickému. Modely k obrazu byli postřekovští sousedé a ačkoliv se také jedná o ateliérovou kompozici, i díky použití zářivějších barev působí živějším dojmem.⁵⁹

Mezi historická témata můžeme přiřadit i fresky ze zasedací síně Vlašského dvora v Kutné hoře. Společně s bratrem Karlem a přítelem K. L. Klusáčkem vytvořil dvě fresky z českých dějin, vážící se námětově k historii Vlašského dvora. Ústředním motivem první fresky je volba krále Ladislava Jagellonského, druhá znázorňuje krále Václava II. při podpisu Dekretu kutnohorského. Jaroslav Špillar s Klusáčkem navrhli kompozici a vytvořili část figurální, Karel Špillar dotvořil dekorativní záramování výjevu.⁶⁰

4. 2. 4 Žánrové scény

Při svém Pobytu v Postřekově měl Jaroslav Špillar k dispozici nepřebornou studnici typů a námětů. Veden mimo jiné folkloristickým zájmem, zachycoval výjevy z každodenního života svých sousedů. Z dnešního pohledu jsou pro nás důležité z hlediska dokumentárního: osoby jsou vyobrazeny v dobovém oděvu a díky věrnému zachycení interiéru se dozvídáme mnohé i o tehdejší vybavení chodských domácností.

U prvních žánrů si lze povšimnout ještě akademického pojetí chladné barvy a detailní propracovanosti. Více citovosti nalézáme u žánrů z konce devadesátých let, jakými jsou například *Loučení nevěsty* [13] či *Při měsíčku*. Po přestěhování do Pece se malíř v svých

⁵⁸ BUCHA (pozn. 37) 47.

⁵⁹ WENIG (pozn. 34) 24.

⁶⁰ BUCHA (pozn. 37) 66.

žánrech zabýval především životem místních dřevorubců, takže vytvářel obrazy jako *Svážení dříví* či *Z dobývání brambor* [19]. Obrazy z pecovského období se vyznačují uvolněnějším, impresionistickým rukopisem. Jakýmsi vyvrcholením je dílo z roku 1904 *Na vejminku* [23], zobrazující staré manžele sedící na posteli své výměnkářské světnice. Obraz je malován hutnými širokými tahy štětce a sytými tóny. Ačkoliv jde o banální prostý motiv, působí ve výrazu velmi silně. Jde o poslední dokončený obraz Jaroslava Špillara.⁶¹

Ve Špillarově tvorbě se setkáváme i s dětským žánrem. Motivem mu v tomto případě mohly být děti jeho bratrance Jana, který bydlel ve Lhotě u Št'áhlav. Tam vznikl obraz *Lapený ptáček* (1889), zobrazující vtipnou pointou chlapce, který ve snaze chytit ptáčka shodil a rozbil všechno hliněné nádobí ve světnici. Z dalších obrazů jmenujme například *Malé krajčářky* (1894), *Po škole* (1897), *Poprvé u babičky* (1899) a mnoho dalších. I u dětských žánrů můžeme pozorovat postupné odpoutávání se od strnulosti akademismu a nabývání životnosti. Za jedno z nejlepších pláten tohoto druhu považuje Wenig obraz *Skřivánek* (1901), na němž se jarní krajinou vracejí děti ze školy. Barevnost je dána modrošedým tónem tajícího sněhu a probleskující zelení, rukopis je lyrický a uvolněný.

Ve Lhotě Špillar nejen čerpal náměty pro své dětské žánry, ale také se zde seznámil s Annou Dolejšovou, se kterou se roku 1897 oženil.⁶²

4. 2. 5 Figurální témata

Špillar byl školením figuralista, a proto ve svém díle kladl na figuru či portrét velký důraz. Díky jeho zájmu se nám dochovalo veliké množství lidových typů. Názvy obrazů jednoduše vystihují jejich námět: jmenujme díla jako *Starý Chod*, *Sekáč*, *Chodská výměnkářka* či *Chodka v kožiše* [17]. V některých případech se Špillar zaměřil místo celé figury jen na portrétní zobrazení, aby mohl lépe vystihnout chodský typ. Portrétoval také své přátele, známé i příbuzné. I díky tomu z anonymity vystoupí celá řada postřekovských a pecských občanů, jako jsou hostinský Karel Řezníček a jeho žena Dodla či trhanovský sládek Čeněk Hrubý.⁶³ Bucha zdůrazňuje, že se nejedná o strulé pózy modelů, ale že naopak Špillar zachytil své sousedy uprostřed práce, radosti, starosti či zamyšlení. Skic a studií na toto téma

⁶¹ WENIG (pozn. 34) 29-31.

⁶² Idem 31.

⁶³ Ibidem .

vytvořil Špillar tolik, že prý se dalo v té době v každé chodské domácnosti najít jeho obrázek.⁶⁴

Jak už bylo naznačeno v kapitole věnující se historickým tématům, Špillar často maloval i vícefigurální kompozice. Ačkoliv ze začátku působily neživotně a staticky, postupem se malířův rukopis uvolnil, což se odrazilo i v těchto kompozicích. Odlehčená barevnost je znakem například obrazu *Pouť u Dobré vody* (1901), znázorňující průvod vcházející do kostelních dveří. V popředí je žena v pleně a skupina družiček odpočívajících kolem mariánské sošky, větší skupina lidí v pozadí je pojata bez zbytečných detailů.

Neobyčejně zajímavou figurou je Špillarův *Vodník* [14], nejznámější příklad autorovy pohádkové tvorby. Spolu s dalšími plátny s touto tematikou jej Špillar uvedl na své souborné výstavě u Topiče roku 1899. Tehdejší hodnocení z pera K. B. Mádlů vyznívá v neprospěch autora: kritik se domnívá, že Špillarovi jsou daleko bližší náměty ze skutečného života nežli ze sféry bájí a snových představ.⁶⁵ Nové zhodnocení tohoto díla přinesla až současná výtvarná kritika. Kurátor výstavy Pohádkové bytosti Petr Štěpán vnímá Vodníka jako „*mimořádnou osobnost, téměř pohanského boha – génia místa, kterého musíme obdivovat a zároveň litovat jako boha, jehož nadpřirozená moc opustila a on sedí na sněhu, obrostlý ledem. Oči a hlava však stále žhnou nadlidskou energií. Proměňuje se zde člověk-nadčlověk v přírodní živly, nebo se nám zde zjevuje příroda v antropomorfní podobě?*“⁶⁶

Figurální studie nacházíme i ve Špillarových kresbách, kterých se však mnoho nedochovalo. Wenig zmiňuje vzpomínky malířovy ženy Anny, podle kterých si Špillar kreseb zvláště nevážil a dával je na hraní svým dětem. Známe proto jen ty, které byly někde reprodukovány, jako například uhlová kresba *Dřevorubci*, uveřejněná na stránkách Zlaté Prahy z roku 1899.

Velmi oblíbeným Špillarovým figurálním typem byl „dudák“, kterého v obměnách zobrazoval jak samostatně tak na vícefigurálních kompozicích. Dudák byl typickým představitelem chodské lidové kultury, není proto divu, že si jej malíř vybral i za námět plakátu pro svoji výstavu v Plzni. Jako symbolický můžeme vnímat i fakt, že právě dudák byl posledním obrazem Jaroslava Špillara. Zůstal nedokončen, malíř nahodil jen postavu dudáka a hlouček dětí, kterého vyprovázejí na cestě ze vsi. Uprostřed práce, na jaře roku 1905, zastihla Špillara duševní choroba.⁶⁷

⁶⁴ BUCHA (pozn. 37) 51.

⁶⁵ Karel Boromejský MÁDL, in: Zlatá Praha XVI, č. 12, 140-142.

⁶⁶ Petr ŠTĚPÁN: Pohádkové bytosti. Katalog výstavy v ČMUVU v Praze, 14. prosince 2005 – 5. února 2006, nepag.

⁶⁷ BUCHA (pozn. 37) 85.

4. 2. 6 Praha, Itálie, Pec

Po svatbě bydleli manželé Špillarovi na pražských Vinohradech. V hlavním městě se malíř horlivě účastnil uměleckého života ve spolku „Mánes“, v jehož publikaci Listy z Palety byly otištěny i reprodukce Špillarovy. Mánesáci se každý pátek scházeli v hospodě Ve Skořepce a mimo to pořádali různé zábavné večery a výlety. Na jaře roku 1897 se nadchli pro cyklistiku. Jan Preisler, Zdislav Grégr, Karel Špillar, Karel Mašek a později Arnošt Hofbauer založili cyklistický klub „Baret“, pojmenovaný podle jednotného poznávacího znaku – baretu na hlavě. Jejich aktivit se účastnil i Jaroslav Špillar s manželkou, kterého poté jeho přátelé navštívili v Peci pod Čerchovem, když se tudy vraceli z jednoho z delších cyklistických výletů. Za zmínku jistě stojí, že nejvíce kilometrů prý ušlapal Jan Preisler.⁶⁸ Roku 1896 začal Mánes vydávat svůj list Volné směry. Jaroslav Špillar se redakční práce činně neúčastnil, neboť většinu roku trávil mimo Prahu.

Následovala skupinová výstava spolku Mánes v Praze u Topiče, konaná roku 1898. Na její úspěch navázal malíř o rok později svou první samostatnou výstavou, která proběhla ve stejném prostoru v lednu a únoru 1899, kde vystavil 86 prací. Recenze uveřejněná ve Volných Směrech chválí autenticitu, s níž umělec podává typy a život českého lidu: *“...okolí Domažlic pak v něm našlo nefalšovaného tlumočnicka. Tam bral látku k svým obrazům a protože chtěl být pravdivým, že chtěl také prožít a vidět to, co maloval, šel mezi ten lid a žil s ním. (...) Z celku výstavy je patrné, že Špillar jest jeden z těch šťastných a nemnohých malířů, kteří dlouho nehledali a netápali, aby našli svou cestu, nebo jak říkáme, aby našli sebe (...), že se snaží tlumočiti jiným, co sám viděl a procítil”*⁶⁹

I Špillarův kritik Mádl hodnotí předvedená díla vesměs pozitivně, když na stránkách Zlaté Prahy popisuje své dojmy. *„Odešel jsem z výstavy Špillarovy s dojmem, že mladý umělec právě našel počátek této cesty, a tohoto programu, a myslím proto, že vždy víc a více srůstá se svým předmětem, který městského umělce zprvu asi přivábil svojí zevní zajímavostí a pitoreskností, nyní však jej cele k sobě strhává a otevírá se mu docela a zpovídá se mu ze svých tajností. Odešel jsem s přesvědčením, že nejlepší kvality rozvinuje Špillarovo umění, když malíř zrovna sedí před svým objektem, když podává, co viděl, sebou procítí la umělecky zažil. Pak jsou jeho obrazy jednotné a celistvé.”*⁷⁰

⁶⁸ BUCHA (pozn. 37) 56.

⁶⁹ Autorem je neznámý recenzent používající značku „–ek“. V úvodu recenze přiznává, že Jaroslav Špillar je jedním z jeho nejlepších přátel. In: Volné Směry roč. 3, 1899, 263.

⁷⁰ Karel Boromejský MÁDL, in: Zlatá Praha 1899, č. 13, 156.

Jaroslav Špillar podnikl za svého života mnoho cest do zahraničí, navštívil Paříž, Mnichov, Bulharsko a Rumunsko, kde pracoval na zakázce výzdoby kostela v Jassech. Při svých cestách také využil znalosti několika jazyků. Němčinu absolvoval v rámci povinné výuky již na základní škole. O jeho znalosti francouzštiny vypovídá mimo jiné korespondence s výtvarným kritikem Williamem Ritterem. Nejvíce mu k srdci přirostla Itálie, kterou navštívil v letech 1892 a 1900 a odkud posílal i italsky psané dopisy. V Benátkách mohl obdivovat díla Tiziana či Veronese, architekturu paláců a chrámů. Špillar zde však zaznamenává hlavně prostá zákoutí zahrad, parků a uliček. V dalším městě, Livorně, maluje rybáře opravující své sítě, ve Florencii pohledy na město. Ve Fiesole, městečku vzdáleném 7 km od Florencie, se malíř usadil na delší dobu. Působit zde na něj mohl i vliv Arnorlda Boecklina, který bydlel nedaleko odtud.⁷¹ O malířových pocitech za jeho pobytu v daleké cizině svědčí výmluvně dochovaná korespondence s jeho bratrem Karlem. V úryvku dopisu napsaného 6. srpna 1892 v Benátkách se bratrovi vyznává z pocitů po dokončení jednoho z obrazů: „...jsem rád, že to mám z krku... Protože to nedopadlo tak, jak jsem si to myslel, to se mi ostatně děje při každé práci, když je hotova, tu bych do ní nejrady kopnul, kdyby nebylo těch peněz, co se na ni vynaloží.“⁷² Dokládá to, že Jaroslav netvořil vždy lehce, že často nad nedokončenými obrazy přemýšlel, diskutoval sám se sebou i s jinými, prováděl více variant obrazů a k rozsáhlejším kompozicím míval řady kreslených studií a barevných skic.⁷³

Barevnost děl z italského období je lehčí a jasnější než u obrazů z Chodska. To je dáno i technikou akvarelu, kterou Špillar pro své studie používal. K. D. Mráz opět až nadneseně chválí v úvodu katalogu výstavy právě to, jak malíř zachytil náladu a barevnou harmonii italské krajiny. „...roztomile působí svým delikátním sladěním barev, krajinářské panneaux dekorativní, jak jen pěkné být může. Ryšavá červeň doubků a modř oblohy vypráví jasně o výborném pochopení náladového koloritu.“⁷⁴

Špillar se také zajímal o ruský folklor, dopisoval si se známým, který pobýval v Petrohradě, rád četl ruské autory, zejména Dostojevského, který mu byl blízký svou psychologicky hlubokou tvorbou. Malíře zajímal především život venkovského ruského lidu, v ruských mužících dokonce jeho známý našel jistou podobnost s povahou Chodů.⁷⁵

Roku 1902 si Špillarovi začali stavět vilu v Peci pod Čerchovem [3]. Pro přestěhování se prý malíř rozhodl poté, co si udělal výlet z Postřechova na Čerchov, kde si

⁷¹ BUCHA (pozn. 37) 64.

⁷² Ludmila RŮŽENECKÁ: Z korespondence bratří Špillarů, Brno 1997, 5.

⁷³ ČADÍK 1949 (pozn. 57) 8.

⁷⁴ K. D. MRÁZ: Na místě průvodu. Katalog výstavy obrazů Jaroslava Špillara v paláci Allianz, 1. - 31. října 1905, Praha 1905, 7.

⁷⁵ BUCHA (pozn. 37) 85.

oblíbil statné chodské dřevorubce, které spatřil při plné práci. Spojil si tak sen mít vlastní dům a současně ateliér v samém srdci Chodska. Časem k rodinnému domu přibyla i rarita – pojízdný ateliér [4]. Malíř se pro něj rozhodl na základě touhy malovat i za špatného počasí a v zimě v pleněru. Podle vlastních návrhů si dal zhotovit vůz prosklený po dvou stranách a vytápěný malými kamínky. Mohl se tak pohodlně přemísťovat z místa na místo, aniž by se zdržoval přenášením a skládáním velkých pláten. Není třeba zdůrazňovat, jakou atrakcí se musel jeho pojízdný ateliér pro sousedy stát.

Roku 1903 uspořádal Špillar výstavu svých děl v rodné Plzni, v prostorách nově zbudovaného městského muzea. Ze 158 vystavených obrazů bylo 53 prací z Chodska. Výstava zaznamenala úspěch, obrazy se prodávaly a poté byla přenesena i do Domažlic. Nepřekvapí nás, že největší zájem o vystavená díla měli lidé pocházející z malířova kraje, tedy lidé, jimž byla Špillarova témata nejbližší. Bucha zmiňuje například ředitele České společnosti pro průmysl cukerní v Praze, rodáka z Horažďovic, který se stal majitelem několika Špillarových originálů a jeho velkým ctitelem a propagátorem. V korespondenci se svým bratrem to pěkně shrnuje Karel Špillar, když z Paříže napsal: „*O zahájení Tvoji výstavy jsem četl a mám radost z Tvoji umělecké dráhy, dobře začala. Byl by to taky hanebný nevděk a neporozumění, kdybys v kraji, kde Jsi se narodil a v jehož sousedství pracoval, měl špatně pochodit.*“⁷⁶

Poslední Špillarovou výstava za jeho aktivního uměleckého života proběhla v dubnu roku 1905 v Brně. Uspořádal ji za pomoci Klubu přátel umění a vystavil na ní celkem 87 obrazů, především studie z Itálie a Čerchova na Šumavě. V září téhož roku, již v době malířovy nemoci, uspořádala jeho žena ve spolupráci s doktorem Královcem soubornou výstavu v prostorách pojišťovny Allianz v Praze. Její výnos sloužil především k hmotnému zabezpečení malířovy rodiny.⁷⁷

Jaroslav Špillar zemřel 20. listopadu 1917 po třináctiletém pobytu v ústavu pro choromyslné v Dobřanech. Nástup jeho duševní choroby můžeme datovat na podzim roku 1904. Podle vzpomínek nejbližších se u Jaroslava začaly střídat radostné a melancholické nálady. Bratr Rudolf vzpomíná: „*V dalších dnech mého pobytu na Peci pozoroval jsem někdy, že Jaro jindy veselý a milý, sedl si někde na poli k obilným panákům a dumal.*“⁷⁸ Špillar prý poté ještě odjel na cestu po Itálii a Německu, odkud ale byl prý vypovězen policií, protože poznali, že je pomatený. Uchýlil se proto k bratru Rudolfu, kde měl horečku a podivně

⁷⁶ BUCHA (pozn. 37) 78.

⁷⁷ Idem 90.

⁷⁸ RŮŽENECKÁ (pozn. 72) 21.

vyprávěl. Zavolali proto profesora z psychiatrické kliniky, který navrhl jeho hospitalizování. Po zbytek života stráveného v Dobřanech si podle vzpomínek pamětníků prý uchoval známky inteligence, ale také určité projevy agresivity, které byly důvodem pro jeho ústavní pobyt. Konkrétnější informace o průběhu Špillarovy nemoci nedohledáme, neboť všechny archivní spisy shořely při požáru dobřanského archivu v roce 1945.⁷⁹

4. 2. 7 Krajina

Od roku 1891, kdy se trvale usadil v Postřekově, vznikaly studie místních obyvatel s krajovými rysy. Špillara zajímala svébytnost lidu, jehož život zobrazoval v jeho cykličnosti, od dětství po stáří, při práci i při zábavě. Chtěl se stát výtvarným Aloisem Mrštíkem Chodska, zachovat starodávný způsob života jako Aleš v cyklu „Život starých Chodů“ či po způsobu Baarovy tetralogie.⁸⁰ I Špillar, kterého zpočátku zajímalo především zobrazení realistických scén z těžkého života chudého lidu při práci či zábavě, se ke konci své umělecké dráhy přiklonil k přírodě. Šumavská krajina, především její zimní zasněženost, dominuje obrazům z posledního roku umělcova aktivního tvůrčího období. V úmyslu měl vytvořit cyklus šumavské horské přírody jako Julius Mařák. Začal jej zimou. Vznikaly studie Čerchova v tomto ročním období, maloval lesní úvozy zaváté sněhem, spleti kořenů, modravé reflexy slunce na sněhu; zamlžené dálky, tesklivé nálady samoty a horského ticha, zimní ticho a spánek, opuštěné cesty a mýtiny.⁸¹

Wenig rozděluje Špillarovu krajinářskou tvorbu do čtyř etap. První postřekovské období se vyznačuje opět onou počáteční akademickou manýrou, tedy umírněnou barevností a propracovaným detailem. Druhé období zahrnuje pobyt v Itálii, kde obrazy získávají pod dojmem proslulé přímořské krajiny na barevnosti. V třetím období tvoří malíř opět v Postřekově. Krajiny jsou zde součástí figurálních děl, např. *Náves v Postřekově* či *Postřekovská zákoutí*. Nejširší záběr má čtvrtá etapa, která zahrnuje Špillarovu tvorbu v Peci. V tomto období vznikají široké výhledy do šumavské krajiny i na město Domažlice. Toto poslední období je významné z hlediska výtvarného pojetí. Objevuje se nový, impresionismem ovlivněný vzdušný a světlý tón barevnosti. Dalším charakteristickým rysem krajin je vysoko položený horizont. V popředí tedy vidíme velký krajinný výsek, který působí

⁷⁹ RŮŽENECKÁ (pozn. 72) 23.

⁸⁰ BUCHA (pozn. 37) 85.

⁸¹ ORLÍKOVÁ-BRABCOVÁ (pozn. 3), 52 – 60.

jako by byl pozorován z nadhledu (což mohlo být podle Weniga způsobeno i výše položeným stanovištěm, odkud malíř krajinu pozoroval). Nejradyji maloval Špillar šumavskou krajinu v zimě, jako například na obraze *Cesta v zimě* (1903) [21] či *Tání* (1902) [20], kde se snoubí studený modrý stín s narůžovělým, sluncem ozářený sněhem. Do fialova je laděn pohled na zasněžený lesní úvoz v obraze *Zima pod Čerchovem* (1904) [24]. Jarní nálada vyzařuje z výrazně barevného plátna *Naše zahrádka*. V obraze uhynulé srnky u lesního potůčky, nazvaném *Oběť jara*, se spojuje teplá barevnost prosvítajícího terénu (zemitá hnědá, zelená) a studené plochy mizejícího sněhu. Z roku 1903 pochází šest olejů s námětem Domažlic [22], vyznačujících se opět vysokým horizontem a použitím nafialovělého stínu.⁸²

Špillarova krajinářská tvorba se bohužel nemohla plně rozvinout, neboť se začala plně formovat až na sklonku aktivního malířova období. Můžeme jen odhadnout, jakým směrem by se ubírala. Osobně vidím ve Špillarově krajinářském díle velký potenciál, především co se týče práce s barvou. Pěkně to podle mne shrnuje recenzent „M.“ v reakci na výstavu konanou v prostorách pojišťovny „Alliance“ roku 1905, tedy již v době umělcova pobytu v léčebně. O cyklu zasněžených vnitřků šumavských lesů se tam dočteme, že „*ony obrazy jsou venkonce zdravé, beze vší stopy poruchy, jež potom umělce stihla. Jsou dvojnásob zdravé, neboť v nich zřejmo, kterak Špillar se zcela, bez výhrady a ohledů odevzdal svému předmětu. Nechce být v nich jiným, nežli pravdivým. Dospívá patrně k přesvědčení, že mu stačí na umělecký problem vystižení bezprostředního styku člověka zbystřených smyslů a zjemnělé duše s přírodní skutečností.*“⁸³

Také v Mrázově dopise adresovaném malířovým pozůstalým vidíme nadšení z posledních Špillarových krajin: „*Budu-li po prázdninách psát do Rozhledů zvláštní článek o Jaroslavových zimních motivech, jsou to věci fenomenální a musí se vystavit v Praze. Seženeme s doktorem Kolínským takovou separátní výstavku jen z oněch zimních motivů – překvapí to a mnozí nepřizniví kritici budou se bít v prsa.*“⁸⁴

⁸² WENIG (pozn. 34) 33.

⁸³ Autorem je zřejmě K. B. Mádl. In: Zlatá Praha, 1905 roč. XXII, č. 52, 623.

⁸⁴ RŮŽENECKÁ (pozn. 72) 24.

4. 3 Dílo Jaroslava Špillara ve světle dobové kritiky

Zajímavou kapitolou je přijímání Špillarova díla v době jeho vzniku. Jak už jsme naznačili, největší problémy měl se Špillarovou tvorbou K. B. Mádl. Tento výtvarný kritik hodnotil umělce především v kontextu soudobé výtvarné produkce, jejímž hlavním úkolem bylo najít nový moderní výraz, který by mohl konkurovat umění evropskému. Do této kategorie se proto pochopitelně nemohl zařadit Špillar, jehož touha po pravdivém zobrazení českého lidu nevedla k hledání novým forem, ale spíše často využívala tradičních postupů.

Pokud ale můžeme věřit Špillarovu životopisci F. X. Buchovi, existovaly mezi Mádlem a Špillarem napjaté vztahy i v rovině osobní – Špillar prý Mádla osobně ignoroval, například odcházel z výstavy, když věděl, že by se tam s ním setkal. Tímto chováním si samozřejmě spíš uškodil, neboť mu to Mádl vrátil ve svých kritikách. Přesto však Bucha nachází v tomto Špillarově postoji pozitivní stránku, neboť „... *se nedal Mádlovým názorem formovat, ale zůstal nadšeným a přesvědčeným vyznavačem vlastní umělecké individuality.*“ Podle Buchy z těchto nedorozumění pramení celý pozdější odsudek Špillarova díla, trvající do dnešních dnů, tzn. do 40. let 20. století. Z dnešního pohledu musíme s Mádlou kritikou souhlasit, první Špillarovy kompozice jsou opravdu poněkud těžkopádné a klasické v barevnosti. Můžeme se ale také dnes oprostít od Mádlův požadavku pojetí modernosti. Myslím, že z dnešního odstupů můžeme modernost a originalnost Špillarova díla vnímat právě v jeho neochvějném zájmu o jím zvolené téma a v hledání cest k němu. I Mádl nakonec uznává, že „...*ač nepatří jako malíř k nejlepším a nejoriginálnějším, ve vypsání vývoje nového malířství českého proto přece podrží dobré místo a pevné. Patří k těm, kteří český žánr stavěli na přirozený, zdravý a silný základ malebné reality.*“⁸⁵

Stejně zajímavý a o rozrůzněnosti dobového pojetí modernosti svědčící je i postoj těch, kteří umělcovo dílo chválili a propagovali. Na prvním místě samozřejmě stojí malířovi životopisci: F. X. Bucha a Jan Wenig. První jmenovaný vydal Špillarovu monografii vlastním nákladem roku 1946. Byl k tomu vyzván Baarovou společností na Chodsku, které byl sám členem. Za knihu dokonce obdržel cenu Klostermannova fondu při literárním uměleckém klubu v Plzni. Informace Bucha čerpal od nejbližších rodinných příslušníků: vdovy Anny⁸⁶ a bratra Rudolfa, který mu věnoval vlastní literárně zpracované vzpomínky zahrnující

⁸⁵ BUCHA (pozn. 37) 69.

⁸⁶ Anna Špillarová, vdova po umělci, odkázala malířovu pozůstalost Archivu města Plzně a Západočeské galerii v Plzni.

korespondenci rodinných příslušníků a přátel.⁸⁷ Na základě těchto faktů můžeme považovat Buchovu monografii za relativně spolehlivou a obsahující všechny dostupné informace. Druhý jmenovaný, Jan Wenig, se narodil v chodské vesnici Mrákově, jeho otec byl místní učitel. Také tento badatel měl tedy k Chodsku osobní vztah, neboť mohl nejen dobře poznat svéráz této oblasti během svého dětství a dospívání, ale měl také příležitost mluvit s pamětníky. Špillarovu monografii vydal Wenig v roce 1960. Z doslovného opakování některých pasáží je patrné, že vycházel z Buchy a tyto faktické informace doplnil o širší analýzu malířova díla pojatou s odstupem zhruba čtyřiceti let po jeho smrti. Nicméně i v této práci je znát, že Wenig, sám malíř a pedagog výtvarné výchovy na gymnáziích v Plzni, hodnotí Špillarovo dílo poněkud subjektivně vzhledem k významu, jaký měl pro oblast západních Čech.⁸⁸ Jak už jsem ale zmínila v kapitole o regionálních malířích, tento přístup je pro badatele o umělcích jejich kraje typický. Dalším badatelem o Špillarově díle byl K. D. Mráz, který mimo jiné sestavil katalog umělcovy výstavy z roku 1905, v jehož úvodu až pateticky vyzdvihuje právě sepětí malíře s regionem: *„Přiznávám, že protiví se mi z duše nějaké kategorizování umělců dle krajů, kde nejvíce pracují, podřizování jich sujetům, jež samisi vyvolili a dělání z nich konservatoř či folkloristických pedantů, - ale se jménem Jaroslava Špillara pojem Chodska a jeho lidí do té míry se nám všem do krve vžil, že snad marno bylo by se tomu brániti. A jeho umělecké pochopení a vyjádření tj., které tak pevně a nerozlučně spojilo jej s těmito jeho modely. Šel mezi ně, usadil se v jejich kraji, sloučil s jejich životem svůj – vžil se mezi ně, se svou citlivou duší a podal je pak ve vybraném, jemném svém koloritu s celou vůní toho prostředí, v němž žijí“*.⁸⁹

Pozitivně hodnotili malířovo dílo samozřejmě také jeho přátelé, osobnosti, které měly k regionu Chodska blízko, a proto samozřejmě vítaly a podporovaly jakékoliv snahy o jeho zviditelnění. Mezi ně patří již zmíněný J. F. Hruška, který například napsal úvodní stať do katalogu výstavy v Plzni roku 1903. Z dalších přátel jmenujme spisovatele J. Š. Baara, který prý těžce nesl, že byl Špillar tak málo oceněn a uznán a chtěl o něm napsat i větší studii.

Velmi zajímavé je i malířovo přátelstvím s Williamem Ritterem, švýcarským kritikem, který sledoval český výtvarný život a v jehož vile ve Fiesole při návštěvě Itálie roku 1900 Špillar tři měsíce pobýval.⁹⁰

⁸⁷ RŮŽENECKÁ (pozn. 72) 6.

⁸⁸ Jan Wenig svůj příklon k Chodsku a dílu Jaroslava Špillara vysvětluje v úvodu Špillarovy monografie z roku 1960.

⁸⁹ MRÁZ (pozn. 74) 3.

⁹⁰ ORLÍKOVÁ-BRABCOVÁ (pozn. 3) 74.

William Ritter se o lidové umění začal zajímat při cestách po slovanském Balkáně a Rumunsku, kde našel nezkažený venkovský život, jakýsi rousseauovský ideál a protipól ke zkažené západní civilizaci. Pociťoval protiklad mezi dekadentním uměním konce století a „zdravým“ lidovým uměním. Ritter často navštěvoval Prahu, kde se přátelil především s Milošem Jiránkem. I když toto přátelství nakonec skončilo roztržkou, k českému umění si Ritter zachoval kladný vztah. Ke zrodu jeho nadšení pro českou metropoli v roce 1895 přispěla Národopisná výstava, která mu evokovala bukolický obraz české vesnice, plné hudby a národních krojů. Slovanofil Ritter tehdy prohlásil, že Národopisnou výstavou si celá československá větev slovanského kmene uvědomila sebe samu a potvrdila svou jednotu před zrskem překvapené Evropy. Pro naše potřeby je důležité zdůraznit Ritterův vztah ke Slovácku, které považoval za existující ráj, v němž nacházel zhmotnění svých snů a ideálních představ.⁹¹ Od roku 1903, kdy poprvé navštívil na Jiránkovo pozvání Myjavu, sílilo jeho nadšení „přežilým svědectvím antického světa slovanského“, v němž se setkával s „nejčistším“ uměním, které se ještě nemělo kdy zkazit, protože pevně tkví v půdě. Byl okouzlen jeho hlavním představitelem, Jožou Uprkou, s nímž si od poloviny 90. let dopisoval, ale i jeho následovníky, např. tvorbou autodidakta Cyrila Mandela.⁹²

Ačkoliv nemáme žádného dokladu o styku mezi Špillarrem a dalšími folklorně orientovanými umělci (věděl asi o Augustinu Němejcovi, ale osobně se nejspíše nesetkali), doputovala Špillarova výstava v roce 1905 i do Brna. O 87 obrazech, které zde vystavil, psal jeho bratru Rudolfu Špillarovi i Dušan Jurkovič, který srovnává umělcovu volbu s Jožou Uprkou. V tisku jsme mohli číst referenci z této výstavy „...Špillar šel Uprkovou stopou v tom, že usadil se ve středu svého lidu. Žil jeho radostmi, smutky, aby hlouběji pronikl v jeho krásy...“⁹³

Další zhodnocení Špillarovy tvorby lze nalézt v katalogích výstav z pozdějších let. Ačkoliv by se zdálo, že malířovo dílo bude hodnoceno s odstupem, i zde se setkáváme s určitou citovou zabarveností textů v závislosti na tom, kdo je napsal. Například v průvodci výstavou z roku 1949 je Špillar charakterizován jako „znalec všech národopisných podrobností, opřen o realistickou zkušenost, pln citového zájmu, vyzkoušeného zkušeností lidového pozorovatele“, dále je vyzdvihována jeho „lyrická básnivost, citová noblesa, výtvarnická uměřenost a moudrost. V jeho díle není nic divadelního, frázovitého, prázdného, vše je založeno v kresebné solidnosti. Výtvarné činy Jaroslavovy nebyly průbojným

⁹¹ Lenka BYDŽOVSKÁ: William Ritter, Slavjanofil ze západu, in: Petr ČORNEJ/ Roman PRAHL (ed.): Čechy a Evropa v kultuře 19. století, Praha 1993, 74-78.

⁹² Miloš JIRÁNEK: Ku psaní Williama Rittera o českém umění, in: Volné směry roč. 10, Praha 1906, 91.

⁹³ BUCHA (pozn. 37) 89.

*ukazatelem nových cest a směrů, ale o to mu nikdy nešlo; měl na mysli ukázat výtvarnou hodnotu svého kraje, být jeho mluvčím, tlumočnickem, básníkem. K tomu také skutečně dospěl.*⁹⁴

Je logické, že Špillarovo dílo bylo vystavováno především v západočeském kraji, pro který měla jeho tvorba největší význam. Roku 1927 proběhla krajská výstava v Domažlicích, roku 1946 ve Smilkově u Tábora. Nejvýznamnější byla výstava Bratři Špillarové v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Plzni roku 1949. Návštěvníci mohli vidět 117 obrazů, kreseb a grafických listů, z toho 91 prací Jaroslavových.

Významné bylo zastoupení Jaroslava Špillara na Výstavě malířů Chodska, kterou roku 1939 uspořádal SVU Myslbek na Příkopech. Jako malířovi předchůdci zde byli reprezentováni Mánesové a Mikoláš Aleš. Jako nespravedlivé vnímá F. X. Bucha nezařazení Špillarova díla mezi soubor vystavený roku 1942 v Topičově salonu pod názvem „Opuštěná paleta“. Zde byla vystavena díla malířů, jejichž tvorba byla přerušena smrtí před čtyřicátým rokem života.

Roku 1957 byla Krajskou galerií v Plzni uspořádána velká výstava v Domažlicích u příležitosti Chodských slavností.

4. 4 Dílo Jaroslava Špillara dnes

Jedním z důvodů, proč jsem se rozhodla zabývat ve své práci dílem Jaroslava Špillara je i to, že v současnosti je tento malíř poměrně málo známý. V odborných knihách zabývajících se secesí se jeho jméno vyskytuje velmi zřídka. Jako reprezentanti folklorního proudu jsou většinou zmíněni Joža Uprka a Dušan Jurkovič. Nicméně tou měrou, jakou je Špillarovo jméno opomíjeno v širším kontextu, je nezastupitelné v kontextu regionálním. V jeho rodném kraji, na Domažlicku, jde o malíře známého a ceněného. To dokládá i zřízení Galerie bratří Špillarů, která byla otevřena 15. 4. 1996 jako oddělení Muzea Chodska v Domažlicích.⁹⁵ Bohužel i v tomto ohledu je vidět jistý „regionalismus“, provinčnost. Nemám přesné údaje o tom, kolik lidí navštíví galerii ročně, ale minimálně na základě vlastní návštěvy a sledování kulturního dění v instituci jsem nabyla dojmu, že zájem veřejnosti je zcela minimální a i povědomí o fungování galerie je téměř nulové. Lepší propagaci podle mého názoru dělá Špillarově tvorbě silná folklorní tradice přežívající na Domažlicku

⁹⁴ ČADÍK 1949 (pozn. 57) 6.

⁹⁵ RŮŽENECKÁ (pozn. 46) 9.

především ve formě různých hudebních a tanečních souborů. Jedním z nich je Národopisný soubor Postřekov, který jedno ze svých vystoupení pojmenoval „Špillarovo obrázky“. Za pomoci „živých obrazů“ spolek představil život malíře. Jak Domažlickému deníku řekl jeden ze členů Petr Buršík: „*Prozradíme, jak se mladý umělec do Postřekova vůbec dostal. Patrioty určitě potěší, že právě zdejší lidé, které Jaroslav Špillar doslova miloval, mu pomáhali překonat mnohé. Jaroslav Špillar přišel na Chodsko jako ani ne dvacetiletý mladík a protože to byl elegantní a pro děvčata velice atraktivní mladý muž, není divu, že po něm v Postřekově nezůstaly jen obrazy.*“⁹⁶

Dalším sympatickým počinem propagujícím malířovo dílo je „Špillarova stezka“, která byla vyznačena k devadesátému výročí úmrtí „krále chodských malířů“. Zasloužil se o to místní Spolek na ochranu památek vedený Janem Riedererem, nadšeným amatérským badatelem a znalcem pecské historie. Právě on shromáždil řadu písemných důkazů o někdejší existenci stezky, kterou se malíř vždy vracíval do vsi od svého pojízdného ateliéru. Ten zůstal na místě zvaném Husplac, původně Holzplatz, u bývalé sklárny. Stezka je označena smaltovanými cedulkami, jejichž výrobu zajistil pecský chalupář a další člen spolku Luděk Štibral z Prahy, potomek jednoho z členů někdejšího Okrašlovacího spolku, který ve 20. letech minulého století vznik stezky inicioval. Předsedou Okrašlovacího spolku a jedním z otců myšlenky na vytvoření Špillarovy stezky byl tehdejší řídicí učitel v Peci Robert Aschenbrener. Byl činný také u hasičů a samozřejmě i ve spolku, který se podle dochovaných dokumentů o stezku dokonce v letech 1928–31 soudil s klubem turistů. Již na Výkazu turistických značkových cest a pěšin velkostatku v Koutě na Šumavě z roku 1935 je kromě Pecácké stezky vedoucí z Pece na Čerchov, která je v lesnických mapách dodnes, zanesena také Špillarova stezka začínající u okresní silnice a vedoucí přes skladiště dříví v majetku velkostatku ke dřevorubeckým domkům.⁹⁷

Nezbývá než doufat, že i díky těmto aktivitám se Špillarovo dílo bude dostávat do stále větší povědomosti a že se tak vyplní umělcova předpověď, uchovávaná ve vzpomínkách jeho ženy Anny. Té prý říkával: „*Aninko, snad ty se dočkáš jednou doby, kdy moje práce bude ceněna, budou mé obrazy hledat a vážit si jich. Vždyť já do každého toho obrazu vkládám kus svého života.*“⁹⁸

⁹⁶ Milena CIBULKOVÁ: Postřekovští představí živé Špillarovo obrázky, in: Domažlický deník, 31. 7. 2011, http://domazlicky.denik.cz/kultura_region/postrekovsti-predstavi-zive-spillarovo.html, vyhledáno 27. 11. 2011.

⁹⁷ Milan JEŽEK: Znovuoznačí zapomenutou Špillarovu stezku, in: Domažlický deník, 30. 6. 2007, http://domazlicky.denik.cz/zpravy_region/pec_stezka20070629.html, vyhledáno 27. 11. 2011.

⁹⁸ BUCHA (pozn. 37) 79.

5. AUGUSTIN NĚMEJC A PLZEŇSKO

5. 1 Charakteristika oblasti

Centrem Plzeňského kraje je město Plzeň, založené roku 1295 tzv. na zelené louce. Půdorys historického jádra města je tedy šachovnicový a dodnes se může pyšnit mnoha dochovanými gotickými domy. Dominantou města je katedrála sv. Bartoloměje, najdeme zde kláštery dominikánů a františkánů a také dvě synagogy. Z dob renesance se dochovala sgrafity bohatě zdobená radnice. Největší rozvoj stavebnictví nastal v 19. století, je zde tedy mnoho domů v historizujících stylech.

Rozvoj Plzně byl odedávna určován její polohou, město leželo na starých zemských stezkách, které ho spojovaly s ostatními městy v Čechách i Německu. Významnou spojnicí byla silnice na Prahu a na Rozvadov. V 19. století se začal vzhled Plzně významně měnit. Bouraly se hradby a na jejich místě vznikaly městské parky. Ve městě také vznikala řada průmyslových objektů, z nejvýznamnějších jmenujme pivovar Prazdroj či Škodovy strojírenské závody. Projevy průmyslové revoluce byly spojeny s průběhem demografické revoluce, přičemž výrazně vzrostl počet obyvatel měst, hlavně v dělnických předměstích.⁹⁹

Plzeňsko je složeno z mnoha mikroregionů, z nichž pro moji práci nejdůležitější je Nepomucko jako rodiště Augustina Němejce. Dominantou mikroregionu je vrch Zelená hora, jejíž historie jako křižovatky obchodních stezek sahá až do 9. století. Nejvýznamnější postavou celé nepomucké historie je sv. Jan z Nepomuku, jehož věhas překročil široce hranice českého království. Zámek Zelená hora přestavěl do dnešní podoby hrabě Václav Vojtěch ze Šternberka, za jehož správy město vzkvétalo. Rozvoj byl přerušen třicetiletou válkou a požáry. Nový rozmach nastal na Nepomucku od 17. století, a to zejména v souvislosti se svatojánskými poutěmi. Druhá polovina 19. století byla dobou, kdy se do Nepomuku šířily vlastenecké myšlenky. Jako jedno z prvních se město přihlásilo k sokolskému hnutí. Mikroregion vzkvétal také kvůli podpoře kněžny Vilemíny Kinské (zemřela 1898), která podporovala především umění. V začátcích pomohla i Augustinu Němejcovi. V letech po vzniku republiky nastal velký úbytek obyvatelstva, neboť lidé odcházeli za prací do Plzně.¹⁰⁰

⁹⁹Vladislav DUDÁK (ed.): Plzeňsko: příroda, historie, život, Praha 2008, 219-220.

¹⁰⁰Jiří PREISS: Plzeň, in: idem, 243-244.

5. 2 Životopis Augustina Němejce

5. 2. 1 Školení a vlivy

Augustin Němejc se narodil 15. 3. 1861 jako nejmladší z 5 dětí. Rodiče mu brzy zemřeli, takže jej vychovávala nejstarší sestra. Již v dětství projevoval výtvarné nadání, když kreslil obrázky zákazníkům v otcově krámě. Na příkaz otce se nechal vyučit hodinářem. Roku 1881 se však vypravil na vandr do Itálie, aby si přece jen osvojil malířské umění. Od roku 1883 studoval pražskou akademii v ateliéru profesora Sequense. Od roku 1884 studoval v Mnichově, kde se stýkal s Maroldem a Uprkou. Roku 1889 se usazuje natrvalo v Plzni, kde si nechal postavit i svůj ateliér.¹⁰¹

V Praze na Jubilejní výstavě roku 1891 získává druhé místo za svůj obraz *Beznadějná láska* [27]. Tímto dílem, postihující nesentimentálně sociální rozpornost venkova ve scéně rozloučení mladé lásky, se autor zařazuje mezi představitele sociálně-kritické malby konce století. V roce 1892 odjíždí na doporučení mecenáše Josefa Hlávky na roční stipendium do Paříže. Zde byl nejvíce ovlivněn Vojtěchem Hynaisem, který v té době pracoval na obraze *Paridův soud*. Tento mytologický výjev z antiky byl Němejcovi vzorem jak v koloristickém uspořádání palety, tak v prostorové kompozici. Oba umělce navíc v Paříži spojovala snaha posilovat výtvarným uměním národní hrdost. Zatímco však Hynais byl v kompozici alegorický a historizující, mladší Němejc již dospíval k hranici tzv. živého obrazu, teatrálně aranžovaných skupin osob s přesně zobrazenými dobovými kostýmy a charakteristickým vzhledem odpovídajícím sociální vrstvě a věku. V přehodnocení světla a barevných reflexů navazoval Němejc na malbu plenérovou, především na krajinářské dílo Antonína Chittussiho. Rok 1895 byl rokem Národopisné výstavy, v níž našel inspirační podněty i Němejc. Ve své tvorbě navazuje na obrozenecké tradice měnícího se města i venkova, kde studoval život s jeho vážnými i komickými stránkami. Z tohoto období pochází obraz *Plzeňáčka* [27], kde mladá žena v ikonograficky popisném provedení šatu reprezentuje plzeňský venkov i rozvíjející se město.¹⁰²

Výrazný vliv na obsahovou složku Němejceva díla měl i průmyslový rozvoj českých měst, který změnil i vzhled Plzně a okolí. Němejc zobrazoval proměny rodného kraje ve vedutách, v nichž zachycoval předměstí s nově vznikajícími průmyslovými závody a továrními komíny. Výpovědní hodnotu mají i jeho figurální studie dělníků a zaměstnanců

¹⁰¹R. V. NĚMEJC: Akademický malíř A. Němejc, in: Rodopisná revue 1/2000, 18-19.

¹⁰²SKOLKA (pozn. 27) 7-9.

továren, které dokumentují změnu životního stylu především v odívání, v přechodu od lidového kroje k městskému oděvu.¹⁰³

5. 2. 2 Veřejné zakázky

Vyvrcholením obrozeneckých snah v Plzni se mimo jiné stala výstavba dvou nových institucí: průmyslového muzea a městského divadla. K výzdobě novorenesančních interiérů těchto budov byl přizván i Augustin Němejc. Roku 1899 dokončil cyklus tří lunet pro síň muzea s motivy ze života lidu Plzeňska. Na základě velkého ohlasu pak získává zakázku k namalování opony pro plzeňské divadlo, jehož tématem je alegorie města Plzně vítající příchod divadelních umění do města. Ve zpracování námětu se Němejc snažil uniknout akademické tradičnosti Hynaisovy pražské opony, takže její plzeňská varianta je prostší, zobrazující zdánlivě všední realitu, ale s výrazovým dynamismem v koloritu.¹⁰⁴ Umělec zde mohl shrnout své studie tradičních slavnostních zvyků lidu města a venkova a uplatnit tak i na takto společensky exponovaném místě poznatky získané jeho etnografickým studiem plzeňského kroje.¹⁰⁵

Opona, dokončena roku 1901, byla oceněna například Vojtěchem Hynaisem, který Němejce po té navrhl za člena České akademie věd a umění, od roku 1903 byl též členem Jednoty výtvarných umělců. V letech 1907 – 1925 působil Němejc jako profesor kreslení na městském dívčím lyceu v Plzni. Poslední jeho veřejnou zakázkou byla studie k triptychu pro interiér námořní lodi Pilsna v roce 1916. I když byl Němejc členem spolků, jejich výstav se nezúčastňoval a tvořil jako samotář. Až v roce 1920 vystavuje v Plzni a roku 1927 v Obecním domě, kde jeho výstavu navštívil i prezident T. G. Masaryk. Pro něj umělec začal malovat obraz symbolického starého sedláka, jeho dokončení roku 1938 se však prezident nedočkal. 16. srpna téhož roku umírá v Plzni i sám umělec.¹⁰⁶

¹⁰³ SKOLKA (pozn. 27) 9.

¹⁰⁴ Jindřich ČADÍK: Augustin Němejc, Praha 1940, 109.

¹⁰⁵ SKOLKA (pozn. 27) 10.

¹⁰⁶ NĚMEJC (pozn. 101) 19.

5. 2. 3 Krajina a lidská práce

Ačkoliv ve veřejných zakázkách používal Němejc nejčastěji žánru alegorie, svoji tvorbu zasvětil především realistickému zobrazení plzeňského venkova a vyobrazení jeho lidu při práci i odpočinku. Důležitou roli u něj hrálo zobrazení lidské práce, tedy činnosti, kterou vesnický člověk vykonával nejčastěji. Typem Němejcova člověka se stal rolník v poli, čímž je blízký typům F. Milleta. Jako pozorný divák sledoval výjevy z běžného venkovského života. Jednotlivé postavy či ve skupinách se snažil dokonale zachytit nejen po figurální stránce, ale usiloval také o vnesení psychologie, myšlení postav. Podle svého životopisce Jindřicha Čadíka byl Němejc veselý člověk se smyslem pro humor a pozitivním náhledem na život. Proto dobře rozuměl svému lidu, který je podle Čadíka také veselý, ráda se směje a zpívá, a rád ho proto vyobrazoval i při zábavě: na jarmacích, poutích či při procesích.

Malíř byl přesvědčen, že člověk souvisí s přírodou, a proto zasazoval své studie do krajiny. V krajinomalbě vycházel z chittusovského plenéristického realismu. Ve svém zájmu o krajinu se nezabýval příliš detailem, spíše pojímal krajinu jako celek, který není myslitelný bez člověka a otisků jeho práce. Impresionismem se nechal ovlivnit například v obraze *Záhumní u Blatova* (1904), provedeném prudšími tahy štětce. Kolorit plzeňských krojů předvedl v obraze *Večerní návrat* (1908) či *Sbírání brambor* (1909) [28].¹⁰⁷

V obrazech *Trh u masných krámů* (1914) či *Jarmark* (1913) [31] mohl pozorovat chování a gesta větší skupiny lidí pohromadě. Atmosféra trhu je zde zachycena velmi věrně i díky tak konkrétním momentům, jako je degustace nakládaných okurek. Gesta ochutnávajících žen, které jsou předkloněné tak, aby jim nálev z okurek neušpinil oděv, jsou doplněna výrazy v jejich tváři, odkud můžeme vyčíst pokřivení úst z kyselé chuti. Příkladem obrazů zábavy mohou být díla *Pouť v Liticích u Plzně*, *Svatba v Nepomuku* či *Na Máje*, vyobrazení jarní slavnosti, která byla doprovázena řadou lidových zvyklostí. Pro jejich rozmanitost a barevnost se k nim umělec často vracel.¹⁰⁸

Pro umělce je závazná tradice, které vzdává hold, ve svém díle respektuje její živoucí minulost i přítomnost. Němejc zachytil ve svém díle génus loci Plzeňska na přelomu 19. a 20. století, tedy v době, kdy v oblasti probíhaly zásadní změny, z venkovských oblastí se

¹⁰⁷ ČADÍK 1940 (pozn. 104) 80.

¹⁰⁸ Zdeňka KOLBABOVÁ: Augustin Němejc (bakalářská práce na Katolická teologické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 2006, 20.

stávaly průmyslové zóny. Malířovo dílo má pro nás historickou hodnotu, neboť v něm zanikající svět lidové kultury zachytil.¹⁰⁹

5. 2. 4 Národopisné studie

Němejc byl jako malíř figuralista nejvíce zaujat portrétním vyobrazením jednotlivců při práci, církevních slavnostech či odpočinku, a to vždy v idylickém souznění s krajinou a se smyslem pro charakterizující rysy oděvu a kroje. Jeho dílo je proto hodnotné i z historického hlediska, neboť podává informace o odívání a zvyklostech lidu na Plzeňsku od 80. let 19. století až do 30. let století dvacátého. Diferencuje zobrazované typy podle jejich profesí, dobovým městským oděvem nebo lidovým krojem. Ve skupinových kompozicích zase zachycuje sociální vazby, které byly na konci století mezi lidmi zvláště silné. Můžeme z jeho děl lépe pochopit, jak probíhaly všední pracovní dny i slavnostní okamžiky. Tyto žánrové výjevy nemají podle Skolky narativní ráz, ale vyjadřují hlubokou psychologickou podstatu probíhajícího děje bez umělého ateliérového pózování. Příkladem takto přesně pozorovaného a citlivě vnímaného výjevu ze života plzeňského lidu může být obraz *Oběd na poli* (1911) [29]. Obraz mladé rodiny setkávající se při sklizni je i sociologickou studií rodinných vazeb. Je zde prezentováno téma člověka a přírody a také role přírody jako zdroje obživy člověka.¹¹⁰

Jak zdůraznil F. X Harlas, „*Němejc daroval nám celou obrazárnu našeho českého lidu, celou galerii živoucích typů Plzeňska a Domažlicka.*“¹¹¹ Zajímal ho „plzeňský typ“ obecně, hledal proto po okolí charakteristické postavy, ne ideální, ale výrazově zajímavé a natolik nosné, aby podle nich mohl tento obecný typ odvodit. Nejradyji zobrazoval „báby a dědky“, neboť v jejich tvářích nalézal stopy prožitých zkušeností. Dále u něho nalézáme typ starého sedláka – výměnkáře, ale i mladých sedláků a baculatých dětí. Němejc měl velmi rád hudbu, stejně jako muzikální Mikoláš Aleš vytvářel kresby na motivy národních písní. Není proto divu, že další oblíbenou postavou v jeho repertoáru byl dudák. Pro něj měl podle Čadíka tři modely, z nichž nejvýraznější byl soused Kaňák.¹¹²

Němejc byl velmi dobrý portrétista, který se snažil ve výrazu portrétovaného zachytit i psychickou stránku jeho osobnosti. Již u prvního oceňovaného obrazu *Beznadějná láska* (1891) mu prý trvalo 8 měsíců, než vystihl ten pravý výraz beznaděje u chudé dívky, jež se

¹⁰⁹ SKOLKA (pozn. 27) 38-39.

¹¹⁰ Idem 47.

¹¹¹ HARLAS 1917 (pozn. 11) 11.

¹¹² ČADÍK 1940 (pozn. 104) 85.

nemůže stát ženou sedlákovy syna.¹¹³ I tento milostný výjev se odehrává na poli uprostřed každodenní práce, tedy ve venkovském prostředí pro Němejce tak typickém. Uznání se tomuto dílu dostalo až na Jubilejní výstavě v roce 1891, kde kritika ocenila především ten fakt, že námět byl čerpán z lidového prostředí.¹¹⁴

Po tomto obraze následovaly olejové studie *Litičanek*, provedené až akvarelově lehkou technikou. Vzorem mu mohly být krojové studie Mánesovy. U těchto postav můžeme najít zájem až etnografický, Němejc si všímá všech zvláštností kroje, které reprezentují etnicky odlišnou oblast Plzeňska. Protipólem této ateliérové malby je obraz *Plzeňačka* z roku 1913. Jde o portrét v plenéru, zachycující malířovu přítelkyni z Koterova u Plzně, tedy klasickou ukázkou plzeňského kroje.¹¹⁵ Tyto lidopisné studie se vyznačují lehkým tahem štětce a řídkým barevným nátěrem. Působí dojmem bezprostřednosti, stejně jako u Němejcova blízkého přítele z dob studií v Mnichově Lud'ka Marolda. Němejcův kolorit byl na rozdíl například od Uprkovy hýřivé barevnosti jemný, ovlivněn v Paříži Hynaisem používal pastelové tóny.¹¹⁶

5. 2. 5 Augustin Němejc v kontextu regionálního výtvarného umění

Čím je Jóže Úprka Moravskému Slovákku, Jaroslav Špillar Chodsku – tím je Němejc Plzeňsku.¹¹⁷ Významnou roli ve vývoji výtvarného umění na Plzeňsku sehrál Augustin Němejc především ze dvou důvodů. První a pro moji práci stěžejní část malířova díla je jeho tvorba regionalistická, v níž opěvuje svůj kraj a snaží se ho propagovat například tím, že pro Národopisnou výstavu tvoří interiér s lidovou svatební scénou či namaluje řadu lidových typů Plzeňska v křehké pastelové barevnosti.

Významné je ale i jeho dílo, které vstoupilo do reprezentačních prostor města Plzně. Rozvoj strojírenského průmyslu, pivovarnictví a železnic dal vzniknout novým společenským poměrům a tím i dosud neexistujícím institucím, jako byly divadlo a muzeum, provedené v novorenesančním duchu s prvky secese. Augustin Němejc se na tomto procesu podílel tím, že

¹¹³ Prokop TOMAN: Němejc, Augustin, in: Nový slovník československých výtvarných umělců, Praha 1947-1955, 3. rozšířené vydání, 196.

¹¹⁴ KOLBABOVÁ (pozn. 108) 10.

¹¹⁵ Idem 19.

¹¹⁶ ČADÍK 1940 (pozn. 104) 150-151.

¹¹⁷ TOMAN (pozn. 113) 196.

pro divadlo vytvořil oponu s alegorickým námětem občanů Plzně vítajících vstup umění do města.¹¹⁸

Význam malíře opět výstižně shrnula Renata Tyršová: „*Jako malíř lidu z okolí Plzně představil se Němejc veřejnosti svými krásnými studiemi již před dvaceti roky. Tehda, když vystavil své ukázky selek a sedláků, dudáčků a dívčín, byl – myslím – ještě usazen v Mnichově. Po řadu let již žije v Plzni. Na štěstí, že pud pravého malíře ho uchránil již v Mnichově před hledáním „zajímavých situací“, jimž jistá skupina jihoněmeckých genristů tak ráda sladívávala své obrazy se selského života. Němejc vtělil nejlepší ovoce svých studií v oponě divadla Plzeňského, kdež skupiny selského lidu mají vzácnou uměleckou hodnotu, jsouce myšleny jako součást celkové komposice, do kteréž jsou harmonicky vřazeny.*“¹¹⁹

¹¹⁸JEŘÁBEK (pozn. 33) 35.

¹¹⁹ TYRŠOVÁ (pozn. 31) 54.

6. JOŽA UPRKA A MORAVSKÉ SLOVÁCKO

6. 1 Charakteristika oblasti

Tento rozsáhlý region jihovýchodní Moravy se nazýval nejprve Moravské Slovensko, postupně převážil název Slovácko. Osídlování této oblasti probíhalo v 17. a 18. století. Hranice Slovácka vycházejí z krojových a dialektologických hledisek. Na severu regionu se nacházejí obce označené jako Moravské Kopanice a Horňácko, obyvatelé Pomoraví obývají Dolňácko. Na jihu regionu se nachází oblast zvaná Podluží a Hanácké Slovácko. Určitý vliv na život Slovácka měly německé správy měst a také obyvatelé židovského původu. Od 18. století bylo Slovácko rozděleno do dvou krajů: hradištského a brněnského, od počátku našeho století je rozděleno mezi Jihomoravský a Zlínský kraj.

Po stránce sídel a obydlí je Slovácko relativně těžké obecně charakterizovat, neboť se jedná o velmi rozmanitý region s místními zvláštnostmi. Podle stabilního katastru 30. let 19. století můžeme říci, že se na Slovácku vyskytují obce s trojúhelníkovými či čtvercovými jádry. Jádru vesnice se starousedlickými grunty se nejčastěji nazývalo *dědina* či *městečko*. K husté výstavbě domů docházelo v 19. století. Domy byly orientovány štítem do ulice a valbové střechy kryté doškem vytvářely zvláštní rytmus tím, že mezi domy byly proluky, jimiž se vjíždělo do dvorů. Proluky postupně mizely, došky byly nahrazeny tvrdou krytinou. Charakteristickými objekty tohoto regionu byly vinohradnické „búdy“ a sušírny ovoce.

Ráz usedlostí se začal měnit hlavně ve 20. a 30. letech minulého století, což souviselo především s modernizací (elektrifikací) a rozšiřováním objektů. Během 19. století se ustálila ve většině obcí tříprostorová dispozice obydlí (prostor s otevřeným ohništěm se stal kuchyní, jizba s pecí sloužila po likvidaci pece jako ložnice a jídelna). K úplné přestavbě domů docházelo v 50. letech po likvidaci soukromého zemědělského hospodaření. Informace o způsobu tehdejšího života však můžeme získat díky národopisným muzeím v přírodě, z nichž jedno najdeme i na Slovácku – Muzeum vesnice jihovýchodní Moravy ve Strážnici.

Velkou tradici měly na Slovácku rukodělné výrobky. Tradičními řemesly zde bylo hrnčířství – konkrétně výroba malované fajánse. Zájem o tradiční rukodělné výrobky oblasti pak vzrostl za první republiky, k jejich odbytu docházelo v rámci speciálních prodejen „lidového umění“. Hlavním příjmem většiny rodin však stále bylo zemědělství, pěstování obilovin, cukrové řepy, chov dobytka a koní. Důležitým odvětvím na Slovácku od Uherského Brodu až po Mikulov bylo pěstování vinné révy a také ovocnářství. Již roku 1895 byla v Lednici založena Vyšší ovocnicko-zahradnická škola. Do tradičního rolnického hospodaření

ve 20. století zasáhly nejdříve důsledky první světové války a první pozemková reforma, poté agrární krize ve 30. letech. Značný počet lidí také odcházel hledat obživu za hranice, především do USA. Největší vlna vystěhovalectví proběhla v letech 1900-1910, kdy odešlo např. z Vlčnova 195 osob. Mnoho řemeslníků se vystěhovalo také do Vídně. Zánik tradičního zemědělství souvisí se vznikem jednotných zemědělských družstev, kolektivizace oblasti probíhala násilně a byla ukončena až roku 1959.¹²⁰

6. 2 Proměny společenského života

Život na Slovácku byl stejně jako v jiných oblastech určován přírodními cykly zemědělského roku, církevními obřady, obyčejí a rituály rodinného života. Po zrušení roboty se významně změnilo regionální povědomí. Projevilo se to například organizováním velehradských poutí od roku 1863. Důležité místo v proměnách duchovního života měla škola, roku 1805 byla na Slovácku uzákoněna povinná osmiletá školní docházka. Nedocenitelný byl také význam učitelů, kteří rozvíjeli místní kulturní aktivity. K těm patřilo zakládání nejrůznějších spolků, ať už chrámové sbory, cimbálové kapely, dechové hudby, taneční soubory apod. Mezi první doklady novodobého folklorismu patří sběr lidových písní.

Široce rozvětvena byla spolková činnost, zakládaná především učitelstvem a kněžstvem, která posléze posloužila jako základ organizacím typu Sokola, Orla nebo Katolické omladiny. Spolkové aktivity a školní vyučování přispívaly k proměně „poddanského“ vědomí v „občanské“. Důležitým momentem bylo i zřízení prvního českého gymnázia roku 1884 v Uherském Hradišti. Profesor tohoto gymnázia, Josef Klvaňa, patřil k prvním osobnostem systematicky projevujícím zájem o hlubší poznání regionu. Podnětem k rozvoji národopisu byla i v tomto regionu Národopisná výstava, neboť na Slovácku v této době vrcholil proces počesťování městských správ, ovládaných do té doby německou menšinou.¹²¹

Důležitou součástí života regionu byly a dodnes jsou obyčeje a zvyky. Připomeňme ty nejdůležitější, které byly často zachycovány v uměleckých dílech. O svatodušních svátcích se pořádala Jízda králů, dochována dodnes ve Vlčnově. Tento objíždčkový obyčej byl zachycen v obrazech Joži Uprky. Významné byly i dožinky, hodovací slavnosti na ukončení žní. Významnou událostí, kterou sledovala celá vesnice, byla samozřejmě svatba. Důležitým

¹²⁰ Josef JANČÁŘ: Proměny Slovácka, Strážnice 2011, 15-63.

¹²¹ Idem 65-78.

prvkem při této ale i ostatních společenských událostech bylo předvádění kroje, který nesl znaky regionální identity. Rozlišování jednotlivých variant na Slovácku probíhalo zřejmě už od dob renesance. Od 18. století se dochovaly konkrétnější zmínky o krojích a jejich součástkách a materiálech, ze kterých byly zhotoveny. První odborné studie o lidovém odívání na Slovácku napsal již zmíněný Josef Klvaňa. Výzdoba a střihy krojů zaujaly už v 19. století mnohé umělce. Z roku 1837 pochází album moravských krojů od Wilhelma Horna, v 50. letech zobrazoval kroje ve svých akvarelech Josef Mánes (především oblast Uherskohradištska a Podluží).¹²² Tento zájem byl ještě vedený romantickou představou a zájmem o lidovou kulturu. Realisticky a až s etnografickým zájmem k tématu přistupoval Joža Uprka, který kroje zachycoval nejen na svých obrazech (Poutí u sv. Antoníčka, Jízda králů), ale věnoval alba i odívání na Slovácku obecně (Kožuchy, Šátky).¹²³

Silný potenciál lidové kultury na Slovácku dokládá i zřízení instituce Národního ústavu lidové kultury ve Strážnici, která má podle své preambule za cíl „sbírat a uchovávat doklady lidového umění a metodicky pomáhat kulturním osvětovým zařízením“. Sídlem instituce je strážnický zámek, v jehož parku probíhá od roku 1946 nejvýznamnější folklorní festival v ČR. O tom, že tradiční zvyky, obyčeje a především řemesla přžívají stále dál, svědčí i ocenění Nositel tradice lidových řemesel, které Ministerstvo kultury ve spolupráci s UNESCO uděluje vynikajícím lidovým řemeslníkům a výrobcům.¹²⁴

6. 3 Životopis Joži Uprky

6. 3. 1 Původ a mládí

Joža Uprka se narodil 25. 10. 1861 v Kněždubu u Strážnice a zemřel 12. 1. 1940 v Hroznové Lhotě. Místo jeho původu – Moravské Slovácko, mělo na jeho tvorbu rozhodující vliv. Tím, že Uprka vyrůstal v sepětí s moravským lidem a jeho tradicemi, poznal dokonale všechny aspekty venkovského života. Slovácké obyvatelstvo se stalo hlavním námětem jeho děl, barevnost jeho štětky vycházela z tradiční barevnosti slováckých krojů. Kromě inspirace našel Uprka na Moravě i okruh přátel, se kterými se podílel na veřejném kulturním životě.

¹²² JANČÁŘ 2011 (pozn. 120) 92.

¹²³ FIŠEROVÁ (pozn. 26) 46.

¹²⁴ JANČÁŘ 2011 (pozn. 120) 121-122.

Malířské nadání zdědil Uprka po svém otci Janu, malíři samoukovi. Od roku 1881 začal studovat na pražské akademii u profesora Františka Čermáka. Po absolvování dvouleté přípravy přešel do ateliéru profesora Antonína Lhoty, s nímž se však rozešel ve zlém. Konzervativní poměry na akademii, které připouštěly jen historický způsob malby podle pevně daných zásad, Uprku svazovaly. Odešel tedy stejně jako většina jeho spolužáků na akademii do Mnichova.¹²⁵

Mnichovské školení v Uprkovi vypěstovalo potřebu vyjadřovat se velkými žánrovými kompozicemi, z počátku ještě inklinujícími k anekdotě a popisnosti. Učil se zde především technice, neboť náměty si už zvolil. Ve svém mnichovském ateliéru pracoval na postavách, jež si předtím naskicoval doma na Slovácku. Styky s českým prostředím poskytlo Uprkovi založení spolku výtvarníků Škréta, v němž se sdružovali slovanští akademikové studující v Mnichově.¹²⁶

Po návratu ze studií chtěl Uprka pokračovat v pražském školení u profesora Pirnera. Roku 1888 poslal na výstavu Krasoumné jednoty do Rudolfiny dva své obrazy, které však kritika odmítne jako „nevzhledné“ a „nehotové“. Po tomto neúspěchu se Uprka rozhodl přerušit studium a odjel zpět na Slovácko. Ještě předtím se však v Praze seznámil s malířem Hanušem Schwaigrem, který se svou tvorbou pražských žánrových figurek také nezalíbil dobovému vkusu. Odjel proto s Uprkou na Slovácko, kde společně hledali novou inspiraci v prostředí rázovitých typů a zvyků slováckého lidu.

Schwaigr byl pro Uprku inspirativní odlišným přístupem k tématu. Jeho nevelké obrázky na dřevě zobrazující postavy z horáckého Valašska vypovídaly pravdivě o venkovském člověku, poznamenaném úmornou prací a těžkým existenčním zápasem. Obrazy vyrůstající z osobního zaujetí malíře představovaly protipól ideální koncepce, kterou razil např. Josef Mánes.¹²⁷ Inspiraci Schwaigrem můžeme vidět v posunu Uprkovy tvorby od idealizovaných líbezných postav k realistickým postavám v dílech, zobrazujících anekdotický děj s výraznou pointou.

Po odchodu z Prahy pobýval Uprka na různých místech Slovácka, např. v Hroznové Lhotě, Uherském Hradišti či ve Strážnici. Pozoroval Slovácko ne jako divák, ale jako jeden z lidu. Účastnil se práce na poli, na louce, chodil na trhy, pouti či do kostela. Z této znalosti každodenního života na vesnici pramenila hodnověrnost jeho postav. Nabyté zkušenosti

¹²⁵ Karel Boromejský MÁDL: Joža Uprka, Praha 1901, 17.

¹²⁶ Štěpán JEŽ: Joža Uprka: k pátému výročí umělcovy smrti, Praha 1944, 247–254.

¹²⁷ WITTLICH (pozn. 22) 80–81.

uplatnil v roce 1890, kdy vytvořil první velký žánrový obraz s větším počtem figur, *Zkouška na tarmaku*. Pokoušel se jej vystavit v Praze, ale ani tehdy nebyl kritikou přijat.

6. 3. 2 Plenérismus

Léta 1892 – 1901 jsou považována za dobu Uprkovy vrcholné malířské zralosti.¹²⁸ Osmdesátá a devadesátá léta jsou obdobím, kdy z Mnichova a Paříže přichází do Čech dvě silné tendence: realismus a impresionismus.

Plenérový realismus zasáhl Uprku významným způsobem. Tvořit mimo ateliér, v přírodě na vzduchu a světle, bylo přesně to, co potřeboval. Přimkl se ještě silněji ke skutečnosti, k prostředí, ve kterém žil. Později byl srovnáván s francouzskými malíři Courbetem a Milletem. Jeho tvorba se však od francouzských realistů odlišuje v jedné významné rovině. Zatímco Millet zdůrazňuje ve svých obrazech obsah a myšlenku, Uprka netendenčně líčí, stává se jen nezúčastněným pozorovatelem děje, který zobrazuje. Milletova díla jsou spíše vážné zamyšlení nad těžkým životem sedláků, Uprkovy obrazy jsou slunné a optimistické.

Realistické hnutí u nás mělo významný podíl při upozorňování na svéráz a cenu lidového života. Právě v tomto období tvořilo mnoho malířů regionalistů, zachycujících poslední zbytky lidové kultury z nejrůznějších krajů. Malovali sedláka pracujícího, ke kterému pociťovali sociální sympatie, i sedláka nosícího kroj, aby tak uchovali lidovou kulturu pro budoucí generace. Jako příklady děl z tohoto období jmenujme obrazy *Z jara – Vlácení – Orání* (1895) [34] či *Štěkař* (1895) [33].

Uprka byl ve svém zralém období důsledným realistou. Maluje náměty, které vidí a dobře zná. Aranžuje-li větší skupinu postav, působí to nenásilným dojmem, jako kdyby skupina nebyla komponována, ale přirozeně se tak sešla. Na obrazech mu jde především o souhru barev, jejichž pestrost působí na první dojem až křiklavě.

*„To je Uprkovský verism. Pravda je mu příkazem, jehož nesmí a nechce přestoupiti. (...) vše působí tak, jako bychom tou krajinou jeli, jako by ti lidé stáli před námi nikoli v rámci obrazu, ale ve skutečnosti.“*¹²⁹

¹²⁸ Jaroslav KAČER: Joža Uprka: výběr z malířského díla, katalog výstavy Moravské galerie v Brně, březen – květen 1983, Brno 1983, 5.

¹²⁹ FIŠEROVÁ (pozn. 26) 44.

Roku 1893 podnikl malíř studijní cestu do Paříže. Pobyt nezměnil jeho náměty, ale zasáhl jeho dílo po stránce malířských prostředků. Poznání pařížské světlé malby vedlo k zjasnění Uprkovy palety a k atmosférickému modulování barev. Uprka vyloučil obvyklé šedi a tím docílil výraznějšího dekorativního pojetí barevných ploch. Dobře to vidíme na jednom z nejznámějších Uprkových děl *Pouť ke sv. Antonínkovi* z roku 1893 [32].¹³⁰

První verzí tohoto obrazu byl akvarel z roku 1892. O rok později vznikl olej, který byl pochvalně přijat na pařížském Salonu. Česká kritika, která do té doby Uprku stále neuznávala, na úspěch ve francouzském prostředí zareagovala. Když r. 1894 vznikla definitivní, rozměrnější verze obrazu, jež je dnes chován v Moravské galerii v Brně, byla za něj Českou akademií věd a umění udělena Uprkovi zlatá medaile.

V Uprkových dílech se odráží umělcův zájem národopisný. I když postavy v pozadí bývají nečitelné, v popředí bývají vyvedeny do detailu, aby dobře vynikl jejich krok. Svůj zájem o folklor chtěl Uprka využít při přípravě na Národopisnou výstavu r. 1895. Zažil však zklamání, neboť kritika ani diváci jeho realistické vyobrazení nepřijali. Velkou ranou pro malíře bylo i neuskutečnění plánovaného národopisného panorama, jež mělo být velkolepou instalací v jednom z výstavních pavilonů. Uprka se nenechal neúspěchem zlomit ani se nesnažil zalíbit. *„A tak žije Uprka ustavičně bez falše, bez umělkářství a pracuje rovněž tak velmi pilně. Však přitom všem se mu hmotně dosud nedaří, jak by zasluhoval. Neumít činiti koncessí nikomu, hlavně ne v umění, jsa tu pravým neústupným Slovákem, ale též uměleckým charakterem“*¹³¹

Uprka poté odjíždí na studijní cestu do Paříže, kde se seznamuje se Zdenkou Braunerovou, přítelkyní, rádkyní a mecenáškou.¹³² Braunerová byla nadšena Uprkovým talentem a svéráznou tvorbou. Viděla, s jakou chudobou se umělec kvůli nezájmu o jeho tvorbu potýká a snažila se proto jeho díla vystavovat a nacházet pro ně kupce. Snaha otevřít Uprkovi dveře do pražského uměleckého světa však nebyla vždy korunována úspěchem, jako například při vyjednávání s mecenášem Josefem Hlávkou. O zklamání Zdenky Braunerové z konzervativních poměrů na pražské akademii se dozvídáme z četné korespondence. *„Já mu mluvila o sv. Antonínku, ale ten člověk má předsudek proti červené barvě. (...) on se nedovede vmyslet do jiného druhu malby, než jakou vidí stále kolem sebe. Každý svérázný umělec je mu protivný a on by ho rád předělal.“*¹³³

¹³⁰ WITTLICH (pozn. 22) 81.

¹³¹ FIŠEROVÁ (pozn. 26) 44.

¹³² František KOŽÍK: Na křídlech větrného mlýna, Praha 1977, 464.

¹³³ Idem 460.

V roce 1902 se v Praze konala výstava francouzského sochaře Augusta Rodina, kterou sám umělec přijel shlédnout. Zdenka Braunerová mohla díky znalosti pražského prostředí dosáhnout pozvání Rodina na Moravu. Sochař tedy přijel do Hodonína, aby shlédl Uměleckou výstavu Slovenska v Besedním domě, a zároveň navštívil Hroznovou Lhotu, kde se seznámil s Jožou Uprkou a poznal moravskou kulturu, jež ho nadchla.

6. 3. 3 Impresionismus a období po roce 1900

Impresionismus je dovršením plenérového realismu. Přišel k nám v 90. letech 19. století z Francie a Německa. Uprku neovládl nový směr zcela, zůstal dlouho věrný programu realistickému a v duchu impresionismu tvořil jen v určitém období. Pro jeho impresionismus je typické, že nepotlačuje kresbu. Akcentuje barvu, ale nenechá zmizet linii. Neomezuje se také jen na pouhý zrakový dojem, vždy ho zajímá zobrazovaná věc, klade vždy důraz na námět a obsah. Barevná skvrna není jen skvrnou v ploše, ale vytváří plastický tvar. Uprkovi jde především o zachycení dojmu barevného, světelného a pohybového. Malba má podat lyrický stav, náladu, která v době vzniku obrazu působila. Zásadním obrazem z malířova impresionistického období je *Jízda králů* (1897).

Roku 1897 uspořádal Uprka výstavu v Praze u Topičů, při jejíž příležitosti bylo Uprkovi věnováno samostatné číslo Volných směrů. Konečně i české prostředí začalo chválit malířovu přirozenost a svéráznost. „*Svým bezprostředním stykem vidí ale Uprka ty věci správně, jak jsou přirozené, neříká si tohle by mělo být tak či tak. Povážíme-li pak, jak veliký a nesnadný úkol, v tak velkém měřítku toto pestré moře zachytit, musíme plnou měrou uznati energii, s kterou se úkolu toho ujal i dovednost, s kterou ho dovedl zhostiti.*“¹³⁴

Po pražské výstavě vystavoval Uprka v Brně v Lužánkách. Úspěch výstav mu umožnil vystavět si v Hroznové Lhotě dům a založit rodinu. Roku 1898 byl vyzván k práci na budově Vesny v Brně, kde vyzdobil tři lunety. Na konci tohoto období vytvořil Uprka také mnoho leptů.

Od počátku století však nastal v Uprkově malbě postupný zlom. Žhavé barvy jakoby pohasly, pozadí se zplošťovalo a dekorativní barevné skvrny nesledovaly již tak organický tvar. Z venkovanů se stali manekýni předvádějící své kroje. Čím víc se kroj na Slovácku

¹³⁴ FIŠEROVÁ (pozn. 26) 45.

vytrácel, tím ho paradoxně na Uprkových obrazech přibývalo.¹³⁵ Příkladem díla z tohoto období je obraz *Nevěsta z Ostrožska* [35]. Folkloristický prvek se zde uplatňuje v detailním vykreslení tvaru a barev šatů, jde tedy vlastně o zachycení prvků tradičního odívání v této oblasti.

V tomto dekorativním období se však nemění tematika tvorby. Uprka stále vytváří kompozice s větším počtem postav, zachycuje práci na poli a zabývá se i jednotlivými figurami. Cítíme však z nich snahu autora podat skupiny malebně.

Uprkův zájem o zachycení lidových krojů vyústil nakonec do vydání několika publikací k tomuto tématu. Jmenujme například *Šatky a šátky*, obsahující 17 barevných reprodukcí zobrazujících ženské hlavy v šátcích či *Kožuchy mužské* a *Kožuchy ženské*, soubory kolorovaných kreseb s doprovodným textem o historii a rozdělení kožichů.¹³⁶

¹³⁵ Helena MUSILOVÁ (ed.): Joža Uprka: 1861-1940 : Evropan slováckého venkova, katalog výstavy Národní galerie v Praze - 23. 9. 2011-22. 1. 2012, Praha 2011, 355.

¹³⁶ JEŽ (pozn. 126) 287 – 288.

7. ZÁPADOČEŠTÍ REGIONALISTÉ

Jaroslav Špillar byl jistě tou nejdůležitější malířskou osobností svého kraje. Samozřejmě to ale neznamená, že byl osobností jedinou. Na jeho dílo navazovala celá řada dalších malířů, neboť Chodsko svou nepřerušovanou folklorní tradicí inspirovalo a lákalo mnoho dalších umělců nejen z regionu, ale i z větších center.

Vybrat další zástupce regionalistů je úkol nelehký. Důvodem je především ten fakt, že v dnešní době už jde o jména téměř neznámá. Informace o nich se snaží shromažďovat hlavně místní badatelé, kteří pak svými referáty přispívají do sborníků regionálních muzeí. Dílo těchto regionalistů se většinou celistvě nedochovalo a je roztroušeno po soukromých sběratelích, případně se na ně dá narazit na aukcích či v antikvariátech. Stejně problematická je i otázka určení výtvarné hodnoty jejich děl, která je značně kolísavá a obecně nižší než hodnota tvorby významných a všeobecně uznávaných umělců. Na druhou stranu je však jejich tvorba autentická a dokumentuje nejen jeden z dobových proudů, ale i osobní vztah tvůrců k jejich regionu.

Důvodem pro zařazení několika dalších jmen do kapitoly věnující se západočeskému regionalismu na přelomu 19. a 20. století je role, jakou tito umělci hráli při utváření českého výtvarného folklorismu. Jejich dílo má pro nás především funkci dokumentární – ukazuje, že folklorismus přetrval jako živý prvek regionální kultury i v letech následujících bezprostředně po silné vlně zájmu o tuto problematiku vyvolané Národopisnou výstavou. A tak v době, kdy už se v centru (myšleno v Praze) řešily otázky nastupující moderny, na periferii (myšleno na venkově) byly stále aktuální myšlenky o důležitosti zachování tradiční místní kultury. A právě proto, že národopis na Domažlicku nebyl jen „mrtvým materiálem“, ale prožívanou každodenní skutečností, mohl přitáhnout mnohé další tvůrce, kterým poskytl látku k uměleckému zpracování.

Asi nejucelenější přehled umělců pobývajících delší či kratší dobu na Chodsku představuje Čadíkův katalog Seznam děl výstavy malířů Chodska z roku 1939. I podle něj jsem vybírala následující autory.

7. 1 Václav Malý

Špillarovým pokračovatelem v zobrazování Chodska se stal i malíř Václav Malý (19. 2. 1874 – 9. 10. 1935). Po školení na pražské Akademii u profesorů Brožíka a Schwaigera v letech 1900 – 1906 maloval nejprve motivy z pražských ulic. Smysl pro sytou barevnost jej přivedl na Chodsko, kde stejně jako jeho předchůdce studoval krajinu a lidské typy a kde také vytvářel velkoformátové mnohofigurální kompozice (*Selka s dětmi, Dobývání pařezů, Stavění mandelů, Chod, Přeástky, U kolébky, Úvoz, Chalupa, Ve sněhu*). Na rozdíl od Špillara byl Malý čirý koloristický naturalista. Používal široké tahy štětce a náladu světla a vzduchu zachycoval velmi jemně. Pobýval v městečku Klenčí, kde navrhl malbu na skle do klenečského kostela. Také se zde spřátelil se spisovatelem Baarem, kterému poté akvarely doplnil knihu *Chodská madona*.

Mezi Malého nejslavnější obrazy patří *Pout' u sv. Vavřince*, který vzbudil senzaci roku 1910 na výstavě Hagenbundu ve Vídni.¹³⁷ Na základě tohoto úspěchu ocenil jeho dílo i francouzský kritik William Ritter. Mezi další větší obrazy patří *Pout' u Dobré vody* nebo *Nedělní dopoledne na náměstí v Domažlicích*, obraz, jež byl městem Domažlice darován prezidentu Masarykovi. Jak už bylo řečeno, další významnou složkou Malého díla byly knižní ilustrace, například k pohádkám a pověstem Chodska od J. Š. Baara.

Malý pobýval také na Moravském Slovácku, navštívil obec Velkou, kde podobně jako Uprka pracoval na obraze *Pout' u sv. Antonína*, svém posledním díle. Malý se věnoval i vedutám, publikoval celou řadu pohledů na česká a moravská města a krajiny (cyklus *Krásna naší republiky*). Z výstavní aktivity zmiňme účast na jarních výstavách v Rudolfinu a na výstavě Krásné Prahy roku 1907. Soubornou výstavu měl roku 1912 v Praze, kde představil 56 obrazů.¹³⁸ V současné době vlastní NG dva obrazy: *Chodské děvče* z roku 1908 a nedatovanou *Lesní samotu* a v Západočeské galerii v Plzni se nachází obraz *Dudák na Domažlicku* (1908) [25].

¹³⁷ Umělecká skupina. Po odchodu Klimtovy skupiny z Vídeňské secese v roce 1905 se Hagenbund propracoval do pozice nejprogressivnějšího uměleckého sdružení ve Vídni.

¹³⁸ TOMAN (pozn. 113) 70.

7. 2 Josef Douba

Špillarovým vrstevníkem byl i Josef Douba (15. 5. 1866 – 8. 4. 1928). Po studiu Akademie v Praze podnikl studijní cesty do Itálie (Benátky) a Německa. Od roku 1887 zajížděl na Chodsko, kde pobýval v Postřekově, nejzápadnější hornochodské vesnici. Na rozdíl od Špillara měl k místu hlubší a osobnější vazby: seznámil se zde totiž s dcerou místního řídícího učitele, kterou si později vzal. Doubova nastávající Marie Schweinarová je prý s kamarádkami zobrazena na Špillarově obraze *Krajčářky* (je zde v pruhovaných panských šatech s pletenci plavých vlasů kolem hlavy). Od roku 1907 pracoval v Postřekově trvale na regionálních národopisných tématech. Česká nakladatelství si u něj objednávala žánrové motivy pro příležitosti Vánoc, Velikonoc i všedních dnů. Na dochovaných Doubových pohlednicích nás zaujme především zářivá rumělka, charakteristická pro součástky chodského ženského kroje. Stejně jako u ostatních regionalistů je i u Douby výběr témat určen během každodenního života na vesnici. Můžeme se tedy setkat se scénami svátečními jako je zdobení stromku či cesta dětí i dospělých v krojích do kostela i při návratu z bohoslužby, ale i s výjevy každodenními spojenými s prací (mladá žena při krouhání zelí) či zvyky a obyčeji (dívky s kraslicemi, chlapci při řezání prutů a šupání). Doubovi se dostalo i oficiální zakázky, když byl přizván k obrazovému doprovodu propagačního díla r. 1892 „Die Osterreichische Monarchie in Wort und Bild“, následovalo i poděkování místodržitelství v Praze.

Josef Douba byl členem Syndikátu výtvarných umělců československých. Podle pracovníka Muzea Chodska Jana Vogeltanze čeká dosud jeho dílo na odborné posouzení.¹³⁹

7. 3 František Velc

František Velc (27. 7. 1864 – 1. 7. 1920) přijel roku 1893 do Klenčí pod Čerchovem, aby namaloval obraz sv. Martina pro zdejší kostel. Na Chodsku studoval zvyky a lidové kroje a vytvořil zde na toto téma řadu studií.¹⁴⁰

¹³⁹ Jan VOGELTANZ: Akademický malíř Josef Douba, in: Domažlický deník 6, 7. 10. 1997, č. 235, 11.

¹⁴⁰ Domažlické noviny 1, č. 15, Domažlice 1992, 5.

8. FOLKLORISMUS JAKO PROGRAM – SROVNÁNÍ VYBRANÝCH OSOBNOSTÍ

Ve své práci jsem se snažila podrobně zpracovat život a dílo Jaroslava Špillara, nastínit národopisnou část tvorby Augustina Němejce a Joži Uprky a konečně představit i tvorbu několika regionalistů čerpajících inspiraci na Chodsku. Nyní bych ráda na základě srovnání těchto osobností ukázala, že je možné v jejich tvorbě případně i životních osudech najít styčné body, na jejichž základě lze poté tyto osobnosti zařadit mezi folkloristy a regionalisty.

Zásadním faktorem pro zařazení mezi malíře regionalisty je vazba na konkrétní region. Ať už se umělec v kraji narodil (Špillar, Němejc, Uprka), či si ho oblíbil až v dospělosti (Malý, Douba), důležité je, že mu zůstal ve své tvorbě věrný. Často je životopisci regionalistů zdůrazňována až jakási „oběť“, kterou přinesl malíř svému kraji tím, že i přes nabídky z centra setrval na periferii. Malíř regionalista získal ke kraji osobní vztah, usídlil se v konkrétní vesnici buď natrvalo, nebo si zde zřídil letní ateliér, kam pravidelně dojížděl, takže se poznal i se svými sousedy. I tyto osobní vazby významnou měrou přispěly ke směřování tvorby malíře regionalisty – tím, že jej obyvatelé přijali za vlastního, mohl malíř lépe proniknout k mentalitě lidu a tím ji lépe vystihnout. Samozřejmě také získal lepší přístup k modelům, které zobrazoval. Vesničané, zvláště Chodové, bývali často vůči „cizincům“ zdrženliví, a proto osobnější vztahy napomohly i k vytvoření užšího vztahu mezi umělcem a jeho modelem. Tento prvek je zvláště zdůrazňován životopisci Jaroslava Špillara jako jeden z nejzásadnějších momentů určujících jeho tvorbu. Dokládá to i celá řada historek. Bucha zaznamenává, jak k malíři chodili sousedé s žádostí o radu či s prosbou o pomoc v případě úrazu, což se v dřevorubeckých vsích stávalo poměrně často. Doktor Leopold Bozděch z Klenčí prý při svých návštěvách Špillarovi říkal: *„Ukažte mi svou lékárníčku, jste tu jediní a proto musíte poskytnouti první pomoc, neboť ke mně do Klenčí je to daleko!“*¹⁴¹ Podobné historky, svědčící o malířově přátelské povaze a blízkému vztahu k místu a jeho obyvatelům, začlenil do svého literárního zpracování malířova života i prozaik J. Š. Baar: *„Jaroslav Špillar, to nebyl takový přelétavý malířský pták, který pomiloval a nechal tak. (...) Špillar si zamiloval Chodsko opravdově. Té lásce přinesl velkou oběť. Zřekl se velkoměstského života, přepychu, pohodlí, kaváren. Zahrabal se v chodské vsi a spokojil se s jejím prostým životem. Studoval Chodsko, pozoroval, maloval. Modely pro své obrazy hledal při každé příležitosti... Stýkal se s prostým lidem u muziky v hospodách, při slavnostech, o přástkách a dračkách, na*

¹⁴¹ BUCHA (pozn. 37) 58.

*poli, na pastvě a na těchto svých toulkách se naučil lidu rozumět, poznávat jeho duši a milovat jej.*¹⁴²

Ať už byl malíř regionalista figuralista či krajinář, námětově čerpal z konkrétního kraje, čímž vykonal i cennou funkci dokumentaristickou. Národopisný zájem, podněcený u většiny z těchto autorů Národopisnou výstavou, je dalším důležitým bodem jejich tvorby. Díky regionalistům se nám do dnešních dnů dochovaly celkem přesné informace o tehdejších způsobu odívání, vybavení domácností, způsobech slavení nejrůznějších svátků a dodržování obyčejů. Mádl ve své recenzi na Špillarovu výstavu v Topičově salonu kladně hodnotí malířovu autenticitu v tom, že „malíř našel krojovou zajímavost doma, v místech, kde šat lidový ještě přirozeně a nenuceně sedí na těle a není jen ve svátek a o národní slavnosti vyhrabanou památkou. A nevozil tento kroj z Domažlicka do Prahy, aby zde teprve oblékl do něho na ulici sebrané modely, nýbrž maloval a maluje sedláky a selky v něm, právě ty, kteří jej nosí.“¹⁴³ Významné je i zachycení krajiny a její proměny, jak to předvádí například Augustin Němejc ve svých studiích Plzeňska na počátku dvacátého století.

Dalším zajímavým rysem je fakt, že často i přes školení v cizině nedoznala tvorba regionalistů výraznější změny, především po stránce námětové. Zahraniční zkušenost nepopíratelně obohatila jejich tvorbu po technické stránce, tedy například ve způsobu kompozice, výběru a nánosu barev apod. U malířů regionalistů je však poté zdůrazňován především ten fakt, že i po návratu zůstali v námětové rovině věrni svému kraji. Nejsilněji to můžeme vypořádat u Uprky, kterému zkušenost z Paříže dala poznat prosvětlenou barvu a lehké impresionistické tahy štětce, které po návratu na Slovácko mohl uplatnit při zachycení slovácké každodennosti. I Němejc se v Mnichově naučil mnohému od Hynaise, využil to však opět ve prospěch živějšího zobrazení plzeňských typů. Co se týče Špillara, který neprošel klasickým školením na zahraniční akademii, i u něj si můžeme povšimnout posunu k prosvětlení v používání barevné palety po jeho cestách po Itálii, které využil nejlépe ve svých šumavských krajinách.

Vztah malíře regionalisty ke zvolenému kraji může být manifestován také snahou o jeho pozvednutí, například formou zakládání či členství v nejrůznějších spolcích propagujících region a podporujících kulturní dění v něm (Uprka a Spolek výtvarných umělců moravských, Malý a jeho ilustrace ke knihám Jindřicha Šimona Baara).

¹⁴² Milan JEŽEK: Znovuozaří zapomenutou Špillarovu stezku, in: Domažlický deník, 30. 6. 2007, http://domazlicky.denik.cz/zpravy_region/pec_stezka20070629.html, vyhledáno 27. 11. 2011.

¹⁴³ MÁDL 1899 (pozn. 70) 141.

III. ZÁVĚR

Ve své práci jsem se snažila podrobně popsat fenomén folklorismu v českém výtvarném umění na přelomu 19. a 20. století. Tento výtvarný proud nebyl jen jednou z podob české secese, ale byl i vyústěním národnostních snah, odrazem politického a společenského dění v kulturní sféře. I proto můžeme kořeny folklorismu hledat již v polovině 19. století, tedy v době revolucí otřásajících rakousko-uherskou monarchií. Je zajímavé si povšimnout, že zatímco většina projevů usilujících o manifestaci národního cítění a s nimi spojené snahy o národní obrození byly ve všech zemích monarchie potírány, návrat k lidové tradici a inspiraci lidovou kulturou, kterou lze jednoznačně chápat jako jasnou manifestaci češství a tedy i zdůraznění odporu k vládnoucí monarchii, byl fenomén v rámci samotné říše nejen trpěný, ale dokonce i podporovaný samotným panovníkem. V té době vládnoucí císař František Josef I. dobře pochopil, že pokud chce zajistit mír a předejít národnostním třenicím, je vhodné v určité míře národnostní projevy povolit. Touto relativní autonomií v oblasti kultury, umožněním její svobodné prezentace a podporou konkrétních umělců mohl do jisté míry zmírnit tlaky usilující o osamostatnění jednotlivých národů. V den svého nástupu na trůn založil císař Rakouský císařský řád Františka Josefa, který byl určen k odměňování občanů monarchie i cizinců, pokud se zasloužili o „*stát a panovnický dům a všeobecné blaho lidu.*“ Řád byl rozdělen do tří tříd, na velkokříže, komtury a rytíře dekorované malým náprsním křížem. Posledně jmenovaným bylo vyznamenáno mnoho osob, pro moji práci je významné udělení tohoto řádu Jožovi Uprkovi (roku 1908). Rytíři řádu se stali také sochař J. V. Myslbek (1889) či malíř Alfons Mucha (1901).¹⁴⁴

Pro zasazení fenoménu folklorismu do kontextu a pro pochopení jeho významu v rámci dobového umění je nutné sledovat nejen, jak byl folklorismus zpracováván umělci, ale také jak byl hodnocen a diskutován výtvarnými kritiky. Výtvarný folklorismus byl jako každý nový směr vnímán dvojnásobně již v době svého vzniku. Na jednu stranu můžeme po Národopisné výstavě pozorovat velkou vlnu zájmu o lidové umění, který neminul ani tehdejší výtvarnou scénu. Umění inspirované domácí tradicí začalo být považováno za jedno z možných východisek při hledání moderního výrazu českého umění té doby. Na druhou stranu se již v této době ozývaly kritické hlasy, které nenacházely v takto orientovaném umění dostatek inovativních a tvůrčích myšlenek nutných ke vzniku nového stylu. Jak se později

¹⁴⁴ Ivan KOLÁČNÝ: Řády a vyznamenání habsburské monarchie, Praha 2006, 120-124.

ukázalo, tito kritici měli pravdu. Národopisně orientovaný žánr se brzy vyčerpal a jako vůdčí směry se na počátku 20. století představily expresionismus a kubismus.

Nejdůležitější postavou v polemice o důležitosti a vůbec potřebě národního umění je pro nás osobnost Miloše Jiránka. Tento výtvarný kritik ve svých příspěvcích jasně vyjadřuje své názory na výše uvedené otázky. Ve výtvarném umění vycházejícím z domácích zdrojů vidí silu a autentičnost, které považuje za důležité a nosné inspirační zdroje. Zároveň je ale jakýmsi vizionářem ve smyslu nazírání budoucího vývoje českého výtvarného umění. Zcela reálně si uvědomuje, že folklorismus nemá takový potenciál, aby se touto cestou mohlo české umění ubírat, a nabádá spíše ke sledování západních vzorů a tendencí. O tom, že čerpání inspirace z lidového umění je tématem přesahujícím hranice českého území, svědčí i polemika mezi Jiránkem a švýcarským kritikem Williamem Ritterem. Ritter si nakonec postavil vysněnou Moravu proti Praze, akceptující západní novoty jako expresionismus či kubismus, na něž on sám pohlížel s despektem. Dostal se na pozici téměř fanatického obhájce folkloristického konzervativizmu v moravském umění, který propagoval nejen v Čechách, ale i v zahraničí.¹⁴⁵ Právě tento přístup přispěl ke konci přátelství s Jiránkem a k pokračování polemik na téma výkladu české modernity. Ačkoliv se oba kritikové zpočátku shodovali v uznání možné role folklóru a regionalismu při hledání svébytnosti národního umění, rozešli se v situaci změněné pražskou výstavou Edvarda Muncha, která přispěla k prohloubení orientace spolku Mánes na dění v západním uměleckém světě.¹⁴⁶

Ve své práci jsem se zaměřila na projevy folklorismu v malířství. Ať už u takto tvořících autorů najdeme přesah za hranice (Uprka) či nikoliv, jejich díla jistě mají své místo ve vývoji českého výtvarného umění. Ukazují, že nejen evropské vzory, ale i domácí tradice mohla inspirovat umělce k vytvoření kvalitních děl, přinášejících nová témata a nové přístupy. Největší prostor jsem věnovala Jaroslavu Špillarovi, malíři Chodska, jehož tvorbu jsem postavila vedle stejně orientovaných malířů z jiných regionů: Augustina Němejce působícího na Plzeňsku a Joži Uprky, malíře Slovácka. Při zpracovávání životopisu a díla Jaroslava Špillara jsem vycházela ze dvou existujících monografií (první je z roku 1946, druhá z roku 1960). Mým záměrem bylo dílo Jaroslava Špillara znovu zhodnotit z odstupu více než padesáti let po vydání druhé monografie a především jej zasadit do kontextu českého folklorního a regionalistického malířství. Špillar v něm zaujímá pevné místo svým vyhraněným zájmem o zobrazování života na Chodsku i svými životními osudy, které jsou pevně spjaty s vybraným regionem. Ačkoliv byla jeho tvorba (především v prvních letech)

¹⁴⁵ BYDŽOVSKÁ (pozn. 91) 74-78.

¹⁴⁶ JIRÁNEK (pozn. 92) 91.

kvalitativně nevyrovnaná, najdeme v ní díla prozrazující živý zájem o pozorovanou zkušenost a především posun v práci s barvou. Pozdní krajiny, vznikající v posledních letech před náparem duševní choroby, překvapují nejen barevnou paletou, ale také silou zachycené nálady. Dílo Jaroslava Špillara je autentickou výpovědí umělce milujícího svůj kraj, jeho přírodu i lid. Srovnáním tvorby výše uvedených tří umělců jsem se pokusila dokázat existenci styčných bodů v jejich dílech a potvrdit tak oprávněnost použití pojmu „regionalista“. V závěru své práce jsem uvedla i několik méně známých západočeských regionalistů jako ukázkou toho, že Jaroslav Špillar nebyl jediným regionalistou v kraji.

IV. KATALOG OBRAZŮ JAROSLAVA ŠPILLARA¹⁴⁷

Díla s dohledaným uložením v následujících institucích:

GBŠ = Galerie bratří Špillarů v Domažlicích - Muzeum Chodska

NG = Národní galerie v Praze

GVU = Galerie výtvarných umění v Ostravě

ZČG = Západočeská galerie v Plzni

Portrét, 1886-1887, olej, plátno, 22,5 x 19 cm, ZČG v Plzni, sign. O 45

Spící kuchtík, 1890, olej, plátno, 82 x 62 cm, ZČG v Plzni, sign. O 963

Vesnický fotograf, 1891, olej, plátno, 73 x 100 cm, ZČG v Plzni, sign. O 300

V zahradce, 1892, olej, plátno, 59 x 82 cm, ZČG v Plzni, sign. O 298

Italská madona, 1892, olej, plátno, 66 x 42 cm, ZČG v Plzni, sign. O 306

Poprsí děvčete, 1893, olej, plátno na lepence, 34 x 26 cm, NG v Praze, sign. O 3718

Náves v Postřekově, 1893, olej, plátno, 76 x 100 cm, ZČG v Plzni, sign. O 769

Chodská svatba I., 1893, olej, plátno, 104 x 168, ZČG v Plzni, sign. O 299

Soucit, 1894, olej, plátno, 100 x 74, 5 cm, NG v Praze, sign. O 5274

Farizeus a publikán, 1894-1896, olej, plátno, 64 x 42 cm, GBŠ v Domažlicích, sign.

H 10.262

V nedorozumění, 1896, olej, plátno, 77 x 103, 5 cm, NG v Praze, sign. O 756

¹⁴⁷ Tento katalog si neklade nárok na úplnost především z důvodu roztržitého autorova díla po soukromých sbírkách a aukčních síních. Do první části katalogu jsem proto zařadila jen díla, u nichž je jisté jejich uložení v konkrétní instituci a ke kterým se mi podařilo zjistit signaturu. V druhé části katalogu jsou zařazena díla, u nichž známe dataci, techniku, rozměry a místo uložení v roce 1958, kdy proběhla poslední výstava Špillarových děl.

Na robotě, 1897, olej, plátno, 120 x 178 cm, GBŠ v Domažlicích

Domluva, 1897, olej, plátno, 60 x 45 cm, ZČG v Plzni, O 427

Máj vzpomněl, 1897 – 1898, olej, plátno, ZČG v Plzni, sign. O 990

Při měsíčku, 1898 – 1899, olej, plátno, 64 x 48 cm, ZČG v Plzni, sign. O 297

Loučení s nevěstou, 1898, olej, plátno, 115 x 81 cm, ZČG v Plzni, sign. DO 47

V zahrádce, 1898, olej, plátno, 81 x 58 cm, NG v Praze, sign. O 3445

Kaplička, 1899, olej, 40 x 56 cm, GBŠ v Domažlicích, sign. H 10.142

Psohlavci I. / Kozina před Lomikarem, 1899, olej, plátno, 119 x 177 cm, ZČG v Plzni, sign. O 272

Vodníkův zimní klid, 1899, olej, plátno, 111 x 77 cm, ZČG v Plzni, sign. O 303

Chod, olej, 1899, 68 x 47 cm, GBŠ v Domažlicích, sign. H 10.258

Večerní mlhy, před 1900, olej, plátno, 63 x 102, GVU v Ostravě, sign. O 6

Chodská nevěsta, před 1900, uhl, pastel, kvaš, papír, 114,5 x 81 cm, GVU v Ostravě, sign. O 195

Starý Chod, před 1900, olej, plátno, 51,5 x 39,5 cm, GVU v Ostravě, sign. O 85.

Synkové malíře, 1900, olej, 77 x 59 cm, GBŠ v Domažlicích, sign. H 10.219

Vchod do parku ve Fiesole, 1900, akvarel, 24,5 x 35 cm, GBŠ v Domažlicích, sign. H 10.146

Vchod do kostela ve Fiesole, 1900, akvarel, 37 x 27,5 cm, GBŠ v Domažlicích, sign. H 10.145

Krajina, 1900, olej, lepenka, 18 x 29 cm, ZČG v Plzni, sign. O 472

Les / Fiesole, 1900, olej, plátno, 47 x 64 cm, ZČG v Plzni, sign. O 915

V neděli před rokem, 1900, olej, plátno, 77 x 55 cm, ZČG v Plzni, sign. O 1501

Starý Chod s čakanem, 1901, olej, plátno, 68, 5 x 45 cm, ZČG v Plzni, sign. O 40

Mastičkář, 1901, olej, plátno, 77 x 96 cm, NG v Praze, sign. O 5596

Skřivánek, 1901, olej, plátno, 100 x 80 cm, ZČG v Plzni, sign. O 881

Chodka v kožiše, 1901, olej, plátno, 68, 5 x 46 cm, ZČG v Plzni, sign. O 41

Kaplička na Peci, 1901, olej, plátno, 55 x 75 cm, ZČG v Plzni, sign. O 304

Krojová studie z Postřekova, 1901, olej, plátno, 68, 5 x 46 cm, ZČG v Plzni, O 37

Pochovávaní masopustu, 1901, olej, plátno, 159, 5 x 200 cm, ZČG v Plzni, sign. DO 67

Svačina, 1901, pastel, 49 x 61 cm, GBŠ v Domažlicích, sign. H 10.900

Na pouti u Dobré Vody, 1901, olej, plátno, 76 x 95 cm, ZČG v Plzni, sign. O 166

Přadlena z Postřekova, 1901, olej, plátno, 68, 5 x 46 cm, ZČG v Plzni, sign. O 38

Žena s šátkem z Postřekova, 1901, olej, plátno, 68, 5 x 46 cm, ZČG v Plzni, sign. O 39

Hlava děvčátka v šátku, 1901-1904, olej, dřevo, 17,5 cm, ZČG v Plzni, sign. O 99

Hlava prostovlasého děvčátka, 1901-1904, olej, dřevo, p.17,5 cm, ZČG v Plzni, sign. O 100

Tání, 1902, olej, plátno, 95 x 77 cm, ZČG v Plzni, sign. O 916

Dudák s dětmi, 1902, olej, plátno, 50 x 64 cm, ZČG v Plzni, O 1097

Z dobývání brambor (Na zemáky), 1902, olej, plátno, 116 x 121 cm, NG v Praze, sign. O 3020

Dřevaři v lese, 1903, olej, plátno, 77 x 97, 5 cm, NG v Praze, sign. O 10522

Cesta v zimě, 1903, olej, plátno, 75 x 80 cm, ZČG v Plzni, sign. O 305

Svážení dříví, 1903, olej, plátno, 112 x 118 cm, GBŠ v Domažlicích, sign. H 10.904

Šumavská krajina v zimě, 1903, olej, plátno, 76 x 96 cm, ZČG v Plzni, sign. O 458

Naše sousedství, 1904, olej, plátno, 75 x 80 cm, ZČG v Plzni, O 129

Pohled na Hrádek, 1904, olej, plátno, 77 x 96 cm, ZČG v Plzni, sign. O 296

Úvoz, 1904, olej, plátno, 75 x 80 cm, ZČG v Plzni, sign. O 301

Výměnkáři, 1904, olej, plátno, 110 x 116 cm, ZČG v Plzni, sign. O 295

Zima pod Čerchovem, 1904, olej, plátno, 116 x 101 cm, ZČG v Plzni, DO 48

Dudák na vsi, 1905, olej, plátno, 100 x 98 cm, ZČG v Plzni, DO 46

Nedatováno – majetek Galerie bratří Špillarů

Pohled z okna na střechy – Itálie, olej, plátno, 23 x 15 cm, GBŠ v Domažlicích, sign. H 10.154

Vesnické zákoutí, olej, 25 x 17,5 cm, GBŠ v Domažlicích, sign. H 10.595

Ležící chlapec, olej, 54 x 73 cm, GBŠ v Domažlicích, sign. H 10.263

Kostelní věž, olej, 62 x 44 cm, GBŠ v Domažlicích, sign. H 10.148

Nedatováno – majetek ZČG v Plzni

Ulička, olej, plátno, 75 x 55 cm, ZČG v Plzni, sign. O 302

V hospodě, olej, plátno, 39 x 49 cm, ZČG v Plzni, sign. O 308

V rodině / Chudá večeře, olej, plátno, 43 x 35 cm, ZČG v Plzni, sign. O 307

Výměnkář / Starý Chod sedící na lavičce, olej, plátno, 90 x 65 cm, ZČG v Plzni, sign. O 949

Tkalci, olej, lepenka, 72 x 76 cm, ZČG v Plzni, sign. O 847

Dudák na návsi, olej, křída černá, plátno, 112 cm x 77 cm, ZČG v Plzni, sign. O 1029

Nedatováno – majetek NG v Praze

Sedící muž, kresba, NG v Praze, sign. K 64041

Mužská hlava, kresba, NG v Praze, sign. K 64042

Sedící ženský akt, kresba, NG v Praze, sign. K 64069

Dvě sedící ženy, kresba, NG v Praze, sign. K 64071

Studie ženského aktu, kresba, NG v Praze, sign. K 64072

Kohout, olej, plátno, 55 x 75 cm, NG v Praze, sign. O 15590.

Díla s nedohledaným uložením – po umělcově smrti v majetku Anny Špillarové¹⁴⁸

Bolestné loučení, 1890, olej, plátno, 38 x 48 cm, sbírka AŠ

Oltář klenečského kostela, 1890 – 1897, olej, plátno, 53 x 38, 5 cm, sbírka AŠ

Lešetínský kovář, 1893, kresba uhlím, papír, 23 x 35 cm, sbírka AŠ

Postřekovské zákoutí, kol. 1896, olej, plátno, 75 x 55 cm, sbírka AŠ

V restauraci (Fiesole), 1900, kvaš, papír, 30 x 42 cm, sbírka AŠ

Oběť jara, 1901, olej, plátno, 90 x 100 cm, sbírka AŠ

Měsíc v jarním večeru, 1900 – 1902, olej, plátno, 56 x 76 cm, sbírka AŠ

Nemocný hošík, 1902, olej, plátno, 55 x 74, sbírka AŠ

Na Huti u Pece, 1902, olej, plátno, 73 x 59 cm, sbírka AŠ

Dubí, 1902, olej, plátno, 73 x 60, sbírka AŠ

Náměstí v Domažlicích, 1903, olej, plátno, 60 x 70 cm, sbírka AŠ

Náměstí v Domažlicích, 1903, olej, plátno, 60 x 70 cm, sbírka AŠ

V souvoze, 1904, olej, plátno, 80 x 75 cm, sbírka AŠ

Slunce na pasece, 1904, olej, plátno, 116 x 152 cm, sbírka AŠ

Studie

Děvčátko Nila, 1895 – 1897, akvarel, perokresba, papír, sbírka AŠ

Krávy, 1890 – 1897, kresba tužkou, 31 x 48 cm, sbírka AŠ

Zelné hlávky, 1898, olej, plátno, 15 x 24 cm, sbírka AŠ

¹⁴⁸ Zpracováno podle katalogu výstavy obrazů Jaroslava Špillara v Krajské galerii v Plzni, 18. dubna – 1. června 1958, kurátorem byl Oldřich Kuba, tehdejší ředitel galerie. Současné umístění děl nedohledáno.

Žáby, 1897 – 1899, akvarel, papír, 20 x 14, sbírka AŠ

Opuštěná, 1897 – 1899, kresba uhlím, papír, 42 x 31 cm, sbírka AŠ

Pan Franc ze zámku, 1890 – 1900, kresba tužkou, papír, sbírka AŠ

Plzeňka v kroji, 1903, kresba tužkou, papír, sbírka AŠ

Ztracená existence, 1901 – 1903, kresba tužkou, papír, 29 x 39 cm, sbírka AŠ

Sova, 1902 – 1904, kresba tužkou, papír, 36 x 24, 5 cm, sbírka AŠ

Hlava Choda, 1901 – 1904, kresba uhlím, papír, 41 x 24 cm, sbírka AŠ

Díla s nedohledaným uložením – stav v roce 1960¹⁴⁹

Podobizna p. Řezníčka, 1892, olej, plátno, 41 x 31 cm

Malé krajčářky, 1892, olej, plátno, 52 x 74 cm

Žena s děckem, před 1893, olej, plátno, 70 x 56 cm

Podobizna paní Řezníčkové, 1894, olej, plátno, 41 x 31 cm

Námhuvy, 1897, olej, plátno, 60 x 45 cm

Na trávu, 1897, olej, plátno, 65 x 45 cm

Správka cepu, kolem 1899, olej, plátno, 69 x 59 cm

Baarův rodný dům, 1899, akvarel, papír, 27 x 39 cm

Klášter ve Fiesole, 1900, akvarel, papír, 37 x 28 cm

Nádvoří zámku ve Fiesole, 1900, akvarel, papír, 38 x 27 cm

V lese (Fiesole), 1900, olej, lepenka, 47 x 63 cm

Portrét ženy, kolem 1900, olej, plátno, 53 x 38 cm

¹⁴⁹ Katalog je zpracován na základě katalogu Oldřicha Kuby (pozn. 2) a seznamu děl v malířově monografii od Jana Weniga (*Malíř chodského lidu Jaroslav Špillar*, Plzeň 1960, 43-49). Ostatní díla, u nichž neznáme rok vzniku, rozměry ani místo uložení, jsem do katalogu nezařadila. Současné umístění děl nedohledáno.

Domažlice od jihozápadu, 1903, olej, plátno, 115 x 181 cm

Domažlice od východu, 1903, olej, plátno, 115 x 181cm

Domažlice od severozápadu, 1903, olej, plátno, 115 x 181cm

Naše zahrádka, 1903, olej, plátno, 75 x 80 cm

Hlavička děvčátka, 1901 – 1904, olej, dřevo, průměr 17, 5 cm

Přástky, 1904, olej, plátno, 97 x 120 cm

V. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

Prameny – periodika:

- BUCHA František Xaver: Jaroslav Špillar – člověk, in: Národní politika 20. 1. 1942, roč. 60, č. 19
- ČAPEK Karel: Otázka národního umění, in: Volné směry 17, 1913, 160-162
- JIRÁNEK Miloš: Ku psaní Williama Rittera o českém umění, in: Volné směry roč. 10, Praha 1906, 91
- MÁDL Karel Boromejský, in: Zlatá Praha 1899, roč. XVI, č. 12, 140-14; 155-156; 444
- MÁDL Karel Boromejský: K výstavě Jaroslava Špillara, in: Národní listy 17. 11. 1901
- Posel od Čerchova 7. 12. 1917, roč. XXXXVI, č. 49, 1
- recenzent -ek, in: Volné Směry roč. 3, 1899, 263
- Světozor, roč. XXIII., 1889, 45
- Volné směry 1 (1897), 2 (1898), 3 (1899), 6 (1902), 9 (1905)
- Zlatá Praha 1895, roč. XII, 127
- Zlatá Praha 1901, roč. XVIII, 383-4
- Zlatá Praha, 1905, roč. XXII, č. 52, 623

Výstavní katalogy:

- ČADÍK Jindřich: Průvodce výstavou obrazů Jaroslava a Karla Špillara: k výročí osmdesátých narozenin Jar. Špillara a k upomínce desetiletí od smrti Karla Špillara. Katalog výstavy v Západočeském muzeu v Plzni, říjen 1949, Plzeň 1949
- JEŘÁBEK Richard (ed.): Folklorismy v českém výtvarném umění XX. století. Katalog ke stejnojmenné výstavě konané v Praze (30. 6. – 19. 9. 2004), Chebu (7. 10. – 28. 11. 2004), Hodoníně (8. 12. 2004 – 27. 2. 2005) a Uherském Brodě (11. 3. – 6. 6. 2005), Praha 2004
- KAČER Jaroslav: Joža Uprka: výběr z malířského díla, katalog výstavy Moravské galerie v Brně, březen – květen 1983, Brno 1983
- KUBA Oldřich: Výstava obrazů Jaroslava Špillara, malíře Chodska, 18. dubna – 1. června 1958, Plzeň 1958
- KUBA Oldřich: Jaroslav Špillar: výstava k stému výročí narození umělce, Muzeum Chodska Domažlice, 24. červenec – 14. září 1969, Plzeň 1969

- MRÁZ K. D.: Na místě průvodu. Katalog výstavy obrazů Jaroslava Špillara v paláci Allianz, 1. - 31. října 1905, Praha 1905
- MUSILOVÁ Helena (ed.): Joža Uprka: 1861-1940 : Evropan slováckého venkova, katalog výstavy Národní galerie v Praze - 23. 9. 2011-22. 1. 2012, Praha 2011, 355.
- ORLÍKOVÁ-BRABCOVÁ Jana (ed.): České malířství přelomu 19. a 20. století ve sbírce Západočeské galerie v Plzni (kat. výst.), Plzeň 2007
- Souborná výstava Jaroslava Špillara, Topičův salon 15. 1. – 15. 2. 1899, Praha 1899
- ŠPILLAR Jaroslav: Výstava obrazů z Chodska a Italie, Praha 1901
- ŠPILLAR Jaroslav: seznam nejnovějších prací na výstavě jeho r. 1903 v Plzni, se životopisem a úvodní vzpomínkou od Jana Františka Hrušky, výstava Spolku přátel vědy a literatury české v Plzni, Plzeň 1903
- ŠTĚPÁN Petr: Pohádkové bytosti. Katalog výstavy v ČMVU v Praze, 14. prosince 2005 – 5. února 2006

Článek, stat' ve sborníku:

- BYDŽOVSKÁ Lenka: William Ritter, Slavjanofil ze západu, in: ČORNEJ Petr / PRAHL Roman (ed.): Čechy a Evropa v kultuře 19. století, Praha 1993, 74-78
- JANČÁŘ Josef: Dokonalost prostého života. Lidová kultura, folklor a folklorismus, in: Dějiny a současnost, 6/2004, 28
- NĚMEJC R. V. : Akademický malíř A. Němejc, in: Rodopisná revue 1/2000, 18-19.
- RŮŽENECKÁ Ludmila: Ohlédnutí za prvním rokem činnosti Galerie bratří Špillarů, in: Sborník Muzea Chodska, Domažlice 1997, 9
- VOGELTANZ Jan: Akademický malíř Josef Douba, in: Domažlický deník 6, 7. 10. 1997, č. 235, 11

Sborníky:

- BROUČEK Stanislav (et al.): Mýtus českého národa, aneb, Národopisná výstava československá 1895, Praha 1996
- HOJDA Zdeněk / OTTLOVÁ Marta, PRAHL Roman (eds.): Slavme slavně slávu Slávov slavných: Slovanství a česká kultura 19. století, Praha 2006
- LAHODA Vojtěch / NEŠLEHOVÁ Mahulena / PLATOVSKÁ Marie / ŠVÁCHA Rostislav / BYDŽOVSKÁ Lenka: Dějiny českého výtvarného umění IV/1, 1890 – 1938, Praha 1998

- TÁBORSKÝ František (ed.): Paní Renáta Tyršová – památník na počest jejích 70. narozenin, Praha 1926
- TOMAN Prokop: Nový slovník československých výtvarných umělců, Praha 1947-1955, 3. rozšířené vydání
- ŽÁKAVEC František: O umění a umělcích. In Paní Renata Tyršová. Památník na počest jejích 70tých narozenin, Praha 1926

Monografie:

- BAAR J. Š. / HRUŠKA Jan F. / TEPLÝ František: Chodská čítanka, Vyškov 1927
- BAAR Jindřich Šimon: Skřivánek, Praha 1962
- BUCHA F. X.: Jaroslav Špillar: Studie života a díla, Domažlice 1946
- ČADÍK Jindřich: Špachtle a paleta úsměvná: hrst veselých chviliek mezi umělci, Plzeň 1966
- DUDÁK Vladislav (ed.): Plzeňsko: příroda, historie, život, Praha 2008
- FABELOVÁ Karolína: Karel Vítězslav Mašek, Praha 2002
- HARLAS F. X.: Malířství, Praha 1908
- HARLAS F. X.: Augustin Němejc, Plzeň 1917
- JANČÁŘ Josef: Proměny Slovácka, Strážnice 2011
- JEŽ Štěpán: Joža Uprka: k pátému výročí umělcovy smrti, Praha 1944
- KOLÁČNÝ Ivan: Řády a významování habsburské monarchie, Praha 2006
- KOTALÍK Jiří: Miloš Jiránek: O českém malířství moderním a jiné práce, Praha 1962,
- KOTALÍK Jiří: Jan Preisler, Praha 1968SVRČEK Jaroslav B.: F. X. Šaldy boje a zápasy o výtvarné umění. Praha 1947
- KOŽÍK František: Na křídlech větrného mlýna, Praha 1977
- MÁDL Karel Boromejský: Joža Uprka, Praha 1901
- PAVLICOVÁ Martina / UHLÍKOVÁ: Lucie Od folkloru k folklorismu. Slovník folklorního hnutí na Moravě a ve Slezsku, Strážnice 1997
- REICH: Jan Chodsko, Praha 1982
- RŮŽENECKÁ Ludmila: Z korespondence bratří Špillarů, Brno 1997
- SKOLKA Jan: Augustin Němejc: malíř Plzně a Plzeňska, Plzeň 2000
- TYRŠOVÁ Renata: Svéráz v zemích československých, Plzeň 1918
- TYRŠOVÁ Renata: Svéráz v zemích československých, Praha 1921
- WENIG Jan: Malíř chodského lidu Jaroslav Špillar, Plzeň 1960
- WITTLICH Petr: Česká secese, Praha 1985

Nepublikované studentské práce:

- FIŠEROVÁ Hana: Folklorismy v české architektuře na přelomu 19. a 20. století (bakalářská práce na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 2009
- KOLBABOVÁ Zdeňka: Augustin Němejc (bakalářská práce na Katolická teologické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 2006
- KŘÁPKOVÁ Petra: Role umění na přelomu 19. a 20. století pohledem Renáty Tyršové a Zdenky Braunerové (diplomová práce na Filosofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně), Brno 2011

Internet:

- CIBULKOVÁ Milena: Postřekovští představí živé Špillarovo obrázky, in: Domažlický deník, 31. 7. 2011, http://domazlicky.denik.cz/kultura_region/postrekovsti-predstavi-zive-spillarovo.html, vyhledáno 27. 11. 2011
- JEŽEK Milan: Znovuoznačí zapomenutou Špillarovu stezku, in: Domažlický deník, 30. 6. 2007, http://domazlicky.denik.cz/zpravy_region/pec_stezka20070629.html, vyhledáno 27. 11. 2011
- ULRYCHOVÁ Marta: Jan František Hruška (1865-1937), in: FolklorWeb.cz, vyhledáno 7. 9. 2011

VI. SEZNAM VYOBRAZENÍ

1. Jaroslav Špillar, portrét umělce, nedatováno, Archiv města Plzně, sign. 31. 601. Foto: autor.
2. Členská legitimace spolku Mánes, nedatováno, Archiv města Plzně, sign. 31. 164. Foto: autor.
3. Pec pod Čerchovem, rozestavěný dům Jaroslava Špillara, nedatováno (asi 1902), Archiv města Plzně, sign. 31. 611. Foto: autor.
4. Pec pod Čerchovem, pojízdný ateliér Jaroslava Špillara. Foto: autor.
5. Korespondenční lístek Jaroslavu Špillarovi od Williama Rittera, 24. 3. 1899, Archiv města Plzně, sign. 31.446. Foto: autor.
6. Dopis Anně Špillarové od J. Š. Baara, 27. 6. 1919, Archiv města Plzně, sign. 31. 272. Foto: autor.
7. Dopis Anně Špillarové s rozhodnutím o konání výstavy Jaroslava Špillara, 27. 12 1938, Archiv města Plzně, sign. 31. 254. Foto: autor.
8. Dopis ženě a dceři malíře od Špillarova monografisty F. X. Buchy, 21. 4. 1958, Archiv města Plzně, sign. 31. 584. Foto: autor.
9. Pohlednice Anně Špillarové od rodiny Muchovy, 6. 9. 1906, Archiv města Plzně, sign. 31. 433. Foto: autor.
10. Jaroslav ŠPILLAR: Spící kuchtík, 1889, olej, plátno, 82 x 62 cm, Západočeská galerie v Plzni. Reprodukce z knihy: ORLÍKOVÁ – BRABCOVÁ Jana: České malířství přelomu 19. a 20. století ve sbírce Západočeské galerie v Plzni, Plzeň 2007, 52.
11. Jaroslav ŠPILLAR: Nedorozumění, 1896, olej, plátno, 77 x 103, 5 cm, NG v Praze. Foto: katalog sbírek Národní galerie, www.ngprague.cz, vyhledáno 1. 4. 2012.
12. Jaroslav ŠPILLAR: Chodská svatba I., 1893, olej, plátno, 104 x 168 cm, ZČG v Plzni. Reprodukce z knihy: ORLÍKOVÁ – BRABCOVÁ Jana: České malířství přelomu 19. a 20. století ve sbírce Západočeské galerie v Plzni, Plzeň 2007, 53.
13. Jaroslav ŠPILLAR: Loučení s nevěstou, 1898, olej, plátno, 115 x 81 cm, ZČG v Plzni. Reprodukce z knihy: WENIG Jan: Malíř chodského lidu Jaroslav Špillar, Plzeň 1960, příloha č. 7.
14. Jaroslav ŠPILLAR: Vodník, 1897 – 1898, olej, plátno, 111 x 77 cm, ZČG v Plzni. Reprodukce z knihy: ORLÍKOVÁ – BRABCOVÁ Jana: České malířství přelomu 19. a 20. století ve sbírce Západočeské galerie v Plzni, Plzeň 2007, 60.

- 15.** Jaroslav ŠPILLAR: Psohlavci I. / Kozina před Lomikarem, 1899, olej, plátno, 120 x 180 cm, ZČG v Plzni. Reprodukce z knihy: ORLÍKOVÁ – BRABCOVÁ Jana: České malířství přelomu 19. a 20. století ve sbírce Západočeské galerie v Plzni, Plzeň 2007, 53.
- 16.** Jaroslav ŠPILLAR: Na robotě, 1899, olej, plátno, 120 x 178 cm, Galerie bratří Špillarů v Domažlicích. Reprodukce z knihy: WENIG Jan: Malíř chodského lidu Jaroslav Špillar, Plzeň 1960, příloha č. 9.
- 17.** Jaroslav ŠPILLAR: Chodka v kožiše, 1901, olej, plátno, 68, 5 x 46 cm, ZČG v Plzni. Reprodukce z knihy: WENIG Jan: Malíř chodského lidu Jaroslav Špillar, Plzeň 1960, příloha č. 13.
- 18.** Jaroslav ŠPILLAR: Pochovávání masopustu, 1901, olej, plátno, 159, 5 x 200 cm, ZČG v Plzni. Pohlednice z Archivu města Plzně, sign. 31. 635. Foto: autor.
- 19.** Jaroslav ŠPILLAR: Z dobývání brambor, 1902, olej, plátno, 116 x 121, 5 cm, ZČG v Plzni. Pohlednice z Archivu města Plzně, sign. 31. 639. Foto: autor.
- 20.** Jaroslav ŠPILLAR: Tání, 1902, olej, plátno, 95 x 77 cm, ZČG v Plzni. Reprodukce z knihy: ORLÍKOVÁ – BRABCOVÁ Jana: České malířství přelomu 19. a 20. století ve sbírce Západočeské galerie v Plzni, Plzeň 2007, 59.
- 21.** Jaroslav ŠPILLAR: Cesta v zimě, 1903, olej, plátno, 75 x 80 cm, ZČG v Plzni. Reprodukce z knihy: ORLÍKOVÁ – BRABCOVÁ Jana: České malířství přelomu 19. a 20. století ve sbírce Západočeské galerie v Plzni, Plzeň 2007, 58.
- 22.** Jaroslav Špillar: Domažlice od severozápadu, 1903, olej, plátno, 115 x 181 cm. Reprodukce z knihy: WENIG Jan: Malíř chodského lidu Jaroslav Špillar, Plzeň 1960, příloha č. 18.
- 23.** Jaroslav ŠPILLAR: Výměnkáři, 1904, olej, plátno, 110 x 116 cm, ZČG v Plzni. Reprodukce z knihy: WENIG Jan: Malíř chodského lidu Jaroslav Špillar, Plzeň 1960, 23.
- 24.** Jaroslav ŠPILLAR: Zima pod Čerchovem, 1904, olej, plátno, 116 x 101 cm, ZČG v Plzni. Reprodukce z knihy: ORLÍKOVÁ – BRABCOVÁ Jana: České malířství přelomu 19. a 20. století ve sbírce Západočeské galerie v Plzni, Plzeň 2007, 61.
- 25.** Václav MALÝ: Dudák na Domažlicku, 1908, olej, lepenka, 48, 5 x 36 cm. Reprodukce z knihy: ORLÍKOVÁ – BRABCOVÁ Jana: České malířství přelomu 19. a 20. století ve sbírce Západočeské galerie v Plzni, Plzeň 2007, 51.
- 26.** Augustin NĚMEJC: Autoportrét, nedatováno, pastel, 61 x 49 cm. Reprodukce z knihy: SKOLKA Jan: Augustin Němejc: malíř Plzně a Plzeňska, Plzeň 2000.

- 27.** Augustin NĚMEJC: Beznadějná láska, 1891, olej, plátno, 88 x 68 cm, ZČG v Plzni. Reprodukce z knihy: SKOLKA Jan: Augustin Němejc: malíř Plzně a Plzeňska, Plzeň 2000, 14.
- 28.** Augustin NĚMEJC: Sbíráání brambor, 1909, olej, plátno, 37 x 62 cm, ZČG v Plzni. Reprodukce z knihy: SKOLKA Jan: Augustin Němejc: malíř Plzně a Plzeňska, Plzeň 2000, 52.
- 29.** Augustin NĚMEJC: Oběd na poli, 1911, olej, plátno, 85 x 75 cm, ZČG v Plzni. Reprodukce z knihy: SKOLKA Jan: Augustin Němejc: malíř Plzně a Plzeňska, Plzeň 2000, 57.
- 30.** Augustin NĚMEJC: Plzeňáčka, 1913, olej, plátno, 20 x 16 cm, ZČG v Plzni. Reprodukce z knihy: SKOLKA Jan: Augustin Němejc: malíř Plzně a Plzeňska, Plzeň 2000, 16.
- 31.** Augustin NĚMEJC: Jarmark v Plzni, 1913, studie, pastel, papír, 70, 5 x 61, 5 cm, ZČG v Plzni. Reprodukce z knihy: SKOLKA Jan: Augustin Němejc: malíř Plzně a Plzeňska, Plzeň 2000, 34.
- 32.** Joža UPRKA: Pouť u sv. Antonínka, 1894, olej, plátno, 92 x 151, 5 cm, Moravská galerie v Brně. Reprodukce z knihy: MUSILOVÁ Helena: Joža Uprka: 1861 – 1940: Evropan slováckého venkova. Průvodce výstavou NG v Praze, 23. 9. 2011 – 22. 1. 2012, Praha 2011, 54.
- 33.** Joža UPRKA: Štěrkař, 1895, olej, plátno, 83 x 104 cm, NG v Praze. Reprodukce z knihy: MUSILOVÁ Helena: Joža Uprka: 1861 – 1940: Evropan slováckého venkova. Průvodce výstavou NG v Praze, 23. 9. 2011 – 22. 1. 2012, Praha 2011, 67.
- 34.** Joža UPRKA: Z jara – Vlāčení – Orání, 1895, olej, plátno, 81 x 102, 5 cm, NG v Praze. Reprodukce z knihy: MUSILOVÁ Helena: Joža Uprka: 1861 – 1940: Evropan slováckého venkova. Průvodce výstavou NG v Praze, 23. 9. 2011 – 22. 1. 2012, Praha 2011, 73.
- 35.** Joža UPRKA: Nevěsta z Ostrožska, nedatováno, olej, plátno, 104 x 56 cm, Sbíрка Nadace Moravské Slovácko. Reprodukce z knihy: MUSILOVÁ Helena: Joža Uprka: 1861 – 1940: Evropan slováckého venkova. Průvodce výstavou NG v Praze, 23. 9. 2011 – 22. 1. 2012, Praha 2011, 86.
- 36.** Karel Vítězslav MAŠEK: Sekáč, 1887, olej, plátno, 43 x 50 cm, NG v Praze. Foto: archiv NG v Praze, <http://ng.bach.cz/ces/centrum.html>, vyhledáno 1. 4. 2012.
- 37.** Jan PREISLER: Jaro, 1906, olej, plátno, 118 x 132 cm, NG v Praze. Foto: archiv NG v Praze, <http://ng.bach.cz/ces/centrum.html>, vyhledáno 1. 4. 2012.
- 38.** Miloš JIRÁNEK: Trh na nádobí ve Velké, 1902-1903, olej, plátno, 88, 5 x 85 cm, NG v Praze. Foto: archiv NG v Praze, <http://ng.bach.cz/ces/centrum.html>, vyhledáno 9. 4. 2012.

39. Miloš JIRÁNEK: Detvanská jizba II., 1904, olej, plátno, 114 x 91 cm, NG v Praze. Foto: archiv NG v Praze, <http://ng.bach.cz/ces/centrum.html>, vyhledáno 9. 4. 2012.