

POUTĚ OČIMA ČESKÝCH UMĚLCŮ

Marek KREJČÍ

Poutě představovaly svátek v kalendáři výrazně odstíněný od každodennosti. Jen v hlavním zemském městě se konalo několik poutí: slavná Svatojánská,¹⁾ Emauzská, Filipojakubská, Josefská, Markétská, Prokopská a Matějská, jež jediná se v pozměněné podobě zachovala v povědomí moderních Pražanů. V druhé polovině 19. století nad tradičním náboženským charakterem poutí, kdy se stovky účastníků ve společné modlitbě spojovaly v jeden celek s důvěrou se obracející k Panně Marii a svatým patronům, začala nabývat významu složka pouťové zábavy. Při Markétské pouťi po mši svaté v barokním chrámu patronky v Břevnovském klášteře pokračovalo veselí v nedaleké oboře Hvězda na pomezí k Liboci. Pouť, která vlastně byla celodenním výletem „za bránu“ na lůno přírody (podle oznámení zámeckého hejtmanství spravujícího oboru každoročně devastovanou výletníky), se pochopitelně v mnohém odlišovala od komornějších poutí v sevřených prostorách Staroměstského Rynku, Karlova náměstí či dnešního náměstí Republiky. Olej Viktora Barvitia *Pouť ve Hvězdě* byl za minulého režimu v uměleckých sbírkách Pražského Hradu označován jako *Slavnost ve Hvězdě*.²⁾ Kompozice obrazu nahlíží na pouťové dění na palouku pod korunami staletých stromů zpoza zad účastníků, kde přes přihlížející a taneční páry je vidět pouťový kolotoč, stánek střelnice a akrobatku na laně. Barvitius usiloval o realistické zobrazení skutečnosti, od portrétních rysů

1) Obraz Svatojánské pouti vystavoval např. v roce 1890 na výstavě Krausmanné jednoty malíř Josef Douba. Obraz je znám z reprodukcí vydávaných jako přemie Umělecké besedy.

2) Viktor Barvitius, *Pouť ve Hvězdě*, 1861, olej, plátno, 52 × 102 cm. Obrazárna Pražského hradu. Podle záznamů Archivu Pražského Hradu obraz byl pro umělecké sbírky Pražského Hradu zakoupen v roce od 1933 starožitníka. Obraz je reprodukován v publikaci *Mistrovská díla českého malířství 19. století ze sbírek Pražského Hradu*, Praha 1997, s. 45. Studie k obrazu se nachází ve sbírkách Národní galerie v Praze.

skutečných osob propůjčených postavám na obraze po polosedící postavu zmoženou pouťovým veselím v pravém dolním rohu obrazu.

Také další předměstské pražské poutě, např. Fidlovačka v Nuslích a Slamník v Bubenči, organizované řemeslnickými společenstvy, dávaly účastníkům na chvíli zapomenout na obtíže každodenního života. O jejich světském charakteru svědčí drobné žánrové ilustrace, které pro Květy pořídili Antonín Gareis či Beneš Knüpfer.³⁾ Ateliér akademického malíře a fotografa Hynka Fiedlera pak v osmdesátých letech 19. století vytvořil momentky, které v nové technice zachycovaly totéž pouťové veselí. Fidlovačka je dnes známa především díky frašce Josefa Kajetána Tyla Fidlovačka aneb žádný hněv a žádná rvačka, uvedené koncem roku 1834 na jevišti Stavovského divadla, kde poprvé zazněla píseň Kde domov můj, zkomponovaná Františkem Škroupem, jež se později stala českou národní hymnou.

Zatímco v polovině devatenáctého století malíři Adolf Kosárek a Josef Navrátil své obrazy s tematikou poutí především pojímají jako součást romantického krajinářství, koncem století se s dobovým zájmem o národopisný svéráz pozornost soustřeďuje na vykreslení pestrobarevných lidových krojů poutníků. Tak poutě zachytili plzeňský malíř Augustin Němejc v obraze *Pouť v Liticích* nebo Schwaigrův žák Václav Malý v obraze *Boží Tělo v Milavči*. Malý vystavoval svoji *Pouť u svatého Vavřince* v roce 1910 ve vídeňském Hagenbundu.⁴⁾ Později svoji pozornost z Chodska obrátil k Moravskému Slovácku, spojovaném jinak s tvorbou Joži Úprky.

Joža Úprka byl nesporně svéráznou uměleckou osobností, kterou se naposledy pokusila zhodnotit souborná výstava Národní galerie v Praze.⁵⁾ Zde byl vystaven i jeden z charakteristických obrazů rané Úprkovy tvorby, *Pouť u svatého Antonínka*, pojmenovaný podle poutního místa svatého Antonína nad Blatnicí u Uherského Ostrohu. Podle malíře zachycený výjev z pouti zachycující ženy v pestrobarevných krojích pokleklé ve společné modlitbě na rozkvetlé louce před poutním kostelem měl představovat součást žité každodennosti slováckého venkova. Skupina mladých umělců tvořících bohémskou, takzvanou súchovskou republiku, byla častým

3) Čeněk ZÍBRT, *Národopisné studie B. Knüpfera, Jos. Mánesa a Ant. Gareise o slavnostech Fidlovačce a Slamniku*, Český lid, XVII, s. 272–276. Tamtéž odkazy na umělecká díla publikovaná v novinách a časopisech.

4) Celostránkovou barevnou reprodukcí tohoto obrazu publikovala *Zlatá Praha*, 27, 1909/1910, 29. 10. 1909.

5) *Joža Úprka (1861–1940): Evropan slováckého venkova*, Národní galerie v Praze 2011. Sama výstava proběhla ve výstavní síni Valdštejnská jízďárna v Praze ve dnech 23. 09. 2011 – 29. 01. 2012.

hostem na blatnické faře, administrované tehdy Mořicem Růžičkou, jenž Úprku podle svědectví třetích osob zavezl na slavnou pouť své farnosti a vnukl mu inspiraci.⁶⁾ Jak vnímal Páter Růžička, který zemřel v dusné protektorátní atmosféře takřka stoletý, ověnčený mnoha důstojenstvími jako čestný kanovník, domácí prelát a arcikněz, proměny své církve? Dokladem někdejší tradiční lidové zbožnosti dokreslující atmosféru, z níž vyrůstalo Úprkovo malířství, je jiný jeho obraz, *Dětské procesí*, kdy děti ve svých hrách napodobovaly náboženská procesí dospělých.

Dochovala se řada náčrtků jednotlivých typů pořízených na nedělních poutích u svatého Antonínka. Obraz namalovaný v roce 1893 zaslal Úprka na pařížský Salon 1894, kde získal čestné uznání poroty. Zopakoval tak úspěch jiného českého malíře, Václava Sochora, který na světové výstavě v roce 1889 získal pařížské *mention honorable* za svůj monumentální náboženský obraz *Slavnost Božího Těla*.⁷⁾ Zájem o regionální krojový národopis je patrný i v tvorbě francouzských malířů, kteří inspiraci hledali např. v drsném svérázu bretaňského pobřeží. Úprka svůj obraz vystavoval pod názvem *Les Pèlerins slovaques (de Moravie) devant l'église*.⁸⁾ Návštěvníci pařížského salonu neměli valné ponětí o poměrech kmene moravských Slováků na národnostní hranici, v Čechách pak autor již použil neutrálního a politicky korektního toponymického názvu *Pouť u svatého Antonínka*, pod kterým je obecně znám a vystavován dodnes. K popularitě obrazu přispěl podnikavý olomoucký knihkupec Romuald Promberger, který začal rozšiřovat barbotiskové reprodukce obrazu v různých adjustacích a z nich vyplývajícím cenovém rozpětí od 16 po 48 zlatých pro školu a dům, s reklamním textem, že jde o dílo uznané Pařížskou cenou a po technické stránce dokonale provedeno jako publikace galerií.

Pro reflexi obrazu v liberální Praze, kde se mu nakonec dostalo i oficiálního ocenění České akademie věd a umění, je příznačné odmítnutí jiného malířova návrhu panoramy velehradské pouti pro Národopisnou výstavu československou ze strany výstavního výboru jako příliš klerikálního tématu.

6) Úprka maloval v roce 1888 pro blatnický kostel oltářní obraz svatého Ondřeje. V soupise jeho rané tvorby jsou i další zakázky náboženských obrazů pro kostely v Horní Lhotě, Kněždubu a Strážnici.

7) Marek KREJČÍ, *Zapomniany c.k. malarz-batalista Vaclav Sochor*, in: *Slawa i zapomnienie. Studia z historii sztuki XVIII-XX wieku*, Warszawa 2008, s. 187–204. Tamtéž i reprodukce obrazu, který pro své velké rozměry (514,5 × 778 cm) je jinak v depozitáři Národní galerie navinut na válec.

8) *Salon de 1894. Catalogue illustré de peinture et sculpture*, č. kat. 1769. V české literatuře první substantivum ve francouzském titulu je tradičně uváděno v defektní verzi *Les pèlerines*.

Obraz byl vnímán v Praze spíše v rovině svěbytného českého orientalismu, stejně jako když později činovníci Sdružení výtvarných umělců Mánes připravili cestu francouzského sochaře Augusta Rodina na Slovácko, aby se v kontrastu k evropsky civilizované Praze potěšil exotickou jinakostí slováckého folklorismu. Úprkova tvorba přispěla k vyvolání určité módy slováckého folklóru. Svéráz slováckých krojů se stal atrakcí dobročinných večírků, kde hostitelky z měšťanských rodin efektně pózovaly ve vypůjčených kostýmech. Záhy se mezi blatnickými poutníky začali objevovat oblečením i chováním odlišní turisté, ponejvíce z řad z lázeňských a letních hostů z nedalekých Luhačovic, kteří se vydali vlastníma očima popatřit na barvitost stovek krojů během pouti.

Vyvrcholením pokusů o přivlastnění si slováckých lidových tradic velkoměstem se stala v třicátých letech opereta *U svatého Antonínka*, kde v směsi krojovaného komparsu, nářečí, hitů Jára Beneše a ženy amerického milionáře se zaplétají milostné osudy příchozích z velkoměsta, které dojdou svého happy-endu právě na pouti. Úspěšná opereta byla později převedená na filmové plátno. Film je z dnešního pohledu zajímavý tím, že postava starostovy dcery Mariny byla jednou z prvních filmových rolí mladičké Ljuby Hermannové a že v roli malíře Boreckého zde před kamerou debutoval skutečný akademický malíř Ota Bubeníček. Nikoliv náhodou titulní hrdina, skladatel Jaroslav Urban, ve filmu putuje za slováckým folklórem automobilem. Quasipoutní turistika získala rozmach rozvojem automobilismu, který periferní slovácké obce učinil snadno dostupnými. Lidové noviny pak naznačují, že Úprka se po první světové válce už neúčastnil poutí nad Blatnici, jakoby rozezlen tím, že pánské úbory diváků, kteří začali převažovat nad poutníky, ruší jeho vizi mýtického Slovácka.⁹⁾

Soliterní postava plnokrevného slováckého umělce žijícího mezi svým lidem, jakoby v hrdé izolaci od středisek kulturní politiky, nacházela následovníky v tzv. Úprkově škole a také oddané vykladače.¹⁰⁾ Jako si však Úprka stýskal na intriky pražských kavárenských kotéří, tak členové Grupy

9) *Lidové noviny*, 30. 6. 1922, s. 2.

10) Prvním byl ředitel kyjovského gymnázia Josef Klvaňa. Josef KLVAŇA, *Josef Úprka: několik kapitol k charakteristice jeho umění*, Uherské Hradiště 1896. V meziválečném období ho malíř Jan Rambousek nazval ve výtvarné eseji nesené ideami ruralismu „malířem své rasy“. Za okupace vyšla Úprkova monografie: Štěpán JEŽ, *Joža Úprka*, Praha 1944. Autorka diplomové práce o Úprkovi ji nazvala Příběhem moderního umělce. A nejnoveji v podtitulu výstavy a doprovodného katalogu v pražské Národní galerii byl nazván Evropanem slováckého venkova.

uherskoslovenských malířů zaujímali kritické stanovisko k Úprkovým komerčním schopnostem: „*Nazvat skupinu několika studií „Pobožnost“ nebo „Z procesí“ či „Do kostela“, a dát tímto názvem studii signaturu skutečného obrazu, jest vlastnost Úprkova... Když už ale něco takového vystavím, nechám si to pro sebe a nebudu to cenit 50 K. Přejde mi to tak, jako kdyby za tu cenu prodával svůj monogram – pro ty, kteří nemají stovky na jeho obrazy.*“¹¹⁾ Praxe vytváření variací jednoho motivu zneužil později černý trh, když v soudních řízeních byla projednávána otázka falz objevených se masově na trhu s uměním. Slovenské motivy, především z oblasti Detvy, zobrazovaly tradiční religiozitu místního obyvatelstva. Malovali zde čeští malíři Jaroslav Augusta, Emil Pacovský nebo Otto Ottmar (*Detvanci pred púťou* nebo *Pouť na svatou Annu v dědině Detva*).

Po vzniku samostatné republiky se poutní a vůbec náboženská tematika dostává stále více na okraj pozornosti soudobých českých umělců. *Procesí* Jindřicha Tomce z roku 1922 je dílem českovídeňského malíře, který stál mimo hlavní proudy soudobé tvorby. Tato skutečnost kontrastuje s tvorbou slovenských malířů, z nichž mnozí studovali nebo pobývali v Praze. Gustáv Mallý tak v třicátých letech v *Púti v Mariance* zachytil výjev z nejstaršího mariánského poutního místa v okolí Bratislavy. Zajímavou hádanku nám poskytuje plátno jiného slovenského malíře Jána Želibského. Ve sbírkách Slovenské národní galerie je vedeno jako *Dedinské procesia*, zatímco na předválečné malířové výstavě v Mazáčově galerii v Praze obdobné plátno figurovalo pod názvem *Procesí na Hostýn*.¹²⁾ Motiv poutě v tvorbě čtyřicátých let pak klade důraz více než na náboženský aspekt na poutě jako symbol národní pospolitosti (podobně jako např. národní poutě na Říp v prvních letech protektorátu). *Pouť* k svatému Antoníčku tak mohla nabýt pro československé vojáky na britských ostrovech symbolu dočasně ztraceného domova, jak nasvědčuje stať otištěná v českém exilovém tisku ve Velké Británii, doprovázená jednoduchými kresbami.¹³⁾ Na poválečné grafice Heleny Salichové *Pouť v Hrabyni* je pak zobrazena tradiční slezská pouť u poutního kostela Nanebevzetí Panny Marie v Hrabyni, kde kontury kostela s poškozenou střechou a polozbořenou věží připomínají hrůzy druhé světové války.

11) Archiv Slovenskej národnej galérie. Korespondence Emila Pacovského s Jaroslavem Augustou.

12) Ján Želibský, *Dedinské procesia*, 1941, olej, plátno, 56,5 × 68 cm, Slovenská národná galéria v Bratislavě, sg. O 5510.

13) *Svatý Antoníček*, Naše noviny, 158, 1944, s. 649–652.

PILGRIMAGES VIEWED BY CZECH ARTISTS

The paintings in which Czech modern artists depict the topics of pilgrimages are not very frequent in public collections, maybe the reasons is the growing religious half-heartedness (even atheism in the extreme position) in the Czech society, which pulls any demonstrations of the religious cult from public premises. With the increasing interest in the ethnography at the turn of the 19th century, the artists set off for peripheral areas of the country where the traditional customs had been still preserved so that they could catch fleeting moments of the local patriarchal life. Moravian Slovakia, Slovakia and later Carpathian Ruthenia became subjects of peculiar Czech orientalism. The exotic dissimilarity of the local world symbolised by colourful beauty of women's festive national costumes was shown to guests from abroad, and was able to fascinate August Rodin, the great French sculptor. The paintings in this style brought Joža Úprka, an oddly original painter from Moravian Slovakia, to fame. Czech members of the Group of Hungarian-Slovakian painters (Jaroslav Augusta, Emil Pacovský) as well as regional artists remain in his shade. In the period between the wars, paintings are substituted by the film as a modern visual art able to provide the mass public in big cities with better communication of ideas. The *Disappearing World* is a film directed by Vladimír Úlehla from the early 1930s that characterises the awareness of unavoidable changes in the country life even by its name, although its author could hardly foresee the suppression of the religious belief demonstrations by Nazi and communist regimes.