

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV ESTETIKY A DĚJIN UMĚNÍ

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

GRAFICKÉ DÍLO BOHUMÍRA JAROŇKA

Vedoucí práce: doc. PhDr. Tomáš Winter Ph.D.

Autor práce: Eliška Mikulková

Studijní obor: Dějiny umění

Ročník: 3.

2016

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou V Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách , a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice 4. 5. 2016

.....

Eliška Mikulková

V první řadě chci poděkovat svému vedoucímu bakalářské práce panu doc. PhDr. Tomáši Wintrovi Ph.D., za jeho odborné vedení, otevřenost, ochotu, konzultace a cenné rady, kterými mě po celou dobu psaní práce provázel, díky kterým mi pomohl práci dokončit a ukázel mi jakou cestou se ubírat.

Děkuji také Grafické sbírce Národní galerie v Praze, sídlící v Paláci Kinských na Staroměstském náměstí, za možnost nahlédnout do jejich depozitářů a moci tak zkoumat originální grafická díla Bohumíra Jaroňka na vlastní oči.

Dále chci poděkovat celé své rodině a příteli, za jejich podporu po všechny měsíce, kdy moje práce vznikala. Za jejich trpělivost a schopnost mě motivovat v těžkých chvílích, kdy jsem sama neměla dost odhodlání k práci.

Abstrakt

Cílem bakalářské práce je shromáždit, popsat a zhodnotit grafickou tvorbu výtvarného umělce Bohumíra Jaroňka, který tvořil především v prvních třiceti letech dvacátého století. Dále celkové grafické dílo interpretovat a porovnat ho v rámci dobové tvorby Jaroňkových současníků. Na závěr se pokusím zhodnotit kvalitu děl a naznačit jejich celkový přínos pro výtvarné umění.

Abstract

The goal of this Bachelor's thesis is to assemble, describe and valorize grafic work of an artist Bohumír Jaroňek, who was creating especially in first thirty years of twentieth century. Then whole grafic work interpret and compare in the context of Jaroňek's contemporaries's creations. At the end I will try to valorize quality of the works and indicate their general benefit for fine arts and hisotry of art.

Obsah:

Úvod.....	1
1. Život Bohumíra Jaroňka.....	3
1.1. Jaroňkovo dětství a jinošství.....	3
1.2. Cesty za poznáním a exotikou.....	4
1.3. Jaroňkovi přátelé a vztahy.....	4
1.4. Bohumír Jaroněk a Valašské muzeum v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm.....	8
1.5. Poslední roky Jaroňkova života.....	10
2. Dílo Bohumíra Jaroňka mimo grafiku.....	10
2.1. Akvarel a tempera.....	10
2.2. Olejomalba.....	11
2.3. Kresba.....	12
2.4. Keramika.....	12
2.5. Návrhy gobelínů a tapisérie.....	12
3. Grafické dílo Bohumíra Jaroňka.....	13
3.1. Česká moderní grafika.....	13
3.2. Obecná charakteristika grafického díla Bohumíra Jaroňka.....	14
3.3. Motivy grafických listů a jejich proměnlivost v čase.....	16
3.4. Inspirátoři, vrstevníci a vlivy.....	19
3.5. Grafická technika a postupy.....	20
3.6. Raná grafická tvorba.....	22
3.7. Desátá léta.....	24
3.8. Dvacátá léta.....	25
3.9. Třicátá léta.....	26
3.10. Výstavy.....	27
4. Katalog grafik Bohumíra Jaroňka (řazen chronologicky, doplněn grafikami).....	29
Závěr.....	53
Bibliografie.....	55

Úvod

Vůbec poprvé jsem se se jménem Bohumír Jaroňek setkala u své babičky, když se mi po zahájení mého studia dějin umění pochlubila s jeho dvěma olejomalbami – krajinomalbami, signovanými, ale nedatovanými ani nesoucími nějaký název. Tenkrát to okomentovala slovy, že by ty obrazy možná mohly mít nějakou cenu. A právě při přemýšlení nad tématem méjí bakalářské práce, se mi tato slova vybavila.

O autorovi jsem de facto vůbec nic nevěděla, ale ani v dostupných zdrojích o něm nebylo mnoho k nalezení a možná o to více se mi toto téma zdálo zajímavější. Nakonec to nejsou olejomalby, ale Jaroňkovy grafiky, které jsem si vybrala jako svůj cíl bádání. Nicméně celá tato práce splnila svůj účel, dozvědět se toho o tomto všestranném, regionálním, valašském umělci co nejvíce.

Bakalářskou práci jsem strukturovala do čtyř zásadních kapitol, které se v pořadí zabývají: životem Bohumíra Jaroňka, (základní životní údaje, rodina, vztahy, důležité životní počiny), jeho tvorbou mimo grafické listy, která je důležitá k pochopení veškerých souvislostí, (olejomalba, akvarel, tempera, kresba, keramika, gobelíny) Jaroňkovou grafickou tvorbou, (motivy, inspirace, technika, jednotlivá období tvorby) a poslední podstatnou část tvoří katalog autorových grafik, který chronologicky řadí všechny doposud existující grafické listy a je doplněn obrazovou přílohou.

Výchozí literaturou pro mě byly především katalogy výstav, které jsou doposud jediným zdrojem úlomkovitých, někdy nedostačujících informací o autorovi, proto jsem se je pokusila sepsat všechny do jednoho celku. Dalším pramenem mi byly samotné grafiky, které jsem mohla zkoumat na vlastní oči v depozitáři Národní galerie, či alespoň na méně kvalitních fotografiích, které byly obrazovými přílohami již zmiňovaných katalogů výstav. Zajímavým přínosem mi byla sepsaná korespondence mezi Bohumírem Jaroňkem a Josefem Kalusem od Jiřího Urbance. Zbylé informace mi poskytla literatura zabývající se moderní grafikou, grafickými technikami, či uměleckými směry na přelomu devatenáctého a dvacátého století.

Při své cestě k pochopení Jaroňkovy osobnosti a tvorby, mě častokrát překvapovala autorova umělecká všestrannost, angažovanost a jeho vzdělanost, na dobu první republiky více než nadstandardní. Ale také to, jak měl v některých momentech svojí tvorby blízko k umělcům mezinárodně známým a uznávaným, ač nakonec okolnostmi sociálními i regionálními nikdy nedosáhl výtvarné úrovně dosahující

k dobové špičce.

1. ŽIVOT BOHUMÍRA JAROŇKA

1.1. Jaroňkovo dětství a jinošství

O Bohumíru Jaroňkovi se v různých zdrojích dočítáme poměrně odlišné informace. Pro některé představoval jednu z předních osobností období české secese,¹ pro jiné dokonce secesního dekorativistu a umělce ovlivněného japonským dřevorytem nebo impresionismem.² Avšak v principu se všechny zdroje shodují v tom, že prvotní vliv na jeho tvorbu mělo barevné lidové malířství a zejména prostředí, které Bohumíra Jaroňka od dětství formovalo.³

Malíř, grafik, cestovatel a výrobce keramiky Bohumír Jaroněk se narodil 22. 6. 1866 ve Zlíně, ale své dětství strávil převážně v obci Malenovice, jejíž dominantou byl hrad a výběžky Valašska, Slovácka či Hané.⁴ O čtyři roky později se Bohumírovi narodil mladší bratr Alois, se kterým společně studovali odbornou školu pro umělecký průmysl dřevařský ve Valašském Meziříčí.⁵ Nebyla to ale pouze škola, co ovlivnilo umělcovo rozhodnutí věnovat se výtvarnému umění. Byl to také jeho otec, který byl barvířem, stejně jako otcův bratr, Bohumírův strýc.⁶ Následování umělecké tradice v rodině bylo proto naprosto přirozené jak pro Bohumíra s Aloisem, tak i pro jejich straší sestru Julii (1864 – 1945), která jim v pozdějších letech pomáhala vést gobelínovou manufakturu.⁷

První inspiraci pro autorovy rané grafiky můžeme přisoudit také jeho pozorování lidových komediantů, především když tiskly plakáty pro svá představení. Sám Jaroněk o tom říkával: „Ve svém chlapectví jsem často přihlížel jejich práci, když zavítali do našeho městečka, ba více mně zajímala než jejich akrobatika a němohry.“⁸

Další značný vliv na umělcovu tvorbu a představy mělo i vyprávění jeho matky,

¹ Vilém Jůza, *Výstava Bohumíra Jaroňka*, Severomoravská galerie výtvarného umění, Ostrava 1990, s. 3.

² Tomáš Mikulaščík, *Bohumír Jaroněk 1866-1933*, Gottwaldov 1977, s. 5.

³ *Ibidem*.

⁴ Vilém Jůza (pozn. 1), s. 3.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ J. Štika – O. Kramoliš – L. Buzek et al., *Valašské muzeum v přírodě Rožnov pod Radhoštěm*, Praha 1999, s. 6.

⁸ Tomáš Mikulaščík (pozn. 2), s. 5.

o tom, jak celá rodina vyráběla varhany.⁹ Povídaní o dědečkovi a jeho čtrnácti dětech, z nichž každé mělo na výrobě svůj podíl, bylo Jaroňkovo nejoblíbenější.¹⁰

1.2. Cesty za poznáním a exotikou

Jednu z nejdůležitějších rolí v Jaroňkově tvorbě a díle však hrálo cestování. Hned po dokončení školy odcestoval do Budapeště, kde byl modelérem v keramických podnicích, navrhoval dekorativní nábytek a pracoval i ve fotografickém závodě.¹¹ Právě v Budapešti se odehrávaly jeho první cenné pracovní zkušenosti. Následovaly cesty na Balkán a do Malé Asie, či Egypta a studijní pobyty za poznáním umění Itálie a západní Evropy.¹² To vše se promítalo do jeho tvorby a způsobu jeho specifického zachycení jednotlivých míst a zákoutí na grafikách, či olejomalbách.

V této době již maloval a akvareloval, plně se však jeho tvorba rozvinula až po návratu do vlasti, kdy se věnoval především barevným dřevorytům s motivy Štramberku, nedaleko něhož vyrůstal.¹³ Po svém návratu na Moravu začal s bratrem Aloisem zakládat keramické dílny, které vznikly ve Vlašském Meziříčí a v Rožnově pod Radhoštěm.¹⁴ Nevěnovali se však pouze keramické výrobě, naopak, určitou dobu vyráběli i velmi kvalitní tapisérie.¹⁵ O tom ale více v následujících kapitolách.

1.3. Jaroňkovi přátelé a vztahy

Jedním z velmi dobrých přátel byl Bohumíru Jaroňkovi Josef Kalus, se kterým si často dopisovali a několikrát ročně se navštěvovali. Dodnes se nám dochovalo několik dopisů z jejich společné korespondence, které byly díky Jiřímu Urbanci sesbírány a vydány pohromadě v jedné publikaci. A přesto, že toho není mnoho, co se můžeme dočíst ze společné a dochované korespondence mezi Josefem Kalusem a Bohumírem Jaroňkem, některé informace pro nás mohou být velice přínosné a cenné.

Mezi první informace, které můžeme vyčíst, jsou místa, která Jaroněk nejčastěji a nejraději navštěvoval. Díky pohlednici s názvem „Z koutů a ulic štramberských“ s razítkem z 1. 8. 1907 můžeme doložit, že tehdy Jaroněk pobýval ve Štramberku šest

⁹ Tomáš Mikulaščík (pozn. 2), s. 5.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Vilém Jůza (pozn. 1), s. 4.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Tomáš Mikulaščík (pozn. 2), s. 6.

¹⁵ Vilém Jůza (pozn. 1), s. 4.

týdnů, přesto také jezdil rád na delší pobyty do Čeladné.¹⁶

Dále je uvedena informace z Kalusovy knihy vzpomínek, kde uvádí, že oba dva bratři Jaroňkové jezdili na Skalku-lázně v Kunčicích pod Ondřejníkem a malovali v okolí Stolové hory, kam za nimi Kalus právě chodíval.¹⁷ Kalus zde dokonce uvádí vzpomínku, kdy už z dálky viděl, jak Bohumír Jaroněk tancuje kolem malířského stojanu v přírodě a když přišel blíže, uviděl, že právě tam přetahovala hejna mravenců a Jaroněk nechtěl na žádného z nich šlápnout, proto jim i při malování uvolňoval cestu. Jindy prý zase vyzýval Kaluse, aby netrhal květiny, protože mu jich bylo líto.¹⁸

O úzkém přátelství mezi Josefem Kalusem a Bohumírem Jaroněkem vypovídají i další dochované dopisy.¹⁹ Jeden psaný ve Valašském Meziříčí 26. srpna 1905 nejprve sděluje, že Jaroněk přikládá do dopisu pozvánky na svou výstavu a prosí, aby je Kalus zoslal do Frenštátu a na Čeladnou, dále se zmiňuje o svém záměru malovat v Čeladné.²⁰ V dopise také poukazuje na to, že by neměl celý podzim malovat a že mu doktor doporučil odpočívat.²¹

V dalším dopise opět z Vlašského Meziříčí ze dne 6. září 1906²² Jaroněk uvádí, že se po svátcích zase přijede podívat do Čeladné na přírodu a dále Kaluse prosí, aby zatím zamluvil nějaký byt pro dva muže. Zmiňuje, že má v plánu navštívit také okolí Rožnova a Karlovice a teprve pak se rozhodnout pro místo.²³ Z této informace můžeme vyvodit konkrétní lokality, kde mohla autorova díla vznikat. Pro nás je ale důležitější informace, že v tomto dopise Kalusovi oznamuje, že mu doveze svůj druhý dřevoryt „*Letní večer*“, a že mu ho nechá za stejnou cenu jako první dřevoryt „*Štramberk*“ a to za cenu výrobní.²⁴

V dopise poslaného z Krásna ze dne 12. května 1908 prosí Jaroněk Kaluse, aby mu opět (po několika letech) navrhl koncept žádosti o cenu z fondu Leopolda Schmidta a to 1000 K.²⁵ Níže zmiňuje v dopise, cituji: „Soutěžím dvěma dřevorytinami a tentokrát není vyhnutí: páni mně musí cenu přiřknout. Neboť padá na váhu, že německá revue *Graphische Kunste* přinesla o mých rytinách dlouhý článek a 4 reprodukce. Tak

¹⁶ Jiří Urbanec, *Adresát Josef Kalus: (výběr korespondence Zikmunda Wintra, Leoše Janáčka a Bohumíra Jaroňka s Josefem Kalusem)*, Frenštát pod Radhoštěm 1997., s. 21.

¹⁷ *Ibidem*, s. 22.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*, s. 25.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*, s. 26.

přece jen můžu dojít k tomu, že zaplatím před dvěma lety slíbený guláš.“²⁶

V Kalusově pozůstalosti najdeme i jiné listy a pozdravy od Bohumíra Jaroňka, na příklad pozdrav z Balkánu s datem 29. března 1912, ale za zmínku spíše stojí dopis psaný v Rožnově 25. února 1925, který je Jaroňkovým přáním k narozeninám Josefa Kaluse.²⁷ Poslední korespondencí, kterou zde chci zmínit, je list psaný v Bystřici pod Hostýnem 28. června 1930, v němž Jaroňek Kalusovi sděluje, že ho chce portrétovat Mistr František Ondrušek a vyzývá Kaluse, aby tedy přijel do jeho ateliéru v Bystřici.²⁸

Velice dobrým přítelem Bohumíra byl také jeho kamarád ze studií Joža Uprka, se kterým se kolem roku 1907 stali členy Sdružení výtvarných umělců moravských v Hodoníně, jenž bylo vytvořeno na schůzi v Jaroňkově bydlišti ve Valašském Meziříčí, den po vernisáži 2. výstavy moravských výtvarných umělců (reprízy hodonínské).²⁹ Joža Uprka se stal předsedou, Jaroňek pak místopředsedou.³⁰ Dalšími členy byl na příklad Alois Kalvoda, architekt Antonín Blažek, Stanislav Lolek, Jano Kohler, nebo Jan Kafka.³¹ Uprkovo heslo tohoto spolku bylo: „Naša řeč je naša práca!“ Program ale spíše formuloval právě Jaroňek.³²

Setkání těchto dvou výtvarných umělců, Bohumíra Jaroňka a Joži Uprky, bylo v této době, jak se zdá nevyhnutelné, je toho totiž mnoho co měli tito muži společného. Oba dva měli silnou a kladnou vazbu k přírodě, oba dva byli malíři a grafiky regionálními a vždy se vraceli do svého rodného kraje, který je inspiroval a kde po většinu svého života tvořili. Pro Jaroňka to bylo Valašsko, pro Uprku zase Slovácko.³³ Mimo jiné to dokazuje i úryvek od K. B. Mádl, který se o tvorbě Joži Uprky vyjádřil těmito slovy: „Nemáme, trvám, umělce, který by tou měrou žil v manželství s přírodou a skutečností, jako Joža Uprka. Přilíná k ní všemi cévami a čivý takovým způsobem zrovna živelným a oddaným, že by proň muselo být vynalezeno slovo naturalisty, kdyby už zde nebylo.“³⁴ Anebo další citace od Františka Táborského: „V umění výtvarném jest mnoho takových kořených bytostí: v žádném jiném umění není jich tolik, aby se jim dařilo jen a jen v rodném kraji, aby dýchali, rostli a tvořili nejlépeji a

²⁶ Jiří Urbanec (pozn. 16), s. 26.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem, s. 27.

²⁹ Jaroslav Kačer, *Joža Uprka 1861- 1940*, Galerie výtvarného umění v Hodoníně 2011, s. 96.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem.

³³ Ludmila Jedličková, *Joža Uprka* (kat. výst.), Gottwaldov 1972, s. 9.

³⁴ Ibidem, s. 7.

nejsvobodněji ve své půdě, ve svém podnebí,....³⁵

Joža Uprka (26. 9. 1861 – 12. 1. 1940)³⁶ se tedy narodil na Slovácku, které v druhé polovině 19. století patřilo k jižní Moravě,³⁷ ale už ve dvaceti letech odešel do Prahy studovat na Akademii výtvarného umění.³⁸ V Praze se mu ale příliš nelíbilo, studia nedokončil a odešel do Bavorska.³⁹ Později prošel mnichovskou školou.⁴⁰ Díky svým cestám do zahraničí jako první u nás přiblížil svoji malbu francouzskému impresionismu⁴¹ a některé zdroje zdůrazňují jeho pozvednutí figurální malby na úroveň, které v krajinomalbě dosahoval Antonín Slavíček.⁴² A právě cestování je další velice důležitý společný rys Uprky s Jaroňkem. Oba dva totiž v průběhu života, ale především v rámci studií a po studiích často cestovali a na cestách se inspirovali. Cíle jejich cest byly velmi podobné (Dubrovník a jiné).

Dalším, co spojuje tyto dva umělce je úkol a cíl, který své tvorbě kladly a to především vymanit venkovskou tematiku z oblasti lidopisného žánru, zpřístupnit umění široké veřejnosti prostřednictvím pro lid srozumitelnými prostředky⁴³ a jak zmiňuji níže v textu, především pro Jaroňka důležité bylo, dostat umění do každé moravské chaloupky.

Shodné výtvarné motivy a prvky nalezneme u těchto autorů především v prvním desetiletí dvacátého století, kdy se silně u obou dvou projevuje vliv utvářejících se dobových výtvarných směrů, které se vyznačují především výraznou dekorativností a symbolikou.⁴⁴ Hlavním společným rysem v této době je dekorativnost kladená především na květiny a stromy.⁴⁵

Naopak odlišnosti jejich tvorby jsou hlavně v objektech jejich zájmu. Zatímco Jaroňek zobrazuje samotnou přírodu bez postav či zvířat, pouze zátiší a regionální panorama, Uprka se zabývá hlavně, jak již bylo výše zmíněno, figurální tvorbou. Maluje různé osoby ve slováckých krojích, při běžných venkovských činnostech nebo slavnostech, na příklad motiv života sedláka na Slovácku, práce na poli, postavy při

³⁵ Ludmila Jedličková (pozn. 33), s. 9.

³⁶ Jaroslav Kačer (pozn. 29), s. 10.

³⁷ Ibidem, s. 11.

³⁸ Ibidem, s. 10.

³⁹ Ibidem, s. 17.

⁴⁰ Ludmila Jedličková (pozn. 33), s. 9.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem, s. 10.

⁴³ Ibidem, s. 9.

⁴⁴ Ibidem, s. 10.

⁴⁵ Ibidem.

tanci a zábavě, v hospodě či na hřbitově.⁴⁶

Je tedy nad míru jasné, že tito dva výjimeční umělci se dobře znali, setkávali a i přesto, že z hlediska uměleckého byl v Čechách a v cizině Joža Uprka známější a uznávanější a pro některé byl dokonce jednou z nejsilnějších a nejoriginálnějších osobností českého výtvarného umění na přelomu století,⁴⁷ se navzájem s Jaroňkem inspirovali a ovlivňovali.

1.4. Bohumír Jaroněk a Valašské muzeum v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm

Bohumír Jaroněk začal na začátku dvacátého století pociťovat velkou potřebu sloužit lidu na chudém Valašsku a pomoci mu z jeho sociálně špatného stavu. Jeho dřevorezy, jejichž mnohobarevnost doplňoval invenčně v umělecké grafice netradiční šablonovou technikou, měly nahradit drobný obraz a suplovat jeho funkce i v prostředí sociálně slabších vrstev.⁴⁸ Proto sám Jaroněk na výtku, že takto přichází umění i do hospody, odpovídal, že právě tak může nejlépe působit a právě zde se může stát uměním pro všechny., A bude-li mít náš život umění pro všechny, bude to život hodnotný a hodný prožívání, neboť jedině umění je schopno učinit z našeho života ráj.⁴⁹ Z tohoto můžeme tedy vyvodit, že jeho hlavním cílem byla demokratizace umění a výchova lidu.

Proto bylo velmi přirozené, že dalším umělcovým počinem pro uchování lidové kultury bylo vybudování tzv. skanzenu lidového stavitelství. Tak postupně začala vznikat myšlenka dnešního Valašského muzea v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm.

Vůbec prvním impulzem pro založení muzea v přírodě byla pro Bohumíra Jaroňka pravděpodobně už návštěva Národopisné výstavy československé v Praze roku 1895, jejíž nejzajímavější částí byla právě „výstavní dědina“ s valašskou osadou navrženou mimo jiné na příklad architektem Dušanem Jurkovičem.⁵⁰ Další podobnou zkušeností byla pro Jaroňka mileniální výstava v Budapešti, kde tenkrát vystavěli soubor lidových staveb z tehdejšího Uherska.⁵¹ Roku 1909 se Bohumír se svým bratrem Aloisem usazuje v Rožnově a už tehdy si pohrávají s myšlenkou, že by podobné muzeum v přírodě založili právě zde.⁵² Jejich hlavním cílem bylo zachovat místo, které by mohlo prezentovat místní způsob života na přelomu devatenáctého a dvacátého

⁴⁶ Štěpán Jež, *Joža Uprka – k pátému výročí umělcovy smrti* (kat.výst.), Praha 1944, s. 291.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Vilém Jůza (pozn. 1), s. 5.

⁴⁹ Ibidem, s. 4.

⁵⁰ J. Štika – O. Kramoliš – L. Buzek et al. (pozn. 7), s. 6.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ibidem.

století. Pevně se rozhodují ale až po návštěvě Aloise ve Skandinávii, kde ve městě Aarhus v Dánsku poznává první a nejstarší muzeum v přírodě na světě s názvem Skanzen.⁵³

V roce 1911 Bohumír v Rožnově zakládá muzejní spolek⁵⁴ a v roce 1913 předkládá první projekt muzea. K výstavbě Valašského muzea v přírodě však mohlo dojít až několik let po první světové válce.⁵⁵ Sourozenci Jaroňkovi v roce 1925 využili přípravy prvního valašského folklórního festivalu zvaného Valašský rok a přičinili se o to, aby se tyto slavnosti Valašského roku konaly už v areálu nově vzniklého muzea v přírodě.⁵⁶ Díky tomu při této slavnosti stály na mýtině lázeňského parku už dva velké domy z náměstí, radnice a měšťanský Billův dům postavený kolem roku 1700, či pár dalších drobných staveb.⁵⁷

Postupně stavby přibývaly. O tři roky později vznikla Vaškova hospoda, která měla pocházet už z konce 16. století a v roce Jaroňkovy smrti roku 1933⁵⁸ byla postavena kopie fojtství z Velkých Karlovic.⁵⁹ Další stavby vznikaly až za druhé světové války.

Dodnes se nám od Bohumíra Jaroňka dochovala grafika s názvem *Z Valašského muzea v přírodě* z roku 1930, která je vůbec jednou z autorových posledních.⁶⁰ S největší pravděpodobností zachycuje pohled na Rožnovskou radnici, která byla právě jednou z vůbec prvních staveb v muzeu. Shodný s dnešní fotografií je balkón, střecha, i tvar oken. Touto grafikou bych se však ráda zabývala podrobněji až v kapitole o autorově grafickém díle.

Pokud bychom měli celý záměr muzea v přírodě shrnout slovy samotného Jaroňka, nebudou to slova příliš pozitivní, protože sám autor nebyl s výsledkem spokojen. Napsal: „Muzeum musí být živé a pravdivé. Jeho umístění do parku ho svírá. Nejsou zde potoky, louky, pole, ovocné stromy. O co lépe by muzeum vyhlíželo na pasece!“⁶¹

⁵³ Rudolf Smahel, *Valašské muzeum v přírodě*, Ostrava 1982, s. 9.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ J. Štika – O. Kramoliš – L. Buzek et al. (pozn. 7), s. 6.

⁵⁶ Ladislav Buzek - Jiří Langer - Jaroslav Štika, *Valašské muzeum oživené chalupy a lidé*, Ostrava 1975, s. 14.

⁵⁷ Ibidem, s. 15.

⁵⁸ Vilém Jůza (pozn. 1), s. 4

⁵⁹ J. Štika – O. Kramoliš – L. Buzek et al. (pozn. 7), s. 7.

⁶⁰ Vilém Jůza (pozn. 1), s. 4

⁶¹ J. Štika – O. Kramoliš – L. Buzek et al. (pozn. 7), s. 7.

1.5. Poslední roky Jaroňkova života

Vybudování Valašského muzea v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm byl pravděpodobně jeden z posledních umělcových počinů. Bohumír Jaroněk, který celý život trpěl chatrným zdravím, umřel 18. ledna roku 1933 v nemocnici jeho rodného města Zlína,⁶² pochován byl nedaleko svého muzea v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm⁶³ na „Valašském Slavíně“ u kostela z Větrkovic.⁶⁴

2. DÍLO BOHUMÍRA JAROŇKA MIMO GRAFIKU

Přesto, že se tato bakalářská práce bude zabývat v první řadě grafickou prací Bohumíra Jaroňka, je pro ucelenou představu o jeho celoživotním díle potřeba zmínit i jeho tvorbu mimo grafické listy.

Mezi autorovu zbylou tvorbu můžeme zařadit olejové nebo akvarelové krajinomalby. Uvádí se, že Jaroněk namaloval olejem, akvarelem a temperou okolo 3000 obrazů.⁶⁵ Dále sem patří keramická díla, na kterých se podílel většinou se svým bratrem Aloisem, ten se naopak věnoval výhradně keramice. V pozdější tvorbě především desátých let 20. století objevíme také perokresby tuší.⁶⁶ Výrazná a stylizovaná je pak na příklad kresba, především z Káhiry,⁶⁷ tedy z posledních let devatenáctého století a přelomu dvacátého století.

Předem je potřeba říci, že podle některých kritiků na autorově negrafické tvorbě můžeme daleko méně pozorovat umělcův „typický“ rukopis.⁶⁸

2. 1. Akvarel a tempera

Akvarelovou technikou pracoval Bohumír Jaroněk hlavně při svém pobytu v Budapešti v devadesátých letech devatenáctého století a vznikaly v ní především volnější krajinářské studie.⁶⁹ Volná malířská tvorba měla být osobitou umělcovou reakcí na

⁶² Vilém Jůza (pozn. 1), s. 4.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Tomáš Mikulaščík (pozn. 2), s. 6.

⁶⁵ Pietoň Česlav, *100 let od vydání 1. Jaroňkova plakátu: Bohumír Jaroněk – dřevoryty, obrazy: Alois Jaroněk - malovaný porcelán*, Praha 2003, s. 54.

⁶⁶ Vilém Jůza (pozn. 1), s. 30.

⁶⁷ Jaromír Míčka-Josef Maliva, *Bohumír Jaroněk grafika*, Galerie výtvarného umění v Hodoníně 1983, s. 4.

⁶⁸ Vilém Jůza (pozn. 1), s. 4.

⁶⁹ Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 4.

impresionismus, kterého se Jaroňek nadšeně zastával také publicisticky.⁷⁰

U většiny temperových a akvarelových obrazů nám chybí datace, kterou ale lze přibližně určit podle daného námětu. Víme, že obrazy s náměty z Egypta a jiných cest po Evropě mohly vzniknout v devadesátých letech 19. století. Patří sem díla jako na příklad: *Pohoří Mokkaham u Káhiry, Z chrámu v Karnaku* nebo *Dahabie na Nilu*.⁷¹ Jako protikladem k těmto dílům pro nás mohou být ty z přelomu 19. a 20. století, jejichž námětem je už česká či valašská krajina nebo roční období. Zde je také pár příkladů: *Z Hážovic, Včelín u lesa, V létě u Rožnova, Z Kroměříže*.⁷² Velké množství námětů se v Jaroňkově tvorbě cyklicky objevuje v různých grafických a malířských provedeních, někdy jsou tyto různá provedení od sebe vzdálená i několik let a ukazují tak tendenci umělce se k námětům s odstupem vracet a proměňovat jejich podobu. Takovým příkladem mohou být díla s náměty jako: *Dahabie na Nilu* perokresba/akvarel 1897 či *Štramberk* olej na plátně/tempera 1907.⁷³

Z čistě akvarelové tvorby se nám dodnes v Národní galerii v Praze dochovali pouze tři díla, z nichž jen u jednoho známe dataci. Jsou to *Chalupy na podzim, Přístav u Dubrovníku* z roku 1917 a *Venkovský hřbitov ve Valašském Meziříčí*.⁷⁴

2. 2. Olejomalba

Jaroňkovy olejomalby neměly k jeho grafické tvorbě nikdy daleko, alespoň tematicky. Podle následujících příkladů umělcových olejomalb je totiž zjevné, že i na nich zachycoval shodná témata – Valašsko, Štramberk nebo jeho okolní krajinu a někdy dokonce shodná místa.⁷⁵

Příklady takových olejomalb jsou následující: *Krajina u Rožnova*, nedatováno, 400x270 mm, *Motiv z Valašska*, nedatováno, 643x557 mm, *Skupina stromů na Hukvaldech*, 1904, 360x495 mm.⁷⁶

⁷⁰ Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 4.

⁷¹ Vilém Jůza (pozn. 1), s. 30.

⁷² Ibidem.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Informace poskytly pracovnice paláce Kinských NG v Praze.

⁷⁵ Pietaň Česlav (pozn. 65), s. 14.

⁷⁶ Ibidem, s. 10.

2. 3. Kresba

Kresbě se Jaroněk také věnoval především v počátcích své tvorby, při svých cestách na konci devatenáctého století, poté, co opustil Budapešť.⁷⁷ Jaromír Míčka se o jeho kresbách konkrétně z Káhiry vyjádřil jako o kresbách výrazných, z nichž vystupuje stylizovaná linie.⁷⁸

Po návratu do vlasti na Valašsko však šla kresba stranou a sloužila spíše především pro vznik předloh pro barevné dřevoryty, než aby byla sama výsledným uměleckým dílem. Jedním z takových příkladů pro nás může být návrh na plakát: „Výstava SVUM v Příboře v roce 1930,“ 1930, kresba tužkou, kvaš, 155x125mm.⁷⁹

2. 4. Keramika

Keramická tvorba u Bohumíra na rozdíl od jeho bratra Aloise nebyla tak rozsáhlá, tvořili spolu a to především po založení keramických dílen ve Vlašském Meziříčí a v Rožnově pod Radhoštěm,⁸⁰ jak již bylo zmíněno v první kapitole.

Alois se věnoval nejen keramice, ale také porcelánu, jehož několik kusů má ve své soukromé sbírce Česlav Pietoň.⁸¹

Konkrétní kusy z keramické tvorby Bohumíra s jeho signováním neznáme. Naopak od jeho bratra se dochovalo na desítky kusů, ku příkladu porcelánový dekorativní talíř s motivem valašské chalupy s kostelem z roku 1919 - 29,⁸² který je značen iniciály A. J.

2. 5. Návrhy gobelínů a tapisérie

Ojedinele mezi umělcovou tvorbou nalezneme i návrh na zhotovení gobelínu.⁸³ Na návrzích většinou pracoval opět společně s bratrem Aloisem. S tapisériemi mohli již navázat na práce Rudolfa Schlatauera, který svou tvorbu započal již roku 1898 v blízkosti Zašové u Valašského Meziříčí,⁸⁴ tedy v lokaci pro bratry Jaroňky ideální. Tento muž dokonce dosáhl roku 1908 povýšení své manufaktury na „ Jubilejní zemskou gobelínovou a kobercovou školu ve Valašském Meziříčí,“ a posléze spolupracoval

⁷⁷ Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 4.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Vilém Jůza (pozn. 1), s. 32.

⁸⁰ Tomáš Mikulaščík (pozn. 2), s. 6.

⁸¹ Pietoň Česlav (pozn. 65), s.

⁸² Ibidem.

⁸³ Vilém Jůza (pozn. 1), s. 30.

⁸⁴ Ibidem, s. 4.

s nejvýznamnějšími umělci té doby, jako byl na příklad Hanuš Schwaigr, Dušan Jurkovič, nebo Jan Kotěra.⁸⁵

Jedním z dochovaných je návrh na gobelín, *Statek pod stromy*, nakreslen temperou s rozměry 335x400mm. Autory jsou pravděpodobně bratři Jaroňkové, návrh však není signován.⁸⁶

3. GRAFICKÉ DÍLO BOHUMÍRA JAROŇKA

3.1. Česká moderní grafika

Na začátek a pro pochopení celkových podmínek, v kterých grafici na počátku 20. století začínali tvořit, mi dovoluji zmínit něco málo o grafice a především české moderní grafice samotné, která v této době byla teprve u svého zrodu.

Přelom 19. a 20. století, hrál ve vývoji české moderní grafiky významnou roli.⁸⁷ Prosazují se v ní právě principy volné tvorby, které vycházejí z možnosti různých technických postupů, a nejvýraznější osobností se stává Julius Mařák.⁸⁸ Byl to právě on, kdo připravil podmínky pro vznik samostatné grafické školy na pražské Akademii výtvarných umění.⁸⁹ Jeho první lepty vznikají ještě na konci devatenáctého století⁹⁰ a stávají se inspirací pro nastupující generaci kolem roku 1900,⁹¹ která má v celkovém grafickém vývoji rozhodující význam a do které neodmyslitelně patří Max Švabinský, Vojtěch Preissig, ale i Bohumír Jaroněk a další. Mezi tvůrce české moderní grafiky nesmíme opominout ani skupinu *Sursum* zabývající se především symbolismem, do které patřil Josef Váchal, František Kobliha, Jan Konůpek nebo Jan Zrzavý.⁹² Důležitý je také rok 1917, kdy vzniká Spolek českých umělců grafiků Hollar.⁹³

O počátcích české moderní grafiky vypovídá také výrok Jaroslava Pešiny, který se vyjádřil těmito slovy: „Byly to věru skrovné začátky, ze kterých se rodila moderní česká grafika. Nebylo učiliště, ani znalostí nejprimitivnějších technických pomůcek,

⁸⁵ Vilém Jůza (pozn. 1), s. 4.

⁸⁶ Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 8.

⁸⁷ Vladimír Suchánek-Jiří Machalický, *Česká grafika-půlstoletí proměn moderní grafické tvorby* (kat.výst.), Praha 2002, s. 11.

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ Jaroslava Pešina, *Česká moderní grafika*, Praha 1940, s. 5.

⁹¹ Vladimír Suchánek-Jiří Machalický (pozn. 87), s. 11.

⁹² Ibidem, s. 12.

⁹³ Ibidem, s. 11.

nebylo valného porozumění pro obor, který se již zatím stával v cizině vysoce hledaným na uměleckém trhu.⁹⁴

3.2. Obecná charakteristika grafického díla Bohumíra Jaroňka

V první části této podkapitoly bych ráda citovala pasáž z katalogu Výstavy Bohumíra Jaroňka v Severomoravské galerii výtvarného umění v roce 1990, jejímž autorem je Vilém Jůza, jelikož trefně a výstižně uvádí celé téma:

„Jaroněk již v době, kdy v Praze před založením grafické školy akademie bylo černé umění ještě v plenkách, vytváří volné listy určené k plnému nahrazení obrazu způsobem srovnatelným finančními možnostmi nejširších vrstev. Jeho grafika tak poprvé u nás nahrazuje obtížnost získání drobného originálu grafickým dílem schopným barevnou nádherou a dobovou stylizací sociální funkce obrazu nahradit a spolu s rámem autorem navrženým, jeho funkci v interiéru svrchovaně kompenzovat. Sám vznik díla pomocí dřevořezu a barevných šablon je plně v souladu s technickou virtuozitou secese a v praktickém vstupu do výtvarné mnohotvárnosti účelu nečiní rozdíl mezi tvorbou volnou a užitou ať již je realizována plakátem, typografickou účastí či aplikovaným přenosem při dekoraci porcelánu či keramiky. Teoreticky sice tento sociální účel výtvarného díla grafické povahy je obecný, nicméně na počátku tohoto století ho žádný z českých umělců v obdobné rovině nenaplnil a ještě dlouho zůstával grafický list spíše předmětem kabinetního sběratelství. Historický smysl Jaroňkova umění zůstal ojedinělý a technický projev navozující svým způsobem materiálově hmotnou strukturu přibližující list malbě, či alespoň podtrhující jeho vysoce tvůrčí rukodělnou schopnost, nenalezl analogií. Význam umělcovy grafiky i s odstupem téměř století od jejího vzniku zůstává dodnes zcela doceněn, a to nejen v kontextu rehabilitované secese, ale i svojí izolovaností od pražského centra, v jehož kontextu jsou formulována vývojová kritéria národního umění. Výstavy Jaroňkova umění trvale jeho objevný přínos zpřítomňují.“⁹⁵

Grafické dílo Bohumíra Jaroňka se vyvíjelo postupně od začátku dvacátého století, poté, co se po dlouholetém cestování usadil na Valašsku. Nejdříve to byly plakáty a barevné dřevoryty, charakteristický se stal velký formát, dřevěná deska řezaná převážně

⁹⁴ Jarosla Pešina (pozn. 90), Praha 1940, s. 68.

⁹⁵ Vilém Jůza (pozn. 1), s. 6.

podélně, barevný soutisk a retuš přes šablony, nabývající časem na množství.⁹⁶

Petr Wittlich Bohumíra Jaroňka charakterizoval jako programového moravského regionalistu zabývajícího se především motivy krajinářskými, lidovými, zároveň však stylizovanými.⁹⁷ Výtvarný kritik a slavjanofil William Ritter ho zase vyzdvihl jako příklad umělce spojujícího poučení z evropské moderny s matečnou půdou národního a lidového původu.⁹⁸

Jaroňek byl představitelem další vývojové etapy výtvarného folklorismu, která se již nespokojovala s národopisnou scenerií, ale chtěla pronikat hlouběji pod povrch, ke kořenům mentality venkovského lidu.⁹⁹

Jeho grafika čerpá z lidových zdrojů, nápadná je svojí expresivní linií a výraznou barevností, tudíž na ní můžeme pozorovat nejen obdiv Paulu Gauguinovi, ale také inspiraci komediantskými plakáty (o nich jako o prvku inspirace pro Jaroňka jsem se zmiňovala již v první kapitole).¹⁰⁰ Díky jakémusi nacionálně výraznému prvku byly tyto grafiky v cizině přijímány velmi pozitivně, v autorově díle můžeme pozorovat snahu o utvrzení se v národní svébytnosti, což neodmyslitelně souvisí s působením ve spolku Sdružení výtvarných umělců moravských v Hodoníně společně s Jožou Uprkem již také zmiňovaným výše v textu. Jaroňkovo dílo se též ocitlo v blízkosti snah, které v Rusku reprezentovala kolonie tvůrců vycházející z Talaškina či Roericha,¹⁰¹ spojující tradice lidového umění, zejména severské dřevorezby s výrazným dobovým dekorativismem.¹⁰² Český významný historik umění Jaroslav Pešina se ve své knize o české moderní grafice o Bohumíru Jaroňkovi vyjadřuje jako o protipólu k pražskému výtvarnému životu a zároveň upozorňuje na to, že byl vůbec jedním z prvních, který se hned na počátku dvacátého století technikou dřevorytu zabýval.¹⁰³

Jaroňkovy grafiky popsal těmito slovy: „Lidový primitivismus se v Jaroňkových grafikách rafinovaně prolíná se silnými residui japonského a zvláště secesního dřevorytu, podmiňujícího spolu s minulostí Jaroňka jako keramického modeléra, jejich silně dekorativní ráz. Ornamentálně pojatá linie objímá tu stylizovanou formu plošně rozvedenou a koloritem kulisovitě odstupňovanou. Gobelínová dekorativnost listů je

⁹⁶ Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 3.

⁹⁷ Petr Wittlich, *Česká secese*, Praha 1982, s. 320.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 3.

¹⁰¹ Petr Wittlich (pozn. 97), s. 320.

¹⁰² Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 3.

¹⁰³ Jaroslav Pešina (pozn. 90), s. 141.

zvyšována plochou barevností, užívající šesti až osmi barevných tónů, harmonicky sladěných přetiskem a tištěných na tónový papír. Že tomuto stylu zůstal Bohumír věrný až do posledních let, dokládá jeho dřevoryt *Východ z lesa* z roku 1930, jehož dekorativismus tu jen mírně ztratil na síle.¹⁰⁴ Na konci textu Pešina srovnává grafické práce Jaroňka s regionální tvorbou Antonína Porketa, Otakara Štáfla, nebo Karla Wellnera.¹⁰⁵

Jak vidíme, existují tedy různé, rozmanité názory a popisy Jaroňkova díla, vzájemně se doplňující a prolínající.

3.3. Motivy grafických listů a jejich proměnlivost v čase

Z dosud uvedeného je zcela patrné, že hlavními motivy umělcovy grafické tvorby byly selské moravské chalupy, zákoutí a pohledy na určitá místa na Valašsku. Těmto typickým motivům dodával originalitu především secesním až symbolistickým způsobem ztvárnění, výraznou linkou a ornamentikou, do které jakoby se promítali jeho zkušenosti z exotických cest po Africe.¹⁰⁶

U Jaroňka převládala expresivní citovost a to vedlo k tomu, že jeho dílo má značný rozkyv.¹⁰⁷ Vedle pozoruhodných listů připomínajících až některá díla Kandinského, podobně se inspirujícího folklórem, vznikaly barevně sladké harmonie, které pravděpodobně zaviniily pozdější přirovnání Jaroňkových prací k barvotiskům.¹⁰⁸

Častým motivem se umělci stala Štramberská trůba.¹⁰⁹ O Štramberské trůbě se dočítáme, že byla postavena koncem třináctého století, ale že se v roce 1783 část zbourala. Přestavba měla být provedena roku 1903 podle návrhu architekta Kamila Hilberta.¹¹⁰

A právě vůbec první grafika *Štrambersk se studnou* měla být Jaroňkem vytvořena na základě návrhu z onoho roku 1903,¹¹¹ kdy mělo dojít k prvním opravám. Je sice velkým štěstím, že tato první grafika zachycuje vyčnívající Štramberskou trůbu, nicméně způsob jejího zachycení je do té míry abstraktní, že její stav nelze srovnávat se

¹⁰⁴ Jaroslav Pešina (pozn. 90), s. 142.

¹⁰⁵ Ibidem, s. 143.

¹⁰⁶ Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 4.

¹⁰⁷ Petr Wittlich (pozn. 97), s. 320.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ Tomáš Mikulaščík (pozn. 2), s. 4.

¹¹⁰ Vilém Jůza (pozn. 1), s. 5.

¹¹¹ Ibidem, s. 30.

stavem pozdějším či se stavem na grafice druhé z roku 1904.¹¹² I zde je totiž zachycení Štramberské trúby poněkud dost expresivní a ztrácí se v dramaticky pojaté obloze. Nejjasnější a zatím nejčitelnější zpodobnění Štramberské trúby však nalezneme hned o čtyři roky později na čtvrté grafice z roku 1908 s názvem *Štramberk z rána*.¹¹³ Zde už je trúba zobrazena čitelně, poměrně realisticky a shodně jako je tomu na devatenácté grafice, jen pro porovnání z roku 1928 - 29.¹¹⁴ Další a zároveň v grafické sbírce poslední zobrazení štramberské pýchy a dominanty se nám nabízí na grafickém listě s číslem čtrnáct. To si je ze všech grafik zobrazujících Štramberskou trúbu nejvíce podobné s grafikou čtvrtou a grafikou devatenáctou *Štramberk VII*.¹¹⁵ Všechny tyto tři grafiky nám totiž nabízí pohled na Štramberskou věž s poměrného odstupem, zobrazenou na samotném vrcholu Štramberku, myšleno města nikoliv hradu, ale zároveň v kontextu celého města a širší krajiny.

Právě tento soubor pěti grafik se společným motivem Štramberské trúby pro nás může být důkazem toho, jak často a rád se Bohumír Jaroněk k některým tématům a místům vracel.

Dalším takovým příkladem motivu je kostel Nejsvětější trojice ve Valašském Meziříčí. První grafika s tímto motivem *Kostel sv. Trojce* vzniká roku 1908.¹¹⁶ Podruhé autor tento kostel znázorňuje až roku 1920 na grafice pod názvem *Kostel nejsvětější Trojce ve Valašském Meziříčí*.¹¹⁷

Na obou dvou grafikách se podoba kostela shoduje. Pozadí, počet křížů i umístění sousoší sv. Trojce je stejné, nejvýraznějším rozdílem je statný strom-bříza ve středu obrazu, který musel být zasazen nejdříve až po roce 1908, tedy až po zhotovení první grafiky s tímto motivem. Vzhledem k tomu, že mezi grafikami je rozdíl dvanáct let, je možné, aby byl strom již takto vysoký a rozkošatělý nebo se setkáváme s tím, že si Bohumír Jaroněk strom, nebo alespoň jeho velikost na grafiku přimyslel, či přidal z jiného náčrtu?

Neodmyslitelným motivem Jaronkových grafik jsou také slunečnice. Vůbec poprvé se s nimi setkáváme na grafice druhé z roku 1904 pod názvem *Štramberk*.¹¹⁸ Zde tvoří slunečnice přirozenou součást rostlinstva a nijak významně na sebe rostoucí u

¹¹² Vilém Jůza (pozn. 1), s. 30.

¹¹³ Ibidem.

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 9.

¹¹⁷ Ibidem.

¹¹⁸ Tomáš Mikulaščík (pozn. 2), s. 5.

plotu neupozorňují.

Daleko výraznější roli slunečnice sehrávají na grafice *Podzim na Valašsku* z roku kolem 1913.¹¹⁹ Roční období-podzim nám na grafickém listu dobře demonstruje kontrast mezi břízou v levé části grafiky, která stále ještě listy má, přestože jich již několik nalezneme pod ní na trávě, a listnatým pravděpodobně neovocným stromem, který už skoro žádné listy nemá. V kontrastu vůči tomuto ročnímu období jsou ale stále kvetoucí slunečnice u plotu v přední části grafiky. Zobrazení těchto odlišností v jedné grafice je pro nás zajímavé především proto, že dnes jsme zvyklí na kvetoucí slunečnice již v druhé polovině srpna, což pro nás ještě není období podzimu, ale spíše předzvěst babího léta. Proto se nabízí několik vysvětlení.

Buď na počátku dvacátého století panovaly odlišné klimatické podmínky, tedy léto nebylo tak horké a teplotní rozdíly tak náhlé a proto bylo na podzim delší doba teplo a slunečnice tedy rozkvétaly přibližně o měsíc později, anebo se jedná o grafiku z „časného“ podzimu, pro který Bohumír Jaroněk nepoužíval označení „babí léto.“, to je ale daleko méně pravděpodobné.

Dalším vysvětlením, které se nabízí, je možnost, že tato grafika nebyla vytvořena na základě jedné skici, ale z několika různých a Jaroněk z každé z nich vzal určitou část. To, že je grafický list vytvořen „slepením“ hned několika různých náčrtů, rozhodně není ojedinělý případ.

Znovu se na grafickém listě objevuje motiv slunečnic až o deset let později na barevném dřevorytu *Štramberk VI.* z roku 1923.¹²⁰ Díky tomu, se můžeme domnívat, že tato grafika, byť o několik let později, vznikla ve stejném ročním období či dokonce ve stejném měsíci jako již zmiňovaná grafika *Podzim na Valašsku* z roku 1913.

Z dalších rostlinných motivů jsou to určitě stromy, které zdobí Jaroněkovy díla. Nalezneme je na úplně každé z umělcových grafik a není divu. Právě na stromech mohl autor dokonale prezentovat svoji secesní dekorativnost, vliv japonských dřevorytů¹²¹ a symbolismus, když každý z listů pojal velmi osobitě a originálně. Zajímavý úkaz je, že stromy se na grafikách často vyskytují v páru. Nejlepšími příklady je grafika šestá *Štramberské úly* z roku 1908, grafika patnáctá *Valašský dvorek* z roku 1923 nebo grafika devatenáctá *Štramberk VII.* z let 1928 - 29.¹²²

Dále je to také vinná réva, kterou na dílech zachytíme nejednou. Nejvíce

¹¹⁹ Vilém Jůza (pozn. 1), s. 30.

¹²⁰ Ibidem.

¹²¹ Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 4.

¹²² Ibidem, s. 11.

pozornosti si upírá na dvanácté grafice *Dubrovník s révou* z roku 1922,¹²³ nalezneme ji však i na grafikách z domácí valašské oblasti jako na čtrnácté grafice *Štramberk VI.* vzniklé o rok později, než grafika předchozí.

Motivem, který je netřeba opominout přesto, že ho ve volné grafice nenalezneme, je motiv kohouta, který Bohumír Jaroněk využíval především na textových plakátech. Zaznamenaný jako samostatný obraz se objevil na plakátu zvoucího na druhou výstavu Moravských výtvarných umělců. Později s přelepeným textem zval na první posmrtnou přehlídku obrazů Cyrila Mandela, aby ho právě v této podobě obdivoval William Ritter.¹²⁴

Ne úplně tak motivem, ale spíše detailem, který můžeme při delším sledování Jaroňkových grafických děl zpozorovat je velká role, kterou především na dílech zachycujících krajinu, hraje kopec. Je pouze pár grafik z celé sbírky, které nejsou zachyceny alespoň mírně z kopce, nebo do kopce. Tento fakt je samozřejmě dán regionálním a krajinným umístěním.

3.4. Inspirátoři, současníci a jiné vlivy

Byli to především Bohumírovi vrstevníci, kteří mohli na počátku dvacátého století inspirovat a ovlivňovat jeho tvorbu. Jedním z nejdůležitějších, jak již bylo zmíněno, byl Joža Uprka, pojďme se ale spíše přiblížit k pražskému centru.

Jedním z takových byl bez pochyb Vojtěch Preissig, náš nejtypičtější představitel secesní grafiky, především díky své typické výrazné dekorativnosti.¹²⁵ U něj stejně jako u Jaroňka pozorujeme ornamentální rozčlenění plochy, stylizaci tvaru a dekorativní rozvinuté linie.¹²⁶ Každý z autorů k těmto prvkům samozřejmě přistupuje velice osobitě, u Preissiga pocítujeme velký vliv Alfonse Muchy,¹²⁷ nicméně společné prvky je možné nalézt.

Za dalšího inspirátora bychom mohli považovat Maxe Švabinského, v jehož rané tvorbě se projevuje doznívající pirnerovský romantismus, křížící se s vlivy prerafaelismu, pronikající impresionismus a domácí tradice generace Národního divadla.¹²⁸ I zde bychom hledali podobné prvky, možná především ve shodných námětech. Na příklad roku 1907 vytváří Max Švabinský perokresbu s názvem *Letní*

¹²³ Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 10.

¹²⁴ Ibidem, s. 4.

¹²⁵ Jaroslav Pešina (pozn. 90), s. 91.

¹²⁶ Ibidem, s. 94.

¹²⁷ Ibidem, s. 96.

¹²⁸ Ibidem, s. 97.

den,¹²⁹ stejnojmenný barevný dřevoryt, též *Letní den*, vzniká v dílně Bohumíra Jaroňka o sedm let později, tedy v roce 1914.¹³⁰

Současníkem Jaroňka, který také mohl mít na jeho dílo jistý vliv, by mohl být Jan Preisler, ten se ale grafikou zabýval pouze příležitostně.¹³¹ Jeho tvorba však mohla působit na mimo grafickou tvorbu Bohumíra.

Mezi důležité postavy z uměleckého prostředí této doby musíme určitě zařadit Josefa Váchala, už jenom kvůli jeho výroku o Jaroňkových grafikách, zmiňuji ho níže v kapitole Grafické techniky a postupu, který byl spíše negativní než pozitivní.

Tito dva umělci se lišili regionem působení, náměty, ale také přístupem k práci. Zatímco u některých Jaroňkových grafik můžeme doložit, že výjimečně vznikalo i přes tisíc výtisků,¹³² Josef Váchal si naopak zakládal na tom, že své grafiky tiskl jen v málo výtiscích, skoro jako unikáty, většinou pro své přátele, kteří si jich o to více cenili.¹³³ Z hlediska námětů tvorby to u Váchala na rozdíl od Jaroňka nebyly vždy konkrétní, hmatatelné věci, stavby, nebo části krajiny, ale spíše duševní stavy, velmi abstraktní a subjektivní.¹³⁴ To pouze dokládá, jak byli tito muži, ač současníci a oba dva tvůrci grafik, ve své době společensky, ale také umělecky odlišní.

Mezi všeobecnější výtvarné vlivy určitě patří vlivy japonského dřevorytu. Ty se na grafikách projevují především v rostlinných a krajinných motivech, můžeme si všimnout, že jednotlivé listy stromů nesplývají, ale podobně jako na obrazech naivistů, lidových malířů, či v ornamentu jsou podány ve zvětšeném, stylizovaném tvaru a plní zde onu dekorativní funkci.¹³⁵

3.5. Grafická technika a postupy

Všeobecně můžeme grafickou techniku charakterizovat jako technický postup, kterým lze rozmnožit tiskem kresbu, obraz nebo fotografii ve více stejných exemplářích.¹³⁶

Nás bude konkrétně zajímat Jaroňkem nejčastěji užívaný dřevoryt, který řadíme do umělecké techniky tisku z výšky.¹³⁷

Pro tuto techniku je nejlepší používat desky řezané napříč léty, kolmo po délce

¹²⁹ Jaroslav Pešina (pozn. 90), s. 108.

¹³⁰ Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 10.

¹³¹ Jaroslav Pešina (pozn. 90), s. 126.

¹³² Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 10.

¹³³ Jindřiška Labuťová, *Josef Váchal Ohlasy na život a tvorbu*, Hradec Králové 1998, s. 8.

¹³⁴ *Ibidem*, s. 9.

¹³⁵ Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 4.

¹³⁶ Cyril Bouda, *Grafické techniky*, Praha 1979, s. 7.

¹³⁷ *Ibidem*.

kmene, z kterých se pak vyřezávají pravoúhlé špalíčky, ty se sklízí ve větší plochu, dokonale slisují a zbrusí, nakonec se plocha vyhladí.¹³⁸ Nejideálnější dřevo pro dřevoryt je zimostřez, protože je velmi tvrdý a nedrolí se.¹³⁹ Poté, co je materiál připravený, přenáší se na něj kresba, která se následně vyhlubuje a obrývá rydly. Hotovou kresbu je možné tisknout i v několika barvách, ale pro každou z nich je nutné vyrýt samostatnou desku (štoček).¹⁴⁰ Existuje také dřevoryt šerosvitový, neboli chiaroscuro, kdy je jedna deska konturová a na ostatních jsou jednotlivé polotóny.¹⁴¹ Po těchto přípravách už následuje tisk z výšky, tedy na papír se obtisknou vyvýšené části plochy, zatímco vyhloubené zůstanou bez barvy. Toto je stručně popsán celý proces výroby dřevorytu, z kterého lze tisknout velký počet, až tisíce otisků. To také dokazují informace u Bohumírových grafik, u kterých se nám dochoval údaj o velikosti nákladu, někdy totiž překračuje i tisíc.¹⁴²

Pojďme se teď ale už konkrétně věnovat pouze technice dřevorytu Bohumíra Jaroňka, protože právě v této technice je Jaroňkova odlišnost od jeho současníků zjevná na první pohled. Díky šablonám zachovaným v archivu máme totiž dodnes přesně doložený postup Jaroňkovi práce.¹⁴³

Do již hotového barevného soutisku Bohumír Jaroněk maloval retuše, poté byla patřičná místa vyříznuta a listy použity přímo jako šablony. Tato pro Jaroňka typická technika tupování barvy přes šablonu se pohybuje na hraně grafiky a malířského postupu, protože se používají vertikální rukopisné tahy štětce.¹⁴⁴ Souhrnně ji můžeme označit jako techniku šablonovou. Možná i díky užití těchto postupů si Bohumír Jaroněk od některých jeho současníků vysloužil kritické hodnocení svých děl. Konkrétně Josef Váchal, jak jsem již předjímala, se v roce 1913 o jeho grafikách vyjádřil jako o: „plošných a mnoha deskami i kvašovou retuší usnadněných dřevorytech.“¹⁴⁵

Dále víme, že většina grafik má svoji předlohu ve dřívě vytvořených kresbách, či malbách, především těch temperových. Zároveň ale nemáme žádné důkazy proto,

¹³⁸ Cyril Bouda (pozn. 135), s. 16.

¹³⁹ Ibidem.

¹⁴⁰ Ibidem, s. 17.

¹⁴¹ Ibidem.

¹⁴² Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 9.

¹⁴³ Ibidem, s. 4.

¹⁴⁴ Ibidem.

¹⁴⁵ Ibidem.

abychom mohli tvrdit, že předlohu měla každá z grafik.¹⁴⁶ Díky tomuto faktu lze o Jaroňkově grafikách jen těžko hovořit jako o cyklu, přesto někteří odborníci část jeho tvorby vymezují jako cyklus „Valašsko“ a často mu přisuzují 30 až 35 listů.¹⁴⁷

Dalším důvodem je také tematická, námětová a formátová odlišnost jednotlivých děl. Mezi obrazem a předlohou použitou pro grafický list leží někdy velké časové rozpětí, které ovlivňovalo i formální podobu listu.¹⁴⁸ Přesto na návaznosti jednotlivých grafik můžeme velice dobře pozorovat autorův vývoj od secesní dekorativnosti k realističtějšímu, méně zdobnému ztvárnění.¹⁴⁹

3.6. Raná grafická tvorba

Vůbec první grafické pokusy Bohumíra Jaroňka vznikají nejdříve až po roce 1900 a úzce souvisí s jeho ranou plakátovou tvorbou. Avšak samotné motivy, jak již bylo demonstrováno, prošly řadou proměn.¹⁵⁰

Jeden z prvních dřevorytů „*Štramberk se studnou*“, někdy uváděn pod názvem „*Štramberská ulička*“ byl nejdříve použit jako motiv plakátu, a až později doplněn barvami, retuší a vydán jako samostatný grafický list. Stejně tomu bylo u dřevorytu „*Štramberk z rána*“, který původně sloužil jako reklama turistické útulny.¹⁵¹

Plakát *Štramberk se studnou* z roku 1903 byl vytvořen přímo pro výstavu obrazů Bohumíra Jaroňka ve Štramberku, která se konala od 6. do 20. prosince stejného roku.¹⁵² Z roku 1910 pochází druhá varianta nátisku barevného dřevorytu *Štramberk se studnou*, který byl plakátem pro Uměleckou výstavu ve Štramberku od 26. června do 25. července 1910.¹⁵³

Jako samostatný grafický list – dřevoryt měl *Štramberk se studnou* vzniknout až v roce 1908.¹⁵⁴ Velice dobře v sobě promítá vliv orientu z Jaroňkových cest v předchozích desetiletích, ale zároveň kombinuje secesně symbolistické prvky, které v některých momentech zacházejí až do určité abstrakce. Obrysy chalup i věže jsou velmi měkké, zaoblené a daleko méně ostré, než je tomu v pozdější tvorbě. Větve a listy stromů jsou velice zdobné a dekorativní, stejně tak tráva, nebo květiny.

¹⁴⁶ Vilém Jůza (pozn. 1), s. 3.

¹⁴⁷ Pietoň Česlav (pozn. 65), s. 54.

¹⁴⁸ Vilém Jůza (pozn. 1), s. 3.

¹⁴⁹ Ibidem, s. 30.

¹⁵⁰ Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 4.

¹⁵¹ Ibidem.

¹⁵² Pietoň Česlav (pozn. 65), s. 35.

¹⁵³ Ibidem, s. 23.

¹⁵⁴ Jůza Vilém (pozn. 1), s. 30.

Kromě tohoto grafického listu nám katalog výstavy Bohumíra Jaroňka od Viléma Jůzy v tomto prvním desetiletí dvacátého století poskytuje ve volné grafické ještě pět dalších barevných dřevorytů.

Štramberk z roku 1904, grafiku, na které je zachycena štramberská věž, která je ovšem v pozadí a pomalu se ztrácí ve velmi rozbouřené, abstraktní obloze. V popředí jsou zachyceny z obou stran stromy, stejně secesně dekorativní a zahnuté, zároveň však velice elegantní a v popředí pravé půlky můžeme zaznamenat slunečnice rostoucí u plotu, které jsou zachyceny už jakýmsi Jaroňkovým typickým rukopisem, který pak rozvíjel v pozdějších letech. Listy květin jsou velice oblé, plastické, květy pak daleko méně realistické, jakoby Jaroňek neustále do těchto prvků prolínal pozůstatek naivismu z dětství.

Dále z roku 1906 pochází dřevoryt *Večer*. Který působí silně symbolistickým dojmem. Romantické břízy, vítr pohrávající si s trávou a stromy v pozadí přetvořené spíše už v pouhé stíny, či pouhé otisky stromů, mi jako první evokují a připomínají tvorbu Vojtěcha Preissiga. Bohumír Jaroňek zde nezachycuje žádnou postavu, ani siluetu, tu ale nenalezneme v žádné z grafik. Pouhá čistá stylizace zátiší přírody. Díky těmto prvkům Jaroňek v této grafice zachází vůbec do největšího symbolismu, který u něj můžeme najít.

Z roku 1908 také pochází grafika *Štramberk z rána*, kde se vůbec poprvé objevuje motiv zvířat – ptáků a ve stejném roce vzniká také grafika *Kostel sv. Trojce*, jehož motiv se objevuje i v pozdějším díle.

Poslední grafikou jsou *Štramberské úly* též z roku 1908,¹⁵⁵ na které je nejzajímavější především detail mužských hlav nad každým otvorem v úlu. Na hlavách lze rozeznat oči, nos i pusy a především čepice, které při bližším a delším zkoumání připomínají kožené čepice valašských mužů, pravděpodobně z ovčí kůže a vlny. Také by to mohly být, jak se dočteme v článku od Václava Michalička, čepice z choroše, tak typické právě pro oblast Valaška.¹⁵⁶

Přes počátky, založené na užité tvorbě, byla tato díla umělcova vůbec nejvíce stylizovaná, secesně nejdekorativnější a velmi osobitá. Někteří z dobových kritiků právě

¹⁵⁵ Pietoň Česlav (pozn. 65), s. 45.

¹⁵⁶ Václav Michalička, Role troudnatce kopytovitého v lidovém prostředí západních Karpat a rekonstrukce technologie zpracování ve Valašském muzeu v přírodě, in: *Museum vivum II*, Rožnov pod Radhoštěm 2006, s. 72.

tyto grafické listy považují za vůbec Jaroňkova nejzdařilejší.¹⁵⁷

I pro mě jsou z umělecko-historického hlediska daleko zajímavější grafické listy z tohoto prvního desetiletí dvacátého století, než ty z pozdějších let. Autorův rukopis se zde daleko nejvíce přibližuje Váchalovi nebo Preislerovi, než v jakýchkoliv dalších grafických listech, kde jakoby ztrácel právě onu specifickou schopnost kombinovat lehce symbolismus se secesním dekorativismem.

3.7. Desátá léta

S postupnými změnami v charakteristické tvorbě autora z prvního desetiletí dvacátého století, které podle kritiků, především podle Jaromíra Míčky, bylo všeobecně Jaroňkovým nepřekonatelným výtvarným vrcholem,¹⁵⁸ se postupně vytrácí jakýsi typický rukopis Jaroňkových děl, určitá lapidárnost a inspirace komediantskými plakáty.¹⁵⁹

Přesto jsou barevné dřevoryty z desátých let dvacátého století ještě stále inspirovány prakticky výhradně Štramberkem a jeho okolím. V roce 1911 vzniká grafika *Valašský včelín*, která tématem navazuje na poslední grafiku desátých let *Štramberské úly*.¹⁶⁰ Zatímco však v předchozí grafice se shodným motivem nám byly úly jako na dlani detailně popsány a barevně zvýrazněny v popředí celého listu, zde si autor nechává jakýsi pomyslný odstup a úly i s vysokým stromem a chaloupkou v pozadí zobrazuje ze vzdálenosti několika metrů. Tento odstup samozřejmě způsobuje daleko menší detailnost a reálnost. Úly se stávají anonymní, jejich povrch i prvky jsou nám daleko méně jasné. Nejsme schopni pojmenovat materiál, ze kterého jsou střechy úlů vyrobené. Stejně tak květiny v popředí, které se nabývající vzdáleností stávají více a více beztvaré či statný strom, jehož plastické listy a větve působí právě tak.

Později v letech 1913 a 1914 vznikají grafické listy *Podzim na Valašsku* a *Letní den*, který představuje „typické Jaroňkovské zátiší.“ Valašská chaloupka, břízy, rybník a na poli rostoucí obiloviny (žito, pšenice), vše v dokonalé stylizaci.

Tím autorova grafická tvorba v těchto letech končí a další zprávu o jejím pokračování nám soupis Jaroňkova grafického díla podává až v roce 1920.¹⁶¹

¹⁵⁷ Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 4.

¹⁵⁸ Ibidem.

¹⁵⁹ Ibidem.

¹⁶⁰ Vilém Jůza (pozn. 1), s. 30.

¹⁶¹ Tomáš Mikulaščík (pozn. 2), s. 4.

3.8. Dvacátá léta

Zdá se, že tvorba ve dvacátých letech dvacátého století byla autorova vůbec neplodnější. Vznikají čtyři barevné dřevoryty a sedm tónových dřevorytů.¹⁶² Mezi barevné dřevoryty patří na příklad grafické listy *Starý Štramberk* z roku 1920, kde opět zaznamenáme shodný motiv obličejů s pokrývkami hlavy na úlech, jako tomu bylo u grafiky s názvem *Štramberské úly*. Dále grafika *Kostel nejsvětější Trojce ve Valašském Meziříčí* též z roku 1920, na které je zobrazen stejný kostel, který jsme už měli možnost pozorovat na páté grafice z roku 1908 názvem *Kostel sv. Trojce*.¹⁶³ Anebo *Valašský kraj* z let 1922 - 1923.

Z tónových dřevorytů to je grafika *Dubrovník s révou* z roku 1922, zachycující pohled na panorama chorvatského přístavního města Dubrovniku skrz rostoucí révu. Výhled dále zobrazuje pohled na moře obepínající skaliska a přístavy města, domky postavené přímo na skále a vzdálené pahorky.

Dalším tónovým dřevorytem je *Valašský dvorek* z roku 1923, *Dubrovník se sloupem* z roku 1924, který však vzniká z předlohy vytvořené už roku 1904,¹⁶⁴ z čehož vyplývá, že celá grafika je vytvořena na základě starších náčrtů. Hlavně z těch, které si autor udělal při svých zahraničních cestách na konci devatenáctého století. Vzhledem k tomu, že její předloha vznikla hned na začátku dvacátého století, je zde vidět ještě vliv umělcovy rané tvorby. Méně ostré rysy, expresivní obloha, daleko větší důraz na dekorativnost rostlin.

Další grafika z tohoto období *Slezský kostel* z roku 1924 byla vydaná také jako prémie pro SVUM v Hodoníně.¹⁶⁵ Oproti dřívějším grafikám je v této době rukopis autora už daleko více přesný. Díla jsou méně snová a více realistická, upouští od velké dekorativnosti a secesních prvků, což je nejlépe pozorovatelné na příklad u stromů a květin.

Posledními třemi grafikami vzniklými v letech 1928 - 1929 je *Lesní samota*, *Štramberk VII.*, která tu může být důkazem toho, že uzrávání autorova rukopisu a proměna osobitého stylu může být někdy spíše na škodu, a *Horská dědina*.¹⁶⁶

Z užití tvorby dvacátých let v roce 1926 vzniká plakát k 28. výstavě pořádané SVUM samotného Bohumíra Jaroňka a Joži Uprky. Expozice měla probíhat od 23.

¹⁶² Vilém Jůza (pozn. 1), s. 31.

¹⁶³ Ibidem.

¹⁶⁴ Ibidem.

¹⁶⁵ Tomáš Mikulaščík (pozn. 2), s. 6.

¹⁶⁶ Ibidem.

května do 10. července a hlavním motivem plakátu se stal kohout s velmi dekorativně pojatým ocasem sedící na kanapi.¹⁶⁷

Pokud bychom měli tvorbu dvacátých let nějak shrnout, víme, že také v tomto období se témata grafik stále odvíjejí od míst pobytu Bohumíra Jaroňka, avšak v kontrastu vůči tomuto tvrzení jsou „exotičtější“ grafiky čerpající pravděpodobně ze starších skic¹⁶⁸ s tématem chorvatského přístavního města Dubrovnik.¹⁶⁹ Je to vůbec poprvé a naposledy, kdy se toto téma v autorově díle objevuje.

V porovnání s autorovou ranou tvorbou jsou grafické listy dvacátých let postupně výraznější barevně a obrysy jsou ostřejší, což přidává na určité expresivnosti a silnějšímu prvnímu dojmu z grafického listu, který však může být pouze prvoplánový, protože na rozdíl od ranější tvorby je ta v desátých a dvacátých letech už daleko méně stylizovaná a symbolistická. To můžeme pozorovat především na rostlinstvu. Listy stromů i květiny jsou více realistické a méně zdobné.

Bohužel v těchto pozdějších grafikách už můžeme daleko méně vycítit originalitu autora, grafiky působí trochu „ulehčeným“ způsobem ztvárnění a více sériově.¹⁷⁰

3.9. Třicátá léta

V posledních letech umělcova života od roku 1930 do roku 1932 už vznikají jen tři grafiky. Dřevoryty *Východ z lesa* a *Z Valašského muzea v přírodě*, obojí z roku 1930.¹⁷¹ A pouhý rok před umělcovou smrtí vzniká barevný dřevoryt *Pod borovicemi* z roku 1932.¹⁷² O tomto posledním dřevorytu se Jaromír Míčka vyjádřil jako o grafice, která pouze potvrdila, že práce z počátku století znamenaly nepřekonatelný vrchol Jaroňkovy tvorby, a že právě grafickými listy z prvních let devatenáctého století vstoupil do dějin českého výtvarného umění.¹⁷³

Zdá se velice přirozené, že v těchto letech vzniká grafika právě s tématem Valašského muzea v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm. Od roku 1925 byla totiž výstavba a rozvoj muzea v přírodě jedno z nejdůležitějších Jaroňkových životních témat a především počinů. Toto dílo nám názorně přibližuje, jak mohlo Valašské muzeum

¹⁶⁷ Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 6.

¹⁶⁸ Ibidem, s. 4.

¹⁶⁹ Ibidem.

¹⁷⁰ Ibidem.

¹⁷¹ Vilém Jůza (pozn. 1), s. 30.

¹⁷² Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 11.

¹⁷³ Ibidem, s. 4.

v přírodě vypadat hned pět let od jeho založení, především tedy budova radnice, která je právě na grafice zachycena z přední strany.

V Národní galerii v Praze se nám také od Bohumíra Jaroňka dochovala grafika s názvem *Návrh Valašského muzea v přírodě*, jejíž dataci však neznáme. Jedná se o barevně prostý dřevoryt, který zachycuje celkový pohled na Valašské muzeum v přírodě tak, jak si ho sám Jaroňek představoval.

Z užití tvorby v roce 1930 vzniká návrh na plakát k příležitosti „Výstavy SVUM v Příboře 1930,“ jedná se o kresbu tužkou, kvaš, s rozměry 155x125mm.¹⁷⁴ Zda ale samotný grafický plakát vznikl, nevíme, protože není k dohledání.

3.10. Výstavy

Pravděpodobně vůbec první výstava Bohumíra Jaroňka pořádaná v Čechách se uskutečnila ve Štramberku od 6. do 20. prosince roku 1903, k jejíž příležitosti vznikl, již tolikrát zmiňovaný plakát, později dřevoryt, Štramberk se studnou.¹⁷⁵

O další Jaroňkově výstavě dostáváme informace z dochované korespondence mezi ním a Josefem Kalusem, ve které se Bohumír zmiňuje o pozvánkách na svou výstavu, pořádanou pravděpodobně koncem roku 1905.¹⁷⁶ Více ale nevíme.

Roku 1910 měla být od 26. června do 25. července 1910 pořádaná Umělecká výstava ve Štramberku, pro kterou opět Jaroňek připravoval plakát a s největší pravděpodobností i zde vystavoval svá díla. Žádná literatura tento fakt však nedokládá.¹⁷⁷

Až o 16 let později máme zprávy o tom, že se v roce 1926 konala 28. výstava pořádaná SVUM, jehož členem Jaroňek samozřejmě byl a mimo jeho díla zde byla vystavena i ta Joži Uprky. Výstava měla trvat od 23. května do 10. července a Jaroňek pro ni sám, již poněkolkáté, vytvořil plakát.¹⁷⁸

Od 9. dubna do 15. května roku 1955 byla uspořádána Jaroňkova výstava v Kroměříži, k výstavě vznikl katalog výstavy pod názvem Bohumír Jaroňek: výstava barevných dřevorytů: Kroměříž, zámek od Michala Plánka.¹⁷⁹

V rozmezí od listopadu do prosince roku 1983 uspořádala galerie výtvarného

¹⁷⁴ Vilém Jůza (pozn. 1), s. 30.

¹⁷⁵ Pietoň Česlav (pozn. 65), s. 35.

¹⁷⁶ Jiří Urbanec (pozn. 16), s. 25.

¹⁷⁷ Pietoň Česlav (pozn. 65), s. 23.

¹⁷⁸ Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 10.

¹⁷⁹ Michal Plánek, *Bohumír Jaroňek: výstava dřevorytů: Kroměříž-zámek* (kat.výst.), Kroměříž 1955.

umění Jaroňkovu výstavu v Hodoníně, pro kterou katalog výstavy připravil Jaromír Míčka a Josef Maliva.¹⁸⁰

Okresní vlastivědné muzeum v Novém Jičíně v roce 1985 bylo další institucí, která v této době po delší pauze veřejnosti Bohumíra Jaroňka připomněla.

O pět let později na ni navázala Severomoravská galerie výtvarného umění v Ostravě s výstavou Bohumíra Jaroňka, jejíž katalog grafik a doprovodné slovo napsal Vilém Jůza.¹⁸¹

V roce 2003 se konala doposud poslední Jaroňkova výstava s názvem: 100 let od vydání prvního Jaroňkova plakátu, kterou připravil Česlav Pietoň.¹⁸² Kromě Bohumírových děl, mezi nimiž nefigurovala pouze grafika, ale také olejomalba, kvaše, nebo tempera, zde byla v hojném počtu vystavena také keramika a porcelán jeho bratra Aloise, kterou ze své soukromé sbírky zapůjčil právě sám Česlav.¹⁸³ Také on je autorem katalogu výstavy, který mi byl přínosným zdrojem.

¹⁸⁰ Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 1.

¹⁸¹ Pietoň Česlav (pozn. 65), s. 4.

¹⁸² Ibidem.

¹⁸³ Ibidem.

4. KATALOG GRAFIK BOHUMÍRA JAROŇKA (řazen chronologicky)

Žádný z dodnes dochovaných volných grafických listů Bohumíra Jaroňka nevznikl před rokem 1900 a žádný nebyl vytvořen jinou grafickou technikou nežli tónovým, či barevným dřevorytem. Celkový počet grafik, který pojednává tento katalog je 23, přičemž každá z grafik má odlišnou velikost nákladu, rozměr a všechny vznikaly v rozmezí od roku 1903 do roku 1930. K některým grafikám se dochovali jejich návrhy, nejčastěji malované temperou, či kreslené tužkou.¹⁸⁴

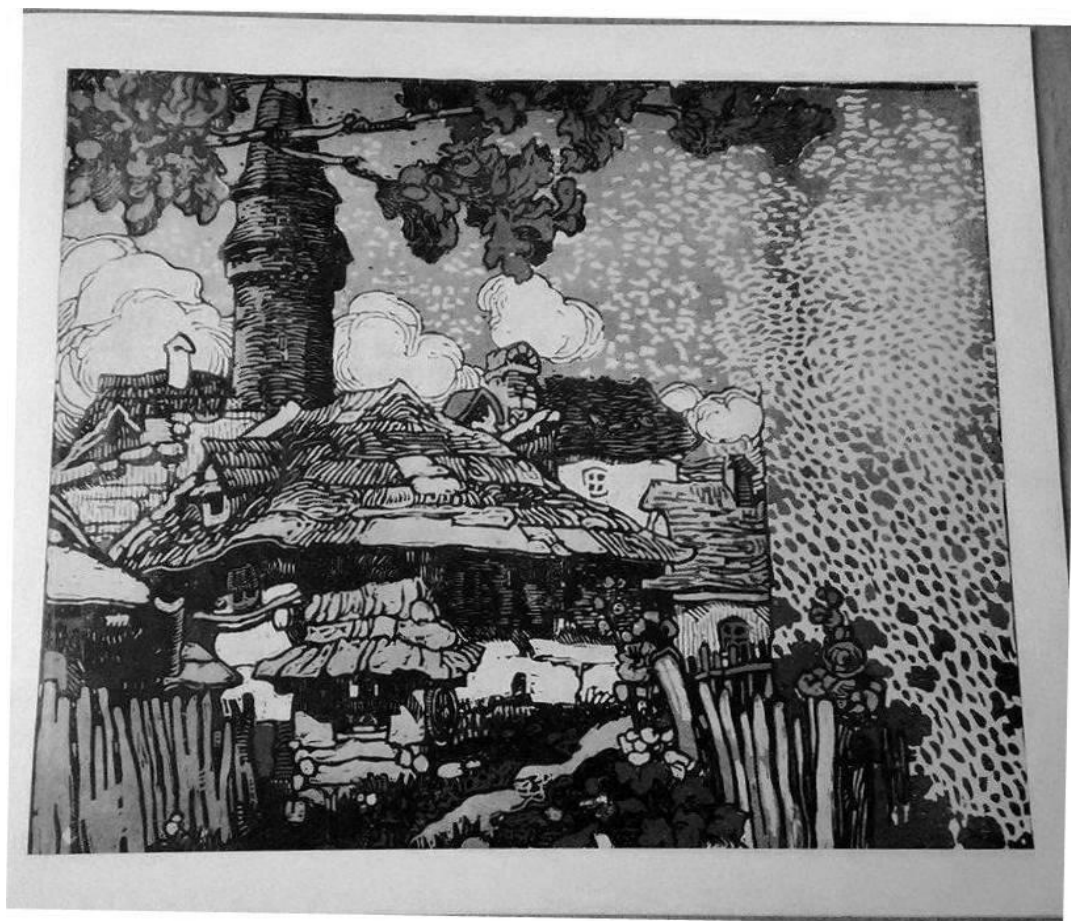
Tento stručný katalog je řazen chronologicky a je doplněn černobílými fotografiemi jednotlivých volných grafik.

¹⁸⁴ Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 9.

1. *Štramberk se studnou*, 1903 - jako plakát, 1908- samostatná volná grafika, tónový/barevný dřevoryt, 440x510mm (rozměr plakátu), 440x383 mm (rozměr volné grafiky), Národní galerie v Praze.

Velikost nákladu volného grafického listu nezjištěna, tisk provedli bratři Chrastinové, za použití 5 štočků předem vzniklého plakátu.¹⁸⁵ Signováno tužkou v pravém dolním rohu: B. Jaroněk 1908.¹⁸⁶

Plakát *Štramberk se studnou* z roku 1903 byl vytvořen přímo pro výstavu obrazů Bohumíra Jaroňka ve Štramberku, která se konala od 6. do 20. prosince stejného roku¹⁸⁷ a nesla název „Z koutů ulic Štramberských.“¹⁸⁸ Podruhé byl plakát znovu použit až roku 1910 pro Uměleckou výstavu ve Štramberku. Ta se konala od 26. června do 25. července 1910, rozměry plakátu byly 524x865mm.¹⁸⁹



¹⁸⁵ Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 9.

¹⁸⁶ Ibidem.

¹⁸⁷ Pietoň Česlav (pozn. 65), s. 35.

¹⁸⁸ Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 9.

¹⁸⁹ Pietoň Česlav (pozn. 65), s. 23.

2. *Štramberk*, 1904, barevný dřevoryt, 612x487 mm, Národní galerie v Praze.

Celkový náklad 322 výtisků zajištěn bratry Chrastiny za použití 8 štočků (v pořadí barev: hnědá, tmavě zelená, modrá, červená, světle zelená, bílá, žlutá ve 2 variantách, temná obrysová).¹⁹⁰ Signováno tužkou v levém dolním rohu: B. Jaroněk. Temperový návrh tohoto listu je v majetku Jaroňkova muzea v Rožnově pod Radhoštěm.¹⁹¹



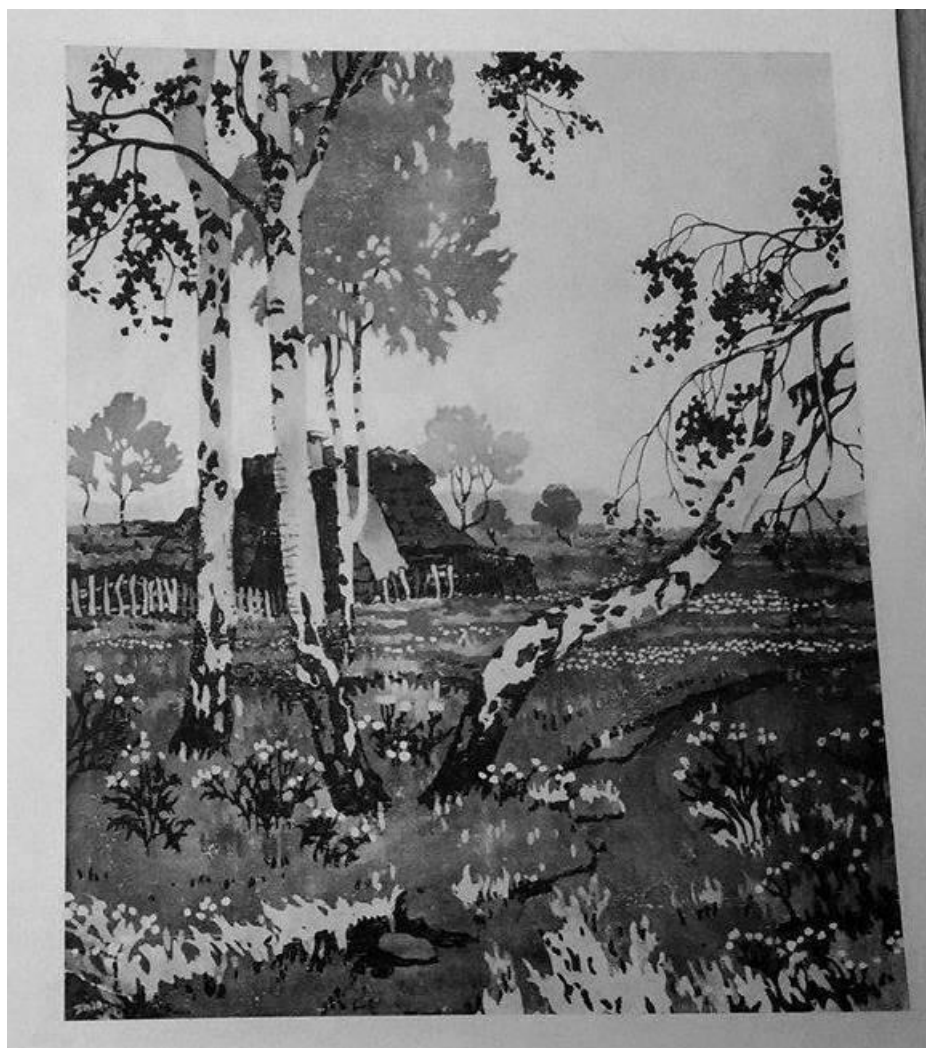
¹⁹⁰ Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 9.

¹⁹¹ Ibidem.

3. *Večer*, 1906, barevný dřevoryt, 618x490 mm, Národní galerie v Praze.

Celkový náklad 181 výtisků. Tiskli bratři Chrastinové ve Valašském Meziříčí za použití 9 štočků (v pořadí barev žlutooranžová, nanášená irisovou technikou, červenavá-hora, hnědofialová-chodník, zelená, ve které ve 2. stavu byly odstraněny malé stromky, červená, modrá, ve které byly ve 2. stavu některé části odstraněny, šedo-zelená-kmenů bříz, barva listů a střech, kterou ryl Alois Jaroněk, obrysová).¹⁹² Signováno tužkou v levém dolním rohu.¹⁹³

Na této grafice můžeme velmi dobře pozorovat techniku tupování barvy přes šablonu, kterou Jaroněk užíval často a rád. Nejvýraznější vertikální rukopisné tahy štětcem nalezneme v motivu „ocúnů“ (drobná květina připomínající lilii).¹⁹⁴



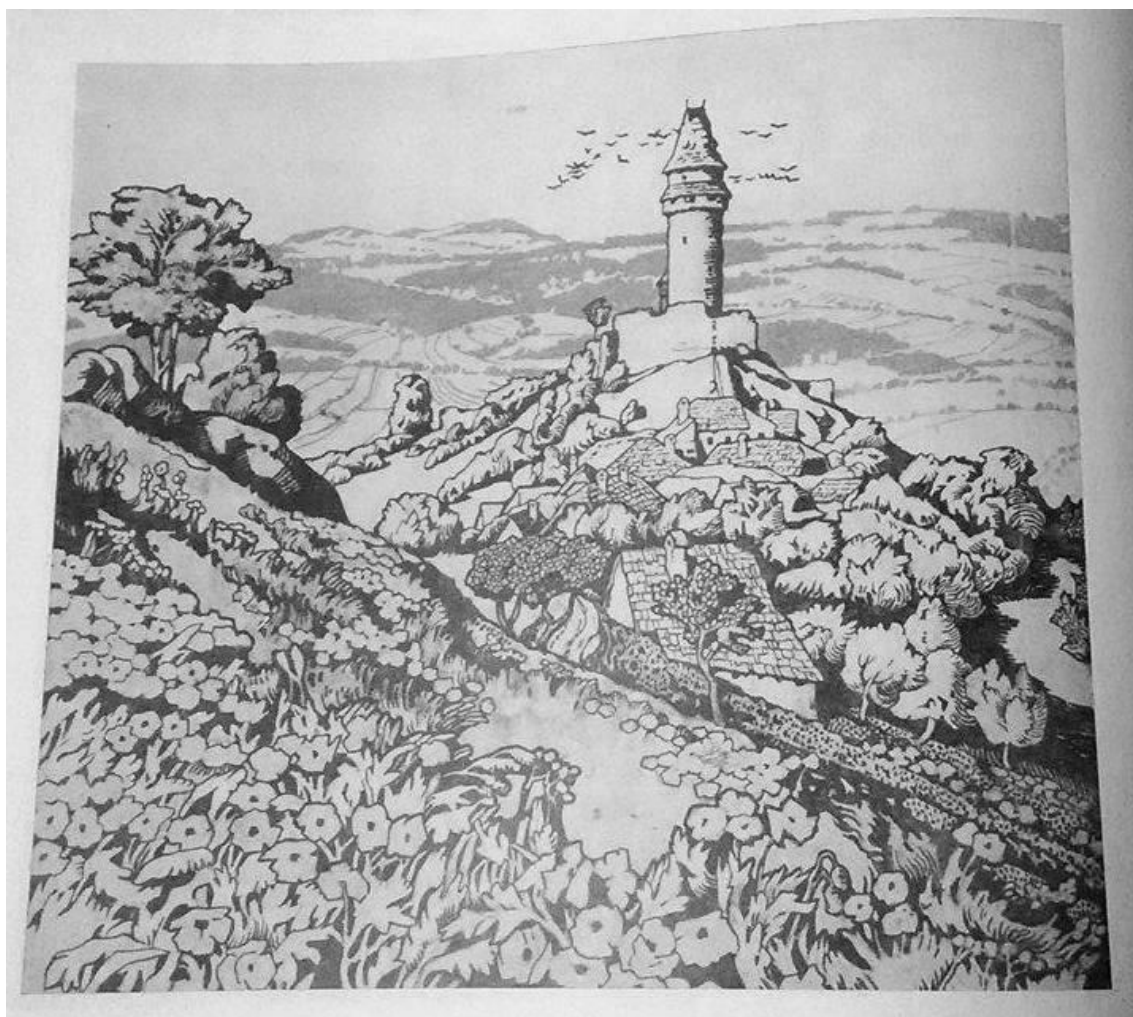
¹⁹² Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 9.

¹⁹³ Ibidem.

¹⁹⁴ Ibidem.

4. *Štramberk z rána*, 1908, barevný dřevoryt, 620x645 mm, Národní galerie v Praze.

Velikost nákladu nezjištěna, tiskli opět bratři Chrastinové za použití 9 štočků (v pořadí barev: oblohy, stěny chalupy a mraků, hradu, světlazelené, tmavozelené, červené v mácích, hnědé, zadních kontur a předních kontur).¹⁹⁵ Signováno tužkou v pravém dolním rohu podpisem B. Jaroněk.¹⁹⁶ Barevná varianta s tmavou oblohou byla vydána v omezeném nákladu pod názvem: Při západu.¹⁹⁷



¹⁹⁵ Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 9.

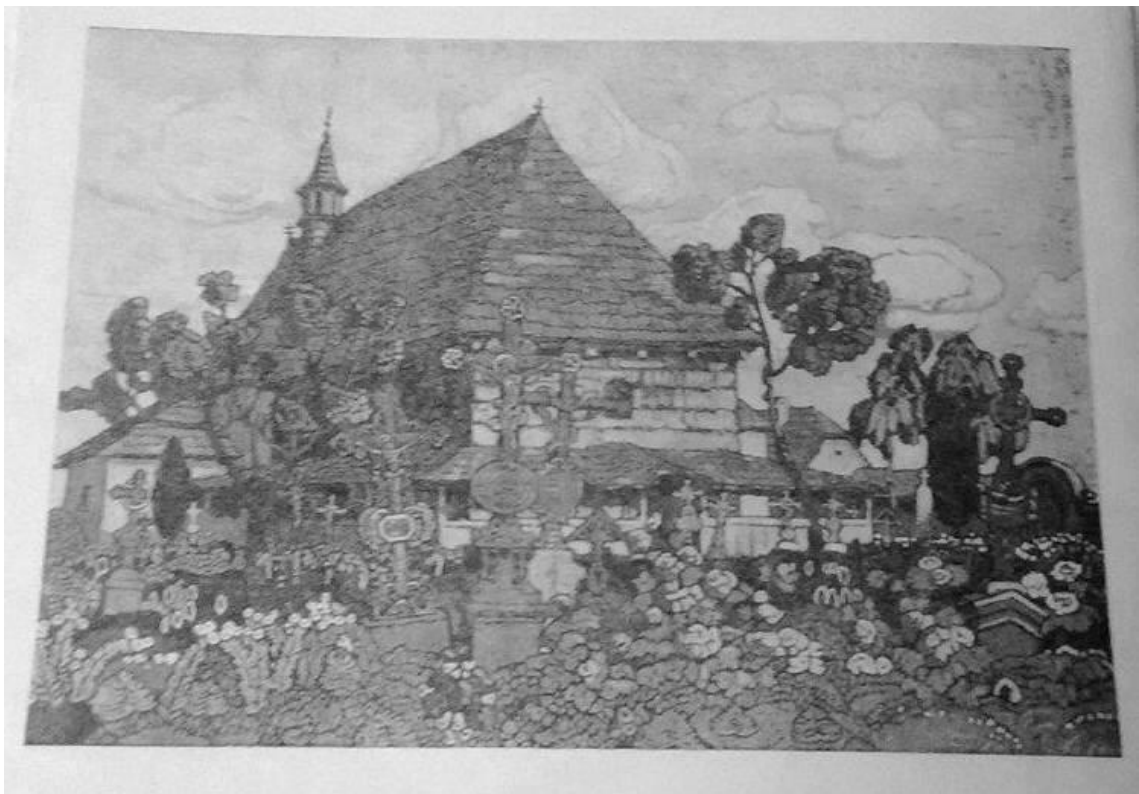
¹⁹⁶ Ibidem.

¹⁹⁷ Ibidem.

5. *Kostel sv. Trojce*, 1908 barevný dřevoryt, 505x702 mm, majitel neznámý.

Počet kusů nezjištěn, realizováno patrně pouze několik otisků doplněných malbou. Dvě barevné varianty jsou v majetku Jaroňkova muzea v Rožnově pod Radhoštěm, jedna je známá ze soukromého majetku.¹⁹⁸

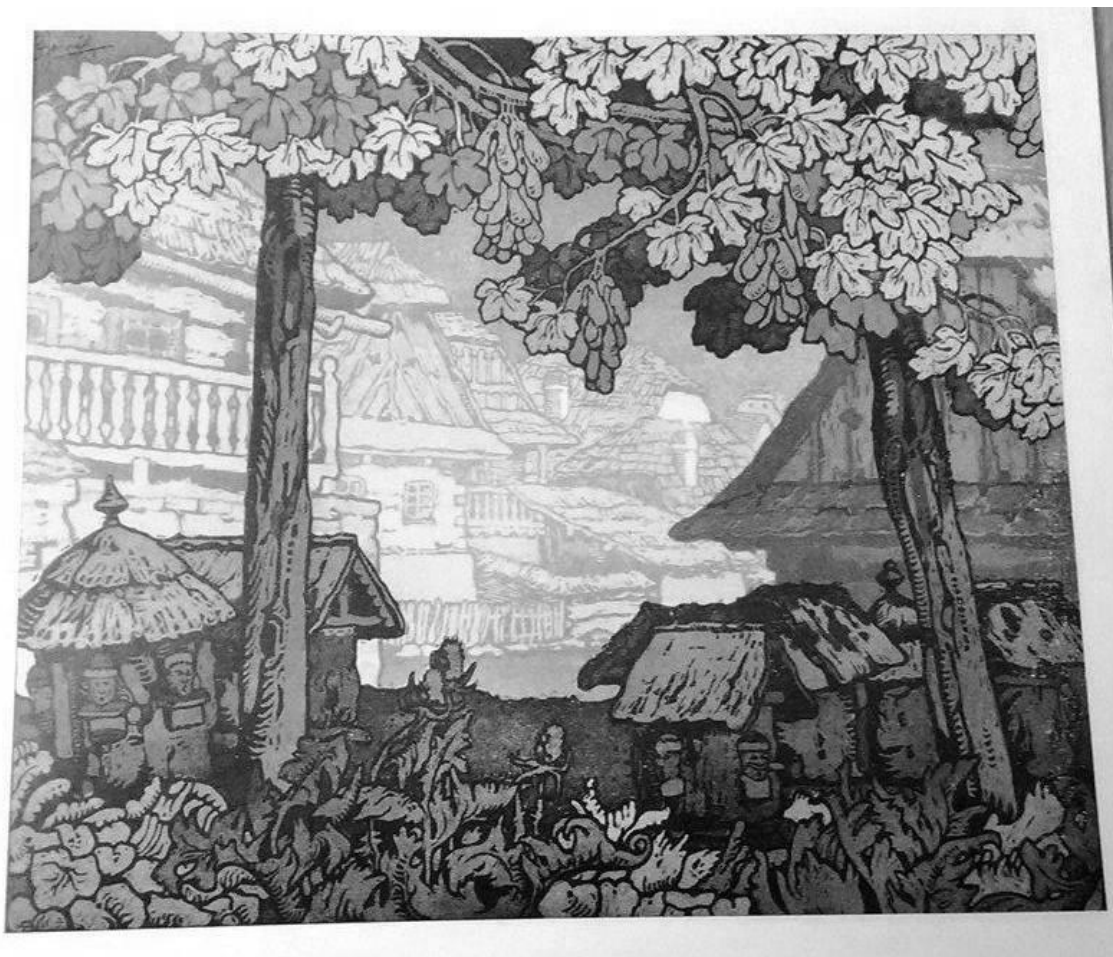
Linie především kostela je velmi umírněná a přesná, kromě květin v popředí je vše velmi přiblížené realitě. Motiv stejného kostela se u Jaroňka objevuje i v pozdějších letech.



¹⁹⁸ Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 9.

6. *Štramberské úly*, 1908, barevný dřevoryt, 523x612 mm, Národní galerie v Praze.

Náklad opět nezjištěn, tisk bratří Chrastinové za použití 9 štočků (pořadí barev: žlutě listí, listí dole při dvojnásobném potisku též žlutě, stinné plochy pravé chalupy, zadních obrysů, červené, barvy střechy úlů, zeleně javorových plodů, modře oblohy, která byla v některých listech tištěna dvakrát, barvy obrysů. Červená barva květů bodláků byla dotištěna razidlem).¹⁹⁹ Na konci téhož roku byl proveden dotisk 78 listů, signováno tužkou v levém horním rohu: B. Jaroněk.²⁰⁰

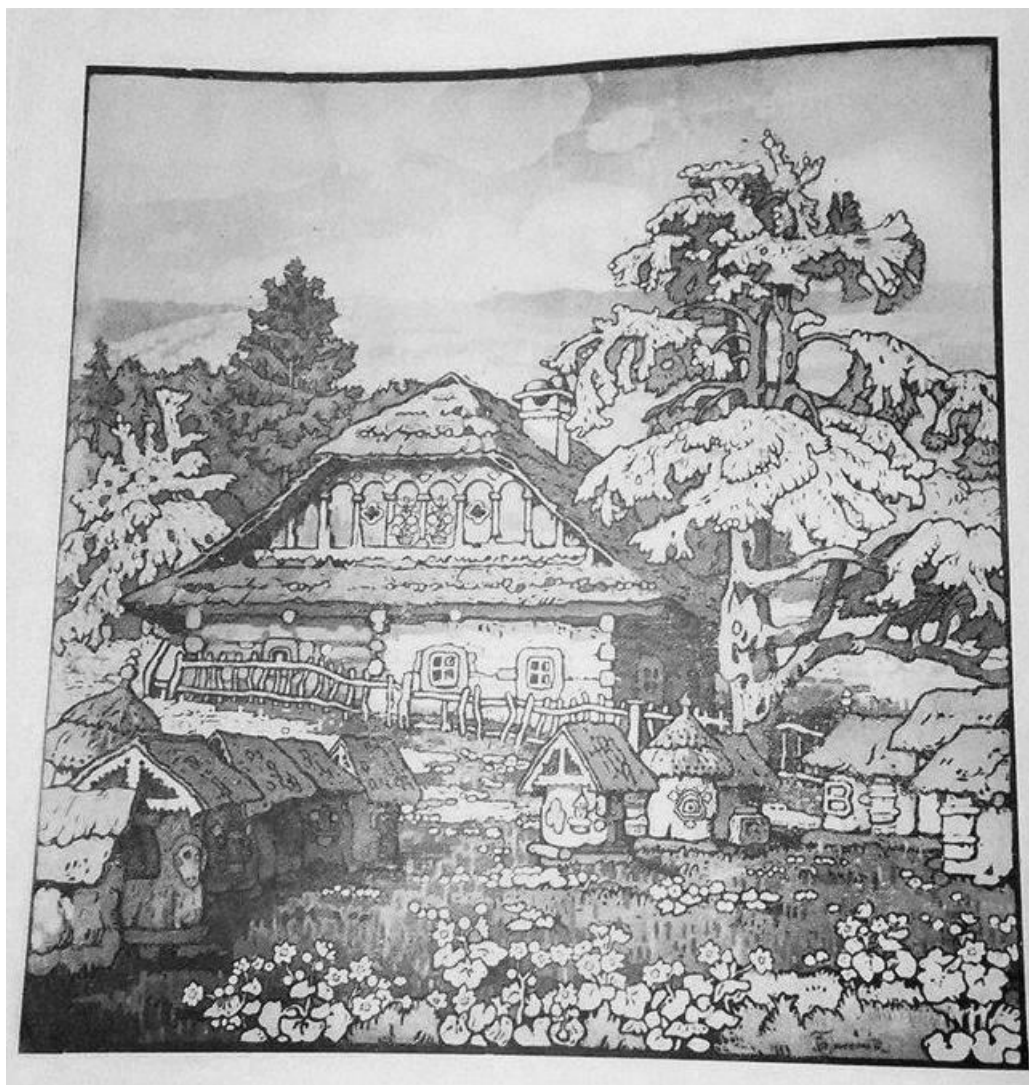


¹⁹⁹ Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 10.

²⁰⁰ Ibidem.

7. *Valašský včelín*, 1911, barevný dřevoryt, 568x535 mm,²⁰¹ Národní galerie v Praze.

Tiskl Jan Richter v Příboře za použití více než 11 štočků a individuálních dotisků z razidel.²⁰² Signováno tužkou v levém dolním rohu, podpis: B. Jaroněk 11, někdy v pravém dolním rohu.²⁰³



²⁰¹ Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 9.

²⁰² Ibidem.

²⁰³ Ibidem.

8. *Podzim na Valašsku*, před 1913, barevný dřevoryt, 534x576 mm,²⁰⁴ Národní galerie v Praze.

Tiskl opět Jan Richter za použití 10 štočků.²⁰⁵ Signováno tužkou v pravém dolním rohu: B. Jaroněk. Temperou malované varianty na konturovém otisku jsou v majetku Jaroňkova muzea v Rožnově pod Radhoštěm a oblastní galerii v Gottwaldově.²⁰⁶



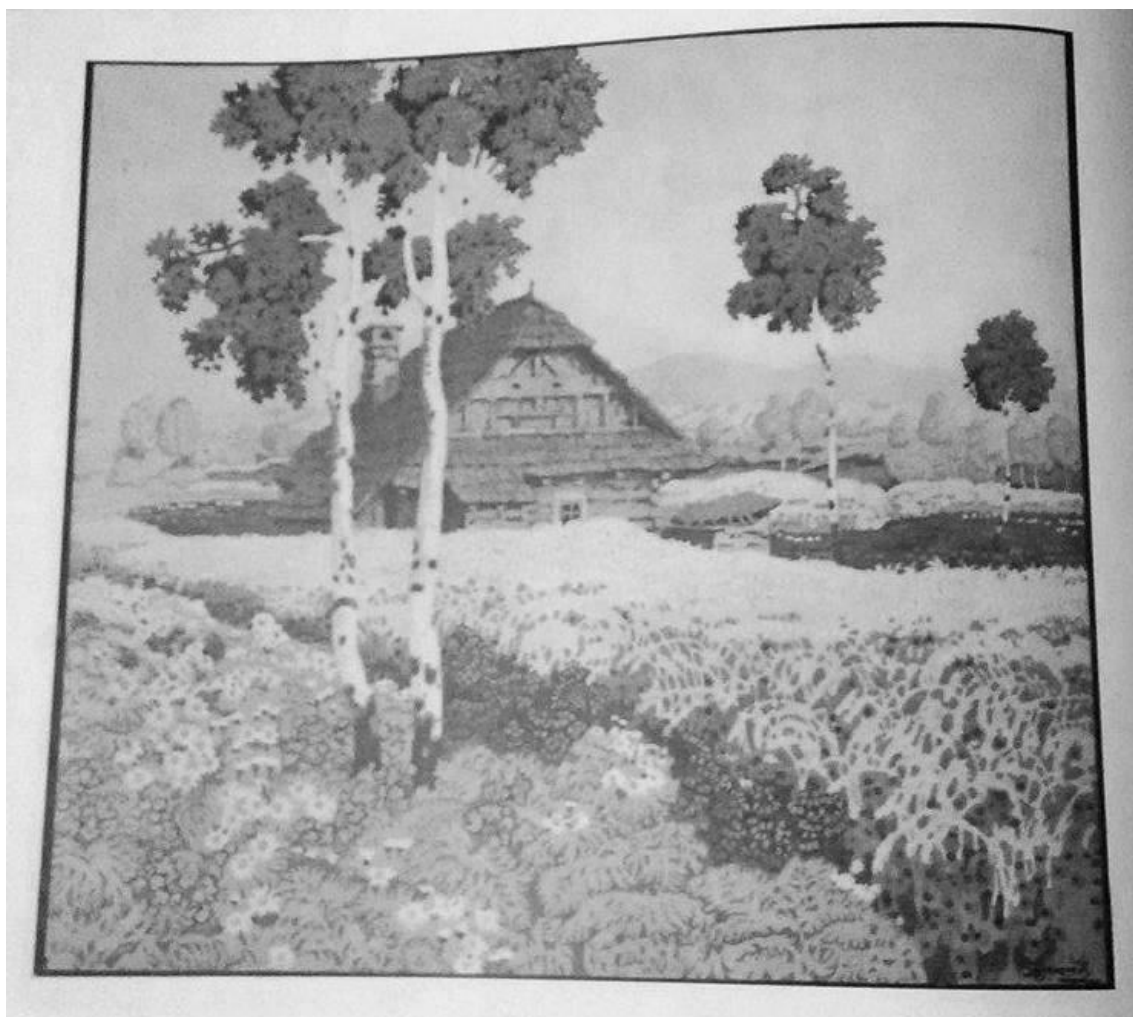
²⁰⁴ Vilém Jůza (pozn. 1), s. 30.

²⁰⁵ Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 10.

²⁰⁶ Ibidem.

9. *Letní den*, 1914, barevný dřevoryt, 499x549 mm,²⁰⁷ majitel neznámý.

Tisk zajistil Jan Richter pomocí 8 štočků, grafika je signována autorovým podpisem v pravém dolním rohu.²⁰⁸ Tento grafický list byl vydán také pod názvy *Kvetoucí louka*, nebo *Louka s kopretinami*.²⁰⁹



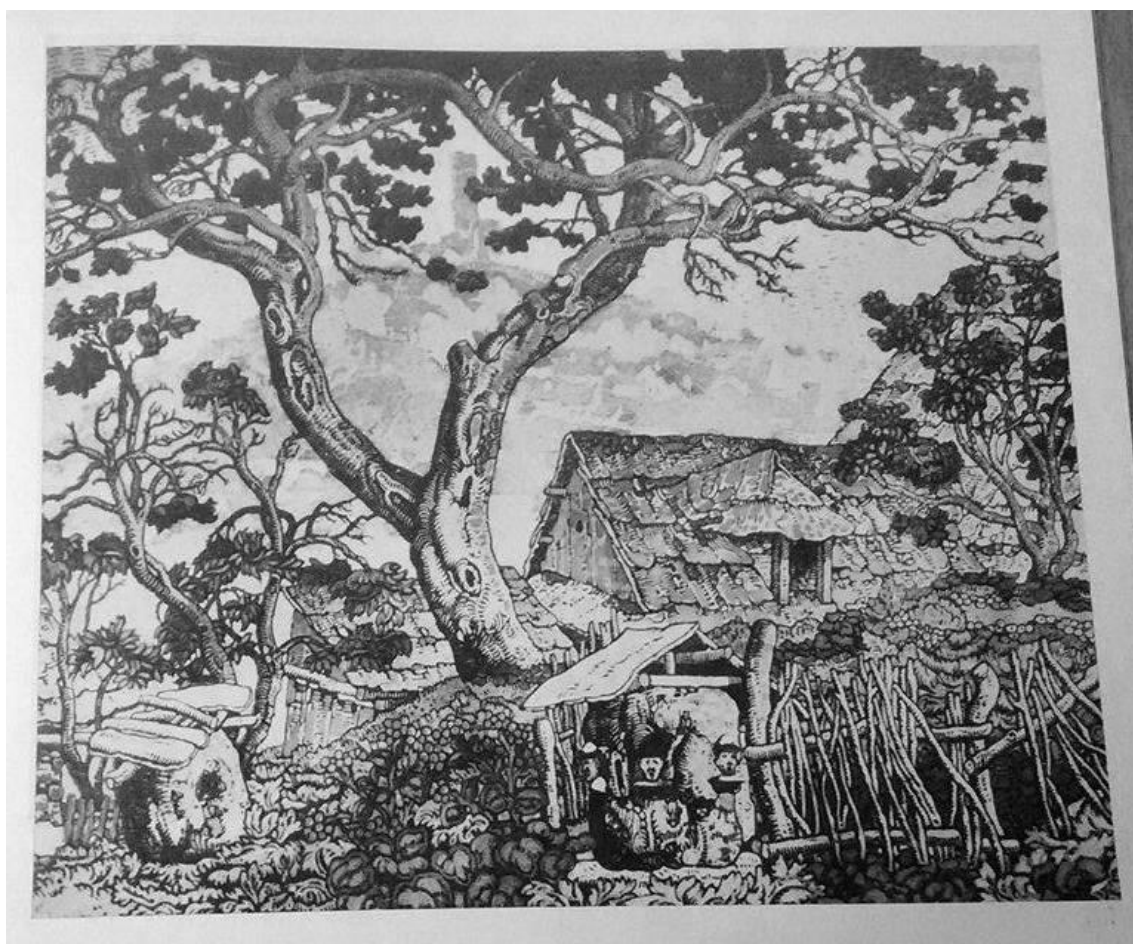
²⁰⁷ Vilém Jůza (pozn. 1), s. 30.

²⁰⁸ Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 10.

²⁰⁹ *Ibidem*.

10. *Starý Štramberk*, 1920, barevný dřevoryt, 502x605 mm, Národní galerie Praha.

Vydáno v nákladu 354 výtisků tisknutých opět Janem Richterem za pomoci 8 štočků²¹⁰ (pořadí: oblohy-potištěné dvakrát, zadních stromů, žlutého stromu, žlutozeleného trávníku, střech, bílých domů tištěných dvakrát, zadních obrysů, předních obrysů).²¹¹ Podpis Jaroňka v levém dolním rohu.²¹² Kvašový návrh je v majetku oblastní galerie Gottwaldov, další varianty této grafiky doplněné temperou ve vlastnictví Jaroňkova muzea v Rožnově pod Radhoštěm a domu umění v Hodoníně.²¹³



²¹⁰ Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 10.

²¹¹ Ibidem.

²¹² Ibidem.

²¹³ Ibidem.

11. *Kostel nejsvětější Trojce ve Valašském Meziříčí*, 1920, barevný dřevoryt, 457x607 mm, Národní galerie Praha.

Celkem vytvořeno 352 výtisků od Jana Richtera pomocí 8 štočků (v pořadí barev: žlutě stromů, světlé zeleně, tmavé zeleně, barvy světlých stran střech, chryzantém, stěn, obrysů. Pod sytými tóny je podtisk bělobou).²¹⁴ Signováno tužkou v pravém dolním rohu, v levém dolním rohu jsou vytisknuté iniciály J. B.²¹⁵

Na tomto grafickém listě je zobrazen stejný kostel, který jsme už měli možnost pozorovat na páté grafice z roku 1908 s názvem *Kostel sv. Trojce*.²¹⁶



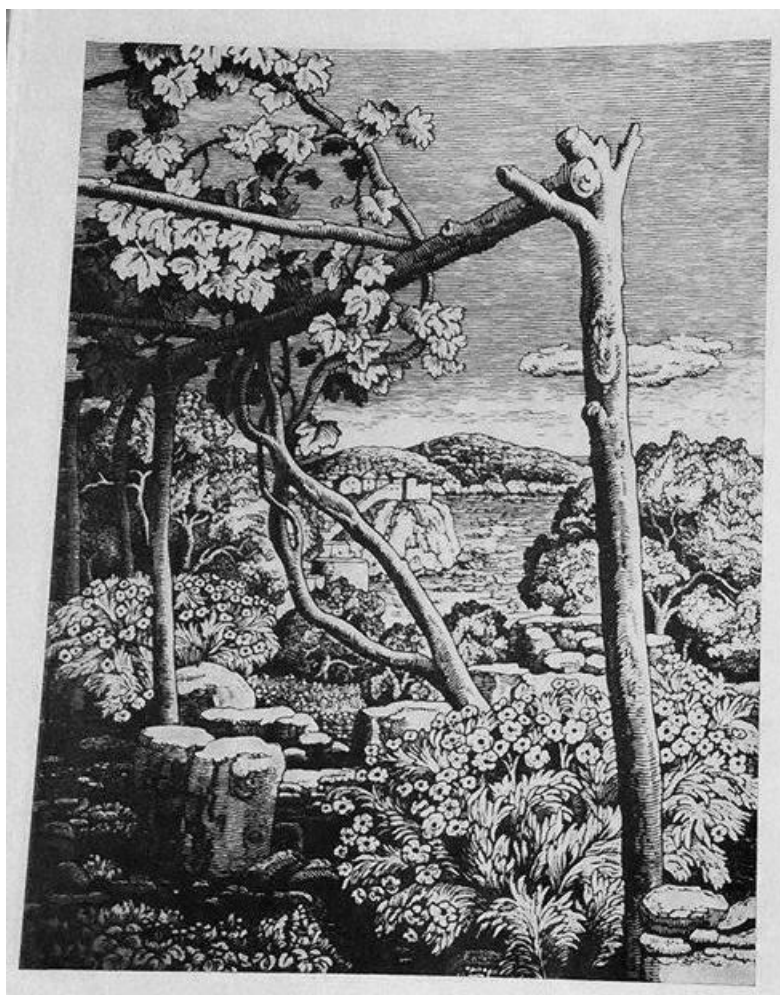
²¹⁴ Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 10.

²¹⁵ Ibidem.

²¹⁶ Vilém Jůza (pozn. 1), s. 30.

12. *Dubrovniku s révou*, 1922, tónový dřevoryt, 554x414 mm, Národní galerie v Praze.

Při prvním vydání v roce 1922 - 23 vytisknuto 182 ks, ve druhém vydání v roce 1934 vydáno 135 ks. Tisk proveden opět Janem Richterem ze 3 štočků.²¹⁷ K tisku byl použit bílý a žlutý papír, některé listy se liší v barevných tónech, signováno v pravém dolním rohu.²¹⁸

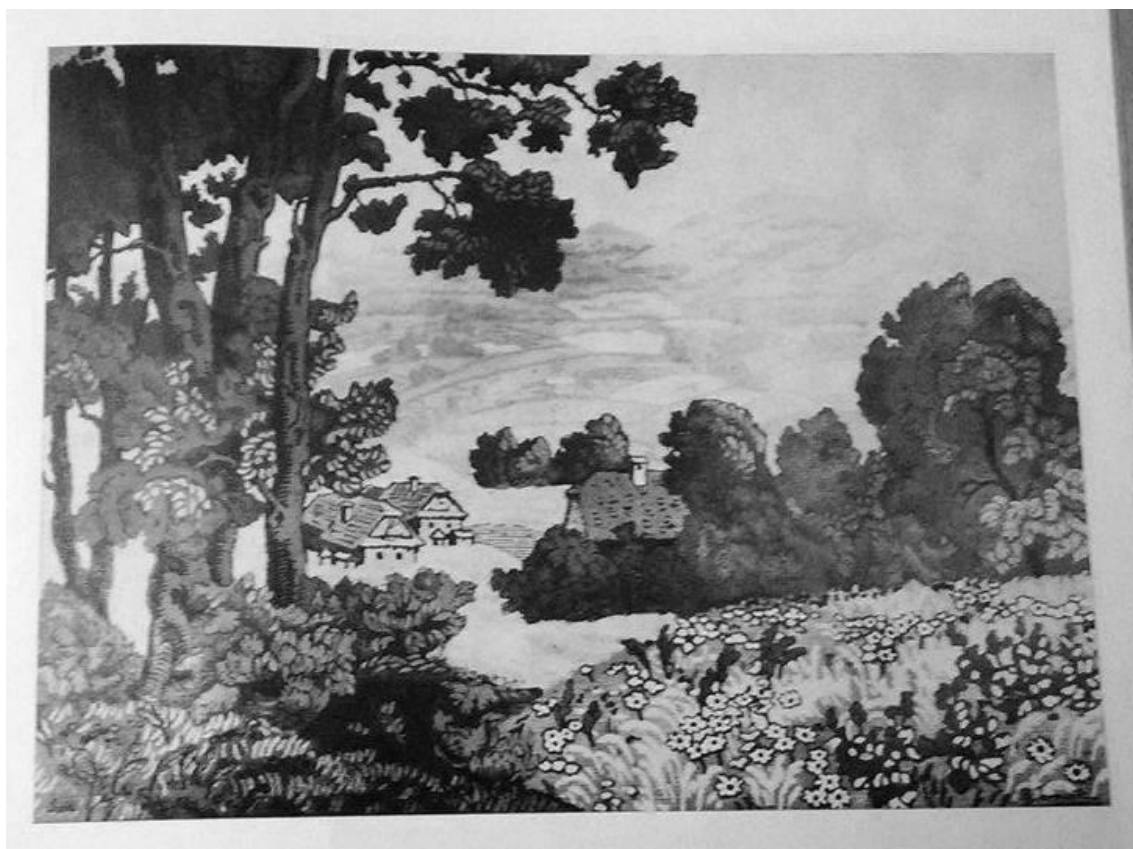


²¹⁷ Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 10.

²¹⁸ Ibidem.

13. *Valašský kraj*, 1923, barevný dřevoryt, 446x604 mm, Národní galerie v Praze.

Celkově Janem Richterem vytisknuto 257 výtisků z 10 štočků (v pořadí barev: hory, červeného pole, spodní červené části, žlutého pole, zadních obrysů, kmenů, žlutozelené části, zelené partie, kontur kmenů, zelených kontur).²¹⁹ Podpis tužkou v pravém dolním rohu: B. Jaroněk.²²⁰

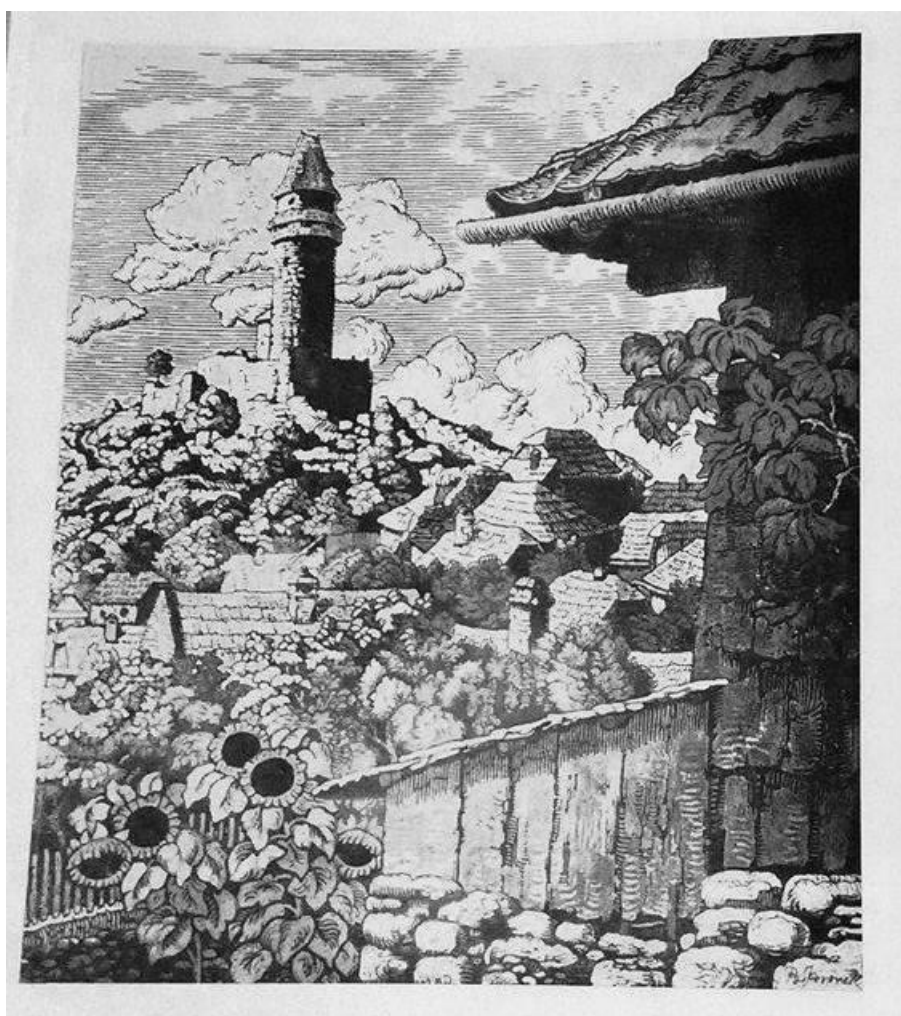


²¹⁹ Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 10.

²²⁰ Ibidem.

14. *Štramberk VI.*, 1923, barevný dřevoryt, 525x442 mm, Národní galerie v Praze.

Náklad 465 výtisků vytiskl Jan Richter z 8 štočků (v pořadí barev: oblohy, žlutě, červeně střech, žlutě slunečnic, zeleně, fialovo-hnědých barev chalup, žlutozelené barvy střechy a barvy kontur. Žlutý tón hradu byl vytisknut samostatně).²²¹ Signováno tužkou v pravém dolním rohu: B. Jaroněk.²²²

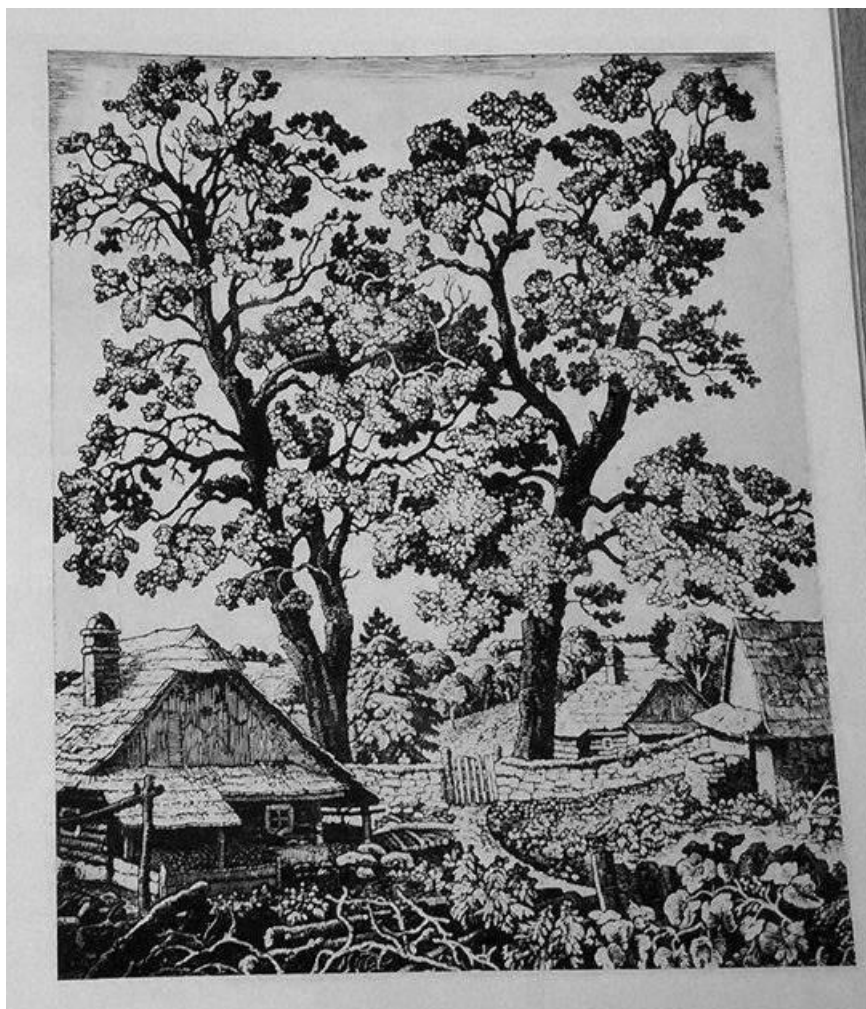


²²¹ Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 10.

²²² Ibidem.

15. *Valašský dvorek*, 1923, barevný dřevoryt, 570x462 mm, Národní galerie v Praze.

V prvním vydání vytisknuto 95 kusů, v druhém vydání 149 kusů Janem Richterem ze 4 štočků.²²³ Signováno opět v pravém dolním rohu: B. Jaroněk.²²⁴



²²³ Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 11.

²²⁴ Ibidem.

16. *Dubrovnik se sloupem*, 1924, tónový dřevoryt, 460x560 mm, majitel neznámý.

V prvním vydání vytisknuto 141 kusů, náklad v druhém vydání nezjištěn.²²⁵ Tisk Jan Richter ze 3 štočků, signováno pod pravým dolním rohem: B. Jaroněk.²²⁶

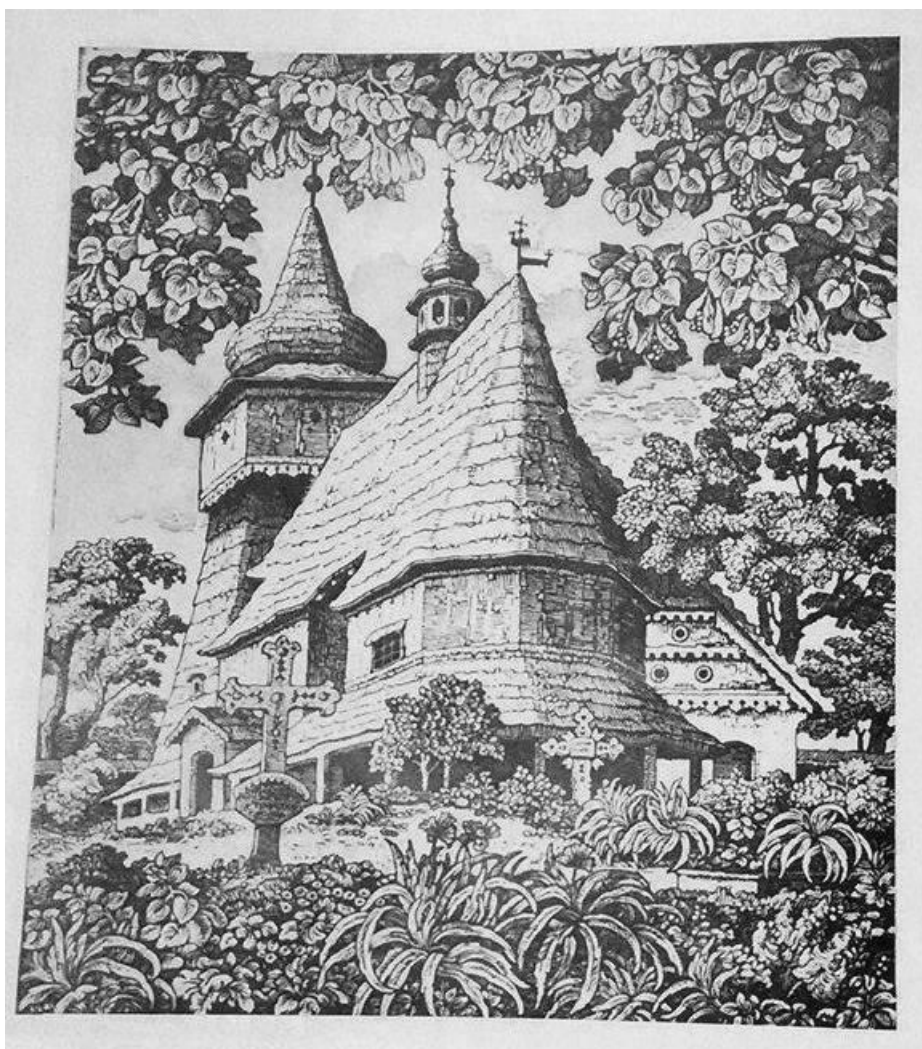


²²⁵ Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 11.

²²⁶ Ibidem.

17. *Slezský kostel*, 1924, tónový dřevoryt, 475x405 mm, Národní galerie v Praze.

Náklad 788 výtisků na tónovaném papíru, 4 výtisků na bílém kartonu, tiskl Jan Richter ze 3 štočků.²²⁷ Některé listy byly autorem ručně kolorovány. Tato grafika byla vydána jako prémie SVUM v Hodoníně (spolek výtvarných umělců moravských) na rok 1924.²²⁸ Signováno tužkou pod pravým dolním okrajem tisku: B. Jaroněk.²²⁹



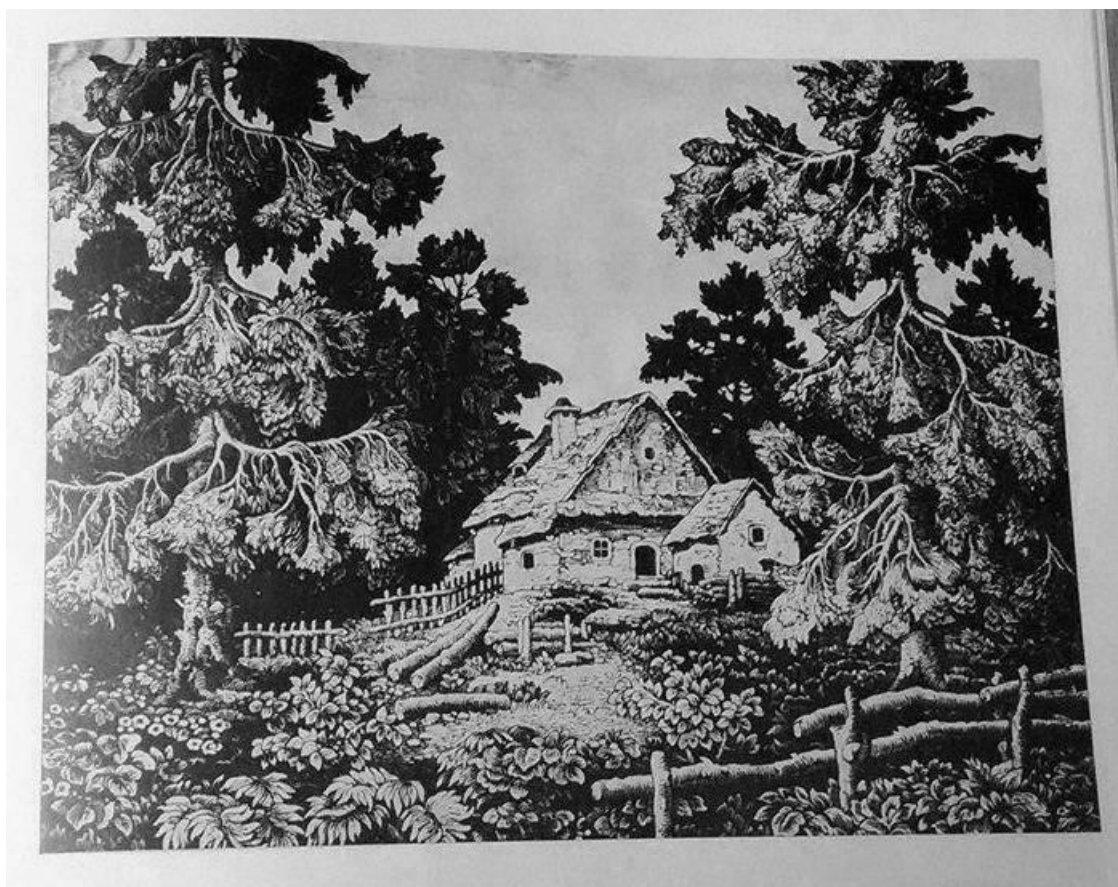
²²⁷ Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 11.

²²⁸ Ibidem.

²²⁹ Ibidem.

18. *Lesní samota*, 1928, tónový dřevoryt, 410x538 mm, Národní galerie v Praze.

Náklad 1290 výtisků na mědirytovém papíru, žlutém papíru a na ručním papíru z Velkých Losin.²³⁰ Tiskl opět Jan Richter ze 2 štočků. Vydáno jako prémie SVUM v Hodoníně, signováno tužkou v pravém dolním rohu: B. Jaroněk.²³¹



²³⁰ Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 11.

²³¹ Ibidem.

19. *Štramberk VII.*, 1928 - 29, tónový dřevoryt, 545x405 mm, majitel neznámý.

Celkový náklad 390 výtisků, tisk Jan Richter ze 4 štočků, signováno tužkou pod pravým dolním okrajem tisku: B. Jaroněk.²³²

Přípravná kresba ke grafickému listu je v majetku Oblastní galerie Gottwaldov, pod identifikačním číslem 174.²³³



²³² Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 11.

²³³ Ibidem.

20. *Horská dědina*, 1929, tónový dřevoryt, 407x535 mm, majitel neznámý.

Vytisknuto 390 kusů na papír z Velkých Losin, tiskl Jan Richter ze 2 štočků.²³⁴
Signováno tužkou pod pravým dolním okrajem tisku: B. Jaroněk.²³⁵ K této grafice existuje přípravná kresba tužkou, která je v majetku Oblastní galerie Gottwaldov pod i. č. 176.²³⁶



²³⁴ Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 11.

²³⁵ Ibidem.

²³⁶ Ibidem.

21. *Východ z lesa*, asi 1930, dřevoryt, 178x142 mm, majitel neznámý.

Počet výtisků nebyl zjištěn, tisknuto Janem Richterem ze 4 štočků (pro černou, šedou, šedomodrou a šedozeleňou barvu).²³⁷ Některé zkušební listy byly zatónovány podtiskem, který byl později vynechán. Signováno tužkou pod pravým dolním okrajem tisku: B. Jaroněk.²³⁸



²³⁷ Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 11.

²³⁸ Ibidem.

22. *Z Valašského muzea v přírodě*, asi 1930, dřevoryt, 178x143 mm, majitel neznámý.

Tiskl Jan Richter na krémový a křídový papír, počet výtisků není zjištěn. Signováno pod pravým dolním okrajem tisku: B. Jaroněk.²³⁹

Toto dílo nám názorně přibližuje, jak mohlo Valašské muzeum v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm vypadat hned pět let od jeho založení, především tedy budova radnice, která je na grafice zachycena z přední strany.

V Národní galerii v Praze se nám také od Bohumíra Jaroňka dochovala grafika s názvem *Návrh Valašského muzea v přírodě*, jejíž dataci neznáme. Dřevoryt není ani signovaný.



²³⁹ Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 1.

23. *Pod borovicemi*, 1932, barevný dřevoryt, 390x522 mm, majitel neznámý.

Náklad až 2200 výtisků, tisknuto opět Janem Richterem z 9 štočků (v pořadí barev: oblohy, skály, žluté barvy, světlých zelení, tmavých zelení, barvy kmenů, oranžové barvy, červené, konturové barvy).²⁴⁰ Signováno v pravém dolním rohu: B. Jaroněk, větší část výtisků ale zůstala bez podpisu.²⁴¹



²⁴⁰ Jaromír Míčka-Josef Maliva (pozn. 67), s. 11.

²⁴¹ *Ibidem*.

Závěr

Jaká osobnost vlastně Bohumír Jaroněk byl? Kam zařadit a vůbec jak charakterizovat jeho grafickou tvorbu? Které byly jeho nejdůležitější životní milníky a co nejvíce ovlivnilo jeho životní cestu? Tyto ale i další badatelské otázky byly na začátku mojí bakalářské práce položeny a odpovědi na ně, se pokusím zformulovat právě zde.

Při souhrnném hodnocení díla Bohumíra Jaroňka nesmíme opominout, že to byl umělec izolovaný od hlavních uměleckých center jeho doby, člověk, který se po svém návratu do vlasti z cest, rozhodl zůstat ve svém rodném kraji, stát se regionálním umělcem a prostřednictvím své tvorby přinášet do života i těch nejhudších lidí, alespoň minimum umění. Nekladl si ve své době vysoké kariérní cíle motivované mezinárodní slávou, či ziskem, chtěl pouze „sloužit“ svému valašskému lidu.

Tento fakt a určitá regionální věrnost ho postupem let z uměleckého hlediska omezovala a způsobila jistou „stagnaci“ jeho tvorby, která by se možná jinými okolnostmi pro umělecký svět mohla stát ještě daleko zajímavější a více ceněnou. Opačným hlediskem je však možnost sledovat vývoj stejných motivů proměňujících se v čase, které nám jeho grafická díla, a některé olejomalby vracející se ke stejným námětům, umožňují.

Jaroňkova nejhodnotnější díla vznikla na přelomu devatenáctého a dvacátého století a pak dále v jeho prvních deseti letech. Definována byla především jeho zahraničními učňovskými cestami po Evropě a Africe, ovlivněna působením secesní dekorativnosti, symbolismem a impresionistickými prvky. Pro svou lidovou oblíbenost u méně náročných diváků, byla tisknuta ve velkých nákladech, stávala se sériová, avšak i díky tomu, si ji mohlo dovolit širší spektrum lidí. A tak Bohumír Jaroněk naplňoval svou myšlenku o tom, že by umění mělo pronikat do každé vesnické chaloupky.

Mimo uměleckou tvorbu nelze tomuto umělci odepřít uznání a díky, za jeho počiny a kroky k uchování valašské lidové kultury, ať už v podobě Valašského muzea v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm, či za založení Sdružení výtvarných umělců moravských v Hodoníně společně s jeho blízkým přítelem Jožou Uprkou. Nezbytné je také zmínit jeho celoživotní spolupráci s jeho bratrem Aloisem, ať už v keramické a gobelínové tvorbě, nebo při založení keramických dílen v Rožnově pod Radhoštěm a Valašském Meziříčí.

Bohumír Jaroněk byl po většinu svého života spokojen ve svém rodném kraji, přírodě, mezi zvířaty a rostlinami a svým myšlenkám byl ochoten obětovat čas a

důkladnou práci.

Možná právě dnes, osmdesát tři let po jeho smrti, vznikne více knih a větší znalost v podvědomí lidí o tomto českém, regionálním, folklórním a všestranném výtvarném umělci.

BIBLIOGRAFIE:

Bouda Cyril, *Grafické techniky*, Praha 1979.

Buzek Ladislav- Langer Jiří- Štika Jaroslav, *Valašské muzeum, Oživené chalupy a lidé*, Ostrava 1975.

Jedličková Ludmila, *Joža Uprka*, Oblastní galerie výtvarného umění v Gottwaldově 1972.

Jež Štěpán - Obrovský Jakub, *Joža Uprka, k pátému výročí umělcovy smrti*, Praha 1944.

Vilém Jůza, *Výstava Bohumíra Jaroňka* (kat. výst.), Ostrava 1990.

Kačer Jaroslav, *Joža Uprka 1861-1940* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Hodoníně 2011.

Křištek I. – Langer J.- Souček J. et al., *Národopisná muzea v přírodě, Teoretická a metodická východiska k realizaci*, Rožnov pod Radhoštěm 1981.

Labuťová Jindřiška, *Josef Váchal Ohlasy na život a tvorbu*, Hradec Králové 1998.

Michalička Václav, Role troudatce kopytovitého v lidovém prostředí západních Karpat a rekonstrukce technologie zpracování ve Valašském muzeu v přírodě, in: *Museum vivum II*, Rožnov pod Radhoštěm 2006.

Míčka Jaromír – Maliva Josef, *Bohumír Jaroněk grafika* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Hodoníně 1983.

Mikulaščík Tomáš, *Bohumír Jaroněk 1866 - 1933* (kat. výst.), Hodonín 1948.

Musilová Helena (ed.), *Joža Uprka (1861-1940), Evropan slováckého venkova* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 2011.

Nováková - Uprková Božena, *Besedy s Jožou Uprkou*, Strážnice-Ostrava 1996.

Pešina Jaroslav, *Česká moderní grafika*, Praha 1940.

Pietoň Česlav, *100 let od vydání 1. Jaroňkova plakátu: Bohumír Jaroněk - dřevoryty, obrazy: Alois Jaroněk - malovaný porcelán*, Praha 2003.

Plánka Michal, *Bohumír Jaroněk: výstava barevných dřevorytů: Kroměříž, zámek, 9.4.–15. 5. 1955* (kat. výst.), Kroměříž 1955.

Rakušanová Marie- Krtička Jiří Bernard, *Josef Váchal: napsal, vyryl, vytiskl a svázal*, Plzeň 2015.

Ritter William, Bohumír Jaroněk in: *Dílo VII.*, 1909.

Sedláková Marie, *Historie a vývoj grafických technik a jejich význam*, České Budějovice 2015.

Smahel Rudolf, *Valašské muzeum v přírodě*, Ostrava 1982.

Suchánek Vladimír – Dr. Machalický, *Česká grafika*, Sdružení českých umělců grafiků Hollar (kat. výst.), Praha 2002.

Štika J. - O. Kramoliš-L. Buzek-L. Piperek, *Valašské muzeum v přírodě Rožnov pod Radhoštěm*, Praha 1999.

Švácha Rostislav, *Dějiny českého výtvarného umění VI*, Praha 2007.

Urbanec Jiří, *Adresát Josef Kalus: (výběr korespondence Zikmunda Wintra, Leoše Janáčka a Bohumíra Jaroňka s Josefem Kalusem)*, Frenštát pod Radhoštěm 1997.

Wittlich Petr, *Česká secese*, Praha 1982.