

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

**Ústav pro dějiny umění**

# **DIPLOMOVÁ PRÁCE**

Petr Kubík

**Malby Antonína Hudečka kolem roku 1900**

Antonín Hudeček's Painting around 1900

**Vedoucí práce:**

Prof. PhDr. Roman Prahel, CSc.

**Praha 2017**

## **Poděkování**

Na prvním místě bych rád poděkoval Prof. PhDr. Romanu Prahlovi, CSc. za neocenitelnou pomoc při koncipování, formování a celkovém vedení práce. Za cenné rady a doporučení děkuji také Doc. PhDr. Marii Rakušanové, Ph.D. Za jazykové a stylistické konzultace patří velký dík Mgr. Juditě Chylíkové. Další poděkování míří soukromým i veřejným institucím, které ochotně poskytly a zpřístupnily archivní materiály a originály. Jde především o Archiv Národní galerie v Praze, Památník národního písemnictví v Praze, Archiv Národního muzea, Archiv hlavního města Prahy a v neposlední řadě Galerii Kodl.

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

*V Praze 24. 5. 2017*

.....

*Petr Kubík*

## **Abstrakt**

Tato diplomová práce se zabývá malbami Antonína Hudečka z doby okolo roku 1900, které jsou nahlíženy ze dvou pozic. Do prvního tematického okruhu spadá rozbor vybraných vzájemně propojených myšlenkových zdrojů (úvahy o duši a náladě v umění), motivů (zrcadlení) a námětů (koupání chlapců) vyskytujících se v Hudečkových obrazech, k nimž je přistupováno s ohledem k dobové výtvarné kritice a myšlenkovým proudům. Druhý okruh tvoří analýza některých širších uměleckých zdrojů zásadních pro malby Antonína Hudečka ze sledovaného období, tj. jeho školení u figuralistů v Praze a v Mnichově a možné zahraniční inspirace, s bližším přihlédnutím k fenoménu dobových uměleckých kolonií a neformálních uskupení. Zásadním tématem prolínajícím se celou prací je vztah figury a krajiny v díle Antonína Hudečka na přelomu 19. a 20. století. Za hlavní metodologický nástroj pro komparaci Hudečkových maleb s tvorbou jiných umělců slouží katalog Hudečkových děl ze sledovaného období a excerpty vybraných dobových periodik. V rámci příloh přináší tato práce také Hudečkův schematický životopis.

## **Klíčová slova**

Antonín Hudeček, krajinomalba, malby kolem roku 1900, umělecké kolonie, koupání, zrcadlení, figura a krajina



## **Abstract**

The diploma work deals with the paintings of Antonín Hudeček from around 1900, which are viewed from two positions. The first thematic area includes the analysis of selected thought sources (the topic of a soul or a mood in the art), the motives (mirroring) and the themes (bathing boys) of Hudeček's paintings, which are treated with regard to the period art criticism and thought currents. The second part is made by the analysis of some art sources which were essential for Antonín Hudeček's paintings around 1900. These were especially Hudeček's training with figuralists in Prague and Munich and the possible foreign inspiration, most importantly from the context of the contemporary art colonies and informal art groups. Fundamental theme of the work is the relationship of figure and landscape in the work of Antonín Hudeček around 1900. The catalogue of Hudeček's paintings from this period and excerpts from selected periodicals serve as the main methodological tool for comparison of Hudeček's work with other artists. Hudeček's schematic biography is also presented in the appendix of the work.

## **Keywords**

Antonín Hudeček, landscape, paintings around 1900, art colonies, bathing, mirroring, figure and landscape

## Obsah

1. Úvod.....	10
2. Souhrn dřívějšího bádání o AH .....	11
3. Původ AH a základní charakteristika jeho osobnosti .....	15
3.1.Původ AH .....	15
3.2.Osobnost AH.....	16
4. Krajina a figura, zdroje jejich spájení v díle AH .....	21
4.1.Venkovské práce.....	23
4.2.Osamělé ženy v přírodě .....	24
4.3.Děvčata na louce .....	25
4.4.Role AH při sbližování krajinného a figurálního žánru kolem roku 1900 .....	25
5. Školení u figuralistů a role Ochoře při formování umělecké osobnosti AH .....	27
5.1.Praha I. ....	27
5.2.Mnichov .....	30
5.3.Praha II.....	33
5.4.Ochoř .....	37
6. Náměty, motivy a témata maleb AH .....	42
6.1.Duše .....	42
6.2.Nálada .....	46
6.3.Zrcadlení .....	52
6.4.Koupání chlapců .....	57
7. Zahraniční inspirace díla AH – kolonie .....	63
7.1.Worpswede .....	63
7.1.1.Pražská výstava .....	63
7.1.2.Základní charakteristika kolonie .....	65
7.1.3.Vliv na AH a některé další české malíře.....	68

7.2.Boys of Glasgow .....	70
7.3.Dachau .....	75
7.4.Szolnok a Nagybánya .....	77
7.4.1.Szolnok.....	77
7.4.2.Nagybánya.....	78
8. Závěr .....	80
9. Prameny a literatura .....	86
9.1.Prameny .....	86
9.2.Literatura.....	87
10. Přílohy.....	98
10.1.Excerpce dobových periodik.....	98
10.1.1.Texty.....	98
10.1.2.Reprodukce.....	102
10.2.Seznam vyobrazení .....	104
10.3.Obrazová příloha.....	113
10.4.Základní biografické údaje.....	148
10.5.Katalog .....	155

## Seznam zkratek<sup>1</sup>

<b>AANTM</b>	Archiv architektury Národního technického muzea
<b>AHMP</b>	Archiv hlavního města Prahy
<b>AJG</b>	Alšova jihočeská galerie
<b>ANM</b>	Archiv Národního muzea
<b>ANG</b>	Archiv Národní galerie
<b>AVU</b>	Akademie výtvarných umění
<b>ČAFJ</b>	Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění
<b>ČAVU</b>	Česká akademie věd a umění
<b>ČB</b>	České Budějovice
<b>ČMVU</b>	České muzeum výtvarných umění
<b>GAHČ</b>	Galerie Antonína Hudečka v Častolovicích
<b>GASK</b>	Galerie Středočeského kraje v Kutné Hoře
<b>GAVU</b>	Galerie výtvarného umění Cheb
<b>GAVUO</b>	Galerie výtvarného umění Olomouc
<b>GBRL</b>	Galerie Benedikta Rejta v Lounech
<b>GGTGJ</b>	Galerie Goltzova tvrz, Golčův Jeníkov
<b>GHMP</b>	Galerie hlavního města Prahy
<b>GMU R. n./L.</b>	Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem
<b>GMUHK</b>	Galerie moderního umění v Hradci Králové
<b>GUKV</b>	Galerie umění Karlovy Vary
<b>GVUN</b>	Galerie výtvarného umění Náchod
<b>GVUO</b>	Galerie výtvarného umění v Ostravě
<b>JVU</b>	Jednota výtvarných umělců
<b>KGVUZ</b>	Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně
<b>KJ</b>	Krasoumná jednota
<b>LAPNP</b>	Literární archiv Památníku národního písemnictví
<b>LRMS</b>	Lidová revue moravsko-slezská
<b>MG</b>	Moravská galerie v Brně
<b>MGOH R. n./K.</b>	Muzeum a galerie Orlických hor v Rychnově nad Kněžnou
<b>MGVM</b>	Městská galerie ve Vysokém Mýtě

---

<sup>1</sup> Zkratky jsou uváděny v obvykle používaném tvaru, příp. ve tvaru odvozeném od celého současného názvu příslušné instituce.

<b>MŠANO</b>	Ministerstvem školství a národní osvěty
<b>MUO</b>	Muzeum umění Olomouc
<b>NG</b>	Národní galerie v Praze
<b>OGL</b>	Oblastní galerie v Liberci
<b>OGV</b>	Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě
<b>OSVPU</b>	Obrazárna Společnosti vlasteneckých přátel umění
<b>PNP</b>	Památník národního písemnictví
<b>RMS</b>	Revue moravsko-slezská
<b>SGVU</b>	Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích
<b>SMR</b>	Středočeské muzeum v Rožtokách u Prahy
<b>SNG</b>	Slovenská národní galerie
<b>SVPU</b>	Společnost vlasteneckých přátel umění
<b>S. V. U.</b>	Spolek výtvarných umělců
<b>VČG</b>	Východočeská galerie v Pardubicích
<b>VP</b>	Veletržní palác
<b>VS</b>	Volné směry

## 1. Úvod

Název práce *Malby Antonína Hudečka kolem roku 1900* vypovídá o snaze vytvořit dostatečně široký prostor k prozkoumání konkrétních otázek vztahujících se k jedné z výrazných osobností české krajinomalby přelomu 19. a 20. století. Účelem práce totiž není sepsání autorovy monografie, ale spíše řešení jednotlivých témat souvisejících se zralou tvorbou Antonína Hudečka na přelomu století.

Jako výchozí bod k pokládání otázek slouží nově shromážděný a utříděný soubor Hudečkových děl z daného období v podobě databáze umělcových prací. Ta je vytvořena na základě starších i aktuálních materiálů, a to se zvláštním přihlédnutím k dění na aukční scéně posledních dvou desetiletí a ke kritickému vročení jednotlivých děl.

První z položených otázek souvisí se snahou o osvětlení vzájemného vztahu krajinomalby a figurálního malířství v díle Antonína Hudečka a sekundárně i na dobové umělecké scéně. V této spojitosti bude třeba prozkoumat umělecky formativní roky Hudečkovy kariéry. K tomu poslouží nejprve analýza umělcova školení u figuralistů na pražské akademii umění a v Mnichově. Objasnění uměleckých základů Hudečkova krajinářského díla vyrosté pak z rozboru jeho kontaktů se žáky krajinářské speciálky Julia Mařáka a vysvětlení jeho poměru k Okoři a jejímu okolí.

O prohloubení vztahu ke krajině a definitivním příklonu ke krajinnému žánru v Hudečkově díle více napoví představení některých zahraničních uměleckých kolonií s předpokládaným dopadem na českou uměleckou scénu. Mezi nimi je nutné zacílit především na skotské umělce ze skupiny Boys of Glasgow a malíře z německých kolonií v Dachau a Worpswede.

Další otázky by se měly týkat dvou konkrétních okruhů Hudečkových děl, které tvoří v jeho malířském portfoliu významné místo. Prvním okruhem jsou obrazy vodní hladiny zrcadlící okolní krajinu, zasazené do teorií, jež se k tomuto tématu vztahují. Druhým, zvláště důležitým okruhem je téma koupání, jeho tradice a možnosti dobových či recentních interpretací. K oběma okruhům by měl být připojen náležitý komparační materiál tehdejší zahraniční umělecké produkce.

Vyzněním práce by v ideálním případě mělo být zhodnocení přínosu Antonína Hudečka k českému umění a zvl. krajinomalbě přelomu 19. a 20. století.

## 2. Souhrn dřívějšího bádání o AH

Dílo Antonína Hudečka bylo komentováno už záhy poté, co ukončil studia na akademii v Praze, a to v souvislosti s jeho účastí na letní Mařákově škole na Okoři. První zmínky a komentáře k Hudečkovu dílu se objevují již roku 1898 např. v časopisech *Politik*, *Světobzor* či *Zlatá Praha*. Na přelomu století se o něj výrazněji začal zajímat i časopis spolku Mánes *Volné směry*, který byl v následujícím desetiletí periodikem přinášejícím nejaktivněji texty o Hudečkovi a reprodukce jeho děl. V tisku německém a rakouském byla zase na přelomu století komentována jeho samostatná vystoupení ve Vídni či Berlíně. Největší zájem o Hudečkovu dílo v domácích i zahraničních periodikách spadá do období 1. desetiletí 20. století. Tehdy především zmíněné časopisy *Politik*, *Světobzor*, *Zlatá Praha* a zejména *Volné směry* přinesly řadu drobných zmínek, podrobnějších pojednání i velké množství reprodukcí Hudečkových obrazů.

Za Hudečkova života se s železnou pravidelností konaly výroční výstavy jeho obrazů, k nimž vždy vyšel katalog charakterizující Hudečkovu dílo jako celek, s důrazem na hodnocení uplynulé dekády. První výroční výstava se konala roku 1902 v Praze a uspořádal ji spolek Mánes, který vystavil Hudečkovy obrazy po boku děl Mikoláše Aleše a souboru francouzské grafiky. Samostatnou výstavu doprovobenou katalogem uspořádal Hudeček roku 1907 v Topičově salonu. Další souborná výroční výstava se konala, tentokrát mimo spolek Mánes, ve Štramberku roku 1912 a následujícího roku byla reinstalována v Městském muzeu v Hradci Králové ve společnosti plastik Josefa Mařatky. Výstavní katalogy k těmto výstavám sepsal Karel Wellner.<sup>2</sup> Jako svou LVI. výstavu uspořádal spolek Mánes Hudečkovi výroční výstavu roku 1922 v Obecním domě. Doprovazena byla útlým, leč do té doby nejkvalitněji syntetizujícím katalogem z pera Františka Žákavce,<sup>3</sup> jenž už s jistým odstupem dokázal zhodnotit Hudečkovu působení na Okoři i jeho místo v rámci Mařákovy školy. Další samostatnou výstavu měl Hudeček záhy, roku 1925. Podstatná pro poznání Hudečkova uměleckého rozvoje byla také výstava v Topičově salonu roku 1930 a při té příležitosti vzniklý katalog. Výstava předkládala malby vesnických kostelíků malovaných při jeho pobytech na Podkarpatské Rusi. Roku 1932 uspořádal spolek Mánes Hudečkovi výroční výstavu k šedesátinám, opět v Obecním domě. V drobné brožuře, která při té příležitosti vznikla, shrnul Antonín Matějček velmi lakonicky Hudečkův dosavadní umělecký život.<sup>4</sup>

V roce 1941 probíhaly přípravy k souborné Hudečkově výstavě plánované k jeho sedmdesátinám; paralelně Antonín Matějček společně s Hudečkem připravoval umělcovu

---

<sup>2</sup> WELLNER 1912.

<sup>3</sup> ŽÁKAVEC 1922.

<sup>4</sup> MATĚJČEK 1932.

monografii, která tehdy kvůli Hudečkovu skonu nebyla realizována. V době jubilea roku 1942 se však přesto konala posmrtná Hudečkova souborná výstava. Vyšel k ní drobný katalog s textem Anny Brynychové (Masarykové)<sup>5</sup>; táž autorka v tomtéž roce vydala k Hudečkovu dílu ještě publikaci sice textově stále drobnou, ovšem s dosud nejobsáhlejší obrazovou dokumentací.<sup>6</sup> Anna Brynychová podobným způsobem uchopila téma téhož roku i na stránkách časopisu *Volné směry*.<sup>7</sup>

Textově i obrazově do té doby nejobsáhlejší studii k Hudečkovu životu a dílu vydal Antonín Matějček na přelomu let 1942–1943.<sup>8</sup> Jak se ukázalo, šlo pouze o přípravnou studii k již dlouho zamýšlené monografii, kterou Antonín Matějček publikoval konečně roku 1947.<sup>9</sup> V ní se už autor, na rozdíl od starších studií zaměřených především na Hudečkovu okořskou období, synteticky vypořádal s jeho celým dílem a životem. Publikace je založena na dlouhodobém Matějčkově zájmu o Hudečka a především pak na výborné znalosti samotného malířova díla v takřka čtyřicetileté kontinuitě od počátku 20. století. Jde o monografii první, ovšem v rozsahu textu i počtu reprodukcí, většinou černobílých, dodnes nejrozsáhlejší. Autor v ní využívá dvou základních postupů: prvním je shrnutí životních událostí malíře, rodinných údajů a informací o studiu či studijních cestách a popsání míst spojených s Hudečkovou tvorbou. Druhým postupem je stylová analýza obrazů, která Matějčkovi u nedatovaných či nesignovaných děl pomáhá blíže časově určit relativně jasně ohraničená malířská období, jako byly pobyty na Okoři, ve Starém Kolíně, v Polici nad Metují nebo v Častolovicích. Kvalita Matějčkovy monografie je značně ovlivněná tím, že se na ní v jejich počátcích podílel samotný Hudeček, jenž Matějčka k této spolupráci sám vyzval. V ANG jsou k této věci uloženy dva dopisy psané Hudečkem.<sup>10</sup> První dopis z 5. března 1941 zmiňuje, že spolek Mánes mu u příležitosti jubilejní výstavy hodlá na podzim toho roku vydat monografii. Hudeček Matějčka žádá, zda by ji mohl doprovodit textovou částí. Matějčkova odpověď sice není známa, ovšem z druhého Hudečkova dopisu ze 17. března téhož roku vyplývá, že Matějček nabídku přijal a že monografie by dle plánu měla vyjít v *Pramenech*, jedné s edičních řad spolku Mánes. Hudeček se uvolil poskytnout Matějčkovi do 14 dnů staré katalogy svých výstav, životopisná data a kritiky z výstav ve Vídni a v Berlíně. V tomto dopise ještě upozorňuje, že by dílčí studie o jeho díle měla vyjít také ve *Volných směrech*, a to

---

<sup>5</sup> BRYNYCHOVÁ 1942a.

<sup>6</sup> BRYNYCHOVÁ 1942b.

<sup>7</sup> BRYNYCHOVÁ 1942.

<sup>8</sup> MATĚJČEK 1942.

<sup>9</sup> MATĚJČEK 1947.

<sup>10</sup> ANG v Praze, Antonín Matějček, fond 130, inv. č. 460, 461.



z pera Anny Brynychové (Masarykové), a že Melantrich v horizontu několika let hodlá vydat rozsáhlejší monografii, což se roku 1947 skutečně stalo.

Své místo našel Hudeček i v syntetické práci Jana Květa *Má vlast, Česká krajina v díle našich malířů* z roku 1959.<sup>11</sup> V roce 1964 pomohl k prohloubení znalostí o Antonínu Hudečkovi Václav Vilém Štech, který vydal několik málo dochovaných dopisů psaných Hudečkovi Antonínem Slavíčkem.<sup>12</sup> Drobnou statí se Hudečkovým dílem zabýval i Miloš Saxl v katalogu k průřezové výstavě Hudečkova díla v Roudnici nad Labem roku 1966.<sup>13</sup> Podobně tomu bylo v textu Marie Chaloupkové souvisejícím s výstavou Hudečkových děl v Hradci Králové roku 1972.<sup>14</sup> Analogickým počinem se o rok později vykávala Ludmila Karlíková u příležitosti Hudečkovy výstavy v rámci 14. výtvarného Hlinecka.<sup>15</sup> Na vztah Hudečka k secesi poukázal roku 1982 Petr Wittlich v syntetické práci *Česká secese*.<sup>16</sup> Důležitý text, obsažený po textové i obrazové stránce, napsala Jitka Boučková u příležitosti jubilejní Hudečkovy výstavy konané v Pardubicích a v Liberci roku 1982.<sup>17</sup>

Druhé a doposud poslední monografické zpracování Hudečkova života a díla sepsala Ludmila Karlíková roku 1983 v rámci monografické série nakladatelství Odeon.<sup>18</sup> Publikace informačně vychází z první monografie, napsané Antonínem Matějčkem, hlavní rozdíl spočívá v barevné reprodukci nejzásadnějších Hudečkových děl. K jubileu 130. narozenin Antonína Hudečka se konala v Hradci Králové výstava, k níž sepsal takřka sedmdesátistránkový katalog Tomáš Rybička – informačně podstatný je v něm především seznam vystavených děl.<sup>19</sup> Důležitým projektem pro objasnění pozice Antonína Hudečka v symbolistním proudu českého umění z přelomu 19. a 20. století byla putovní výstava (Praha, Brno, Pardubice) nazvaná *Krajinou duše Antonína Hudečka*. Vytvořil ji a publikaci k ní napsal Olaf Hanel, který navíc představil některá dlouho ztracená Hudečkova díla ze soukromých sbírek.<sup>20</sup> Nový interpretační náhled zase nabídla Marie Rakušanová roku 2008 v publikaci k výstavě *Bytosti odnikud*, v níž byl popsán dosud nezdůrazňovaný akademický rozměr některých Hudečkových děl prvního desetiletí 20. století.<sup>21</sup> Za povšimnutí rovněž stojí publikace k výstavě *Syntonos* z roku 2016, kterou uspořádali Marcel Fišer,

---

<sup>11</sup> KVĚT 1959.

<sup>12</sup> ŠTECH 1964.

<sup>13</sup> SAXL 1966.

<sup>14</sup> CHALOUPKOVÁ 1972.

<sup>15</sup> KARLÍKOVÁ 1973.

<sup>16</sup> WITTLICH 1982.

<sup>17</sup> BOUČKOVÁ 1982.

<sup>18</sup> KARLÍKOVÁ 1983.

<sup>19</sup> RYBIČKA 2002.

<sup>20</sup> HANEL 2003.

<sup>21</sup> RAKUŠANOVÁ 2008.

Michael Zachař a Hana Bilavčiková.<sup>22</sup> Tato výstava i publikace pomohly pohlédnout na Hudečkovo dílo z trochu jiného úhlu a zařadily ho do exkluzivní skupiny umělců, rekrutujících se především ze žáků Mařákovy školy, kteří touto technikou malovali. Přínos publikace tví také v tom, že reprodukovala dosud ztracená či nepublikovaná Hudečkova díla, o kterých se v umělcových monografiích do té doby pouze hovořilo, ovšem naživo je viděl snad naposledy Antonín Matějček.

Podstatným zdrojem bližšího poznání Hudečkova díla se v posledních 25 letech staly aukční katalogy, případně výsledky aukcí prezentované na aukčních internetových serverech. Jejich přínos není ani tak důležitý pro hlubší analýzu Hudečkova díla, jako spíše pro objevování či znovuobjevování jeho prací v soukromých sbírkách, které se tímto způsobem nabízejí ke studiu odborné veřejnosti. Jejich zkoumání umožňuje vyplnit určitou časovou badatelskou mezeru rozprostírající se od vydání poslední monografie po význačnější výstavní projekty nového milénia.

---

<sup>22</sup> FIŠER/ZACHAŘ/BILAVČIKOVÁ 2016.

### 3. Původ AH a základní charakteristika jeho osobnosti

#### 3.1. Původ AH

Antonín Hudeček (\*14. ledna 1872 Loucká u Ředhoště, severozápadní Čechy – †1. srpna 1941, Častolovice u Rychnova nad Kněžnou) pocházel ze selské rodiny, usídlené na statku č. p. 1. v Loucké u Ředhoště, kde „odedávna hospodařili rázovití Hudečkové“.<sup>23</sup> Byl synem Anny Hudečkové (rozené Najmanové), která zemřela již v jeho 20 letech, a Antonína Hudečka, jenž se dožil požehnaného věku 84 let a zamřel až v roce 1932.<sup>24</sup> Hudeček byl původně předurčen k pokračování v rodinné tradici, tedy hospodaření na půdě zabírající plochu takřka 30 hektarů, neboť byl jediným mužským potomkem manželů Hudečkových; sourozencem mu byla pouze sestra Marie. Neměl však k hospodaření žádné sklony, a správě hospodářství se tak nikdy nevěnoval.

Základní vzdělání získal Hudeček v Ředhošti, kam chodili obyvatelé Loucké do školy i do kostela. V letech 1883–1887 studoval na roudnickém nižším reálném gymnáziu. Dle dochovaných vysvědčení byl nejspíš dobrým studentem, z kreslení měl však klasifikaci chvalitebnou.<sup>25</sup> Přesto se zdá, že se již během studií rozhodl, že bude malířem.

Podle dopisu Ing. Řeřichy, Hudečkova dobrého přítele a prý obstojného kreslíře, Antonínu Matějčkovi z 25. května 1942 existovala fotografie (1886) zachycující Hudečka v době roudnických studií (**OBR. 48**). Tiskařský podnik Jana Štence měl vytvořit její nový pozitiv a negativ, přičemž tento snímek velmi pravděpodobně odpovídá tomu, který publikoval Matějček roku 1947 v první Hudečkově monografii.<sup>26</sup> Také některé další fotografie získal Ing. Řeřicha od paní Rybářové z Nuslí, sestry jednoho z Hudečkových přátel. Většina ze snímků zachycujících Hudečkovo dětství byly prý už tehdy dosti zašlé, dnes jsou nezvěstné.

Sám Hudeček o období svého dětství mnoho nehovořil. Ví se jen, že se po absolvování nižšího stupně gymnázia hlásil na hospodářskou školu. Náhodou se k přijímacímu řízení nedostavil (tradije se, že ředitele hospodářské školy nezastihl doma) a na přimluvu svého učitele kreslení prof. Václava Bartoše, akademického malíře a ředhošťského rodáka, byl poslán k přijímací zkoušce na pražskou akademii. Tehdy prý „modlil se jeho otec, starostlivý

---

<sup>23</sup> SVOBODA 1932, nepag.

<sup>24</sup> ANG v Praze, Kotalík, fond. 135, VII–42, Ant. Hudeček.

<sup>25</sup> ROPKOVÁ 2009, 10.

<sup>26</sup> MATĚJČEK (pozn. 9) nepag., obr. I.

hospodář v Loucké na Podřipsku, aby se nezdařila“.<sup>27</sup> Hudeček byl však přes modlitby svého otce na akademii přijat.

Znalosti Hudečkova života z doby před nástupem na pražskou akademii jsou, jak vidno, spíše kusé a pro objasnění jeho budoucího uměleckého života nemají velkou vypovídací hodnotu. Zajímavé spíše je, že se mu jeho rodný kraj, Podřipsko, nikdy nestal výrazným inspiračním zdrojem, jímž byla po několik let např. nepříliš vzdálená Okoř nebo později Police nad Metují, příp. Častolovice a krajina kolem nich.

### **3.2.Osobnost AH**

Antonín Hudeček byl rozpoznatelný několika jasnými atributy, mezi něž patřil klid, mlčenlivost, fajfka, cvikr a francouzský plnovous. Charakterizovalo jej ale především jeho bohaté výtvarné dílo, které vznikalo v průběhu takřka jednoho půlstoletí. Vedle něj nám dosud uniká celá řada detailů týkajících se jeho osobního života. K této stránce jeho osobnosti máme ve srovnání s výtvarnými projevy jen kusé údaje. Možné nové informace by se snad daly získat na základě archivního průzkumu, např. zkoumáním korespondence Hudečkových přátel a známých, která by možná lépe osvětlila umělcův charakter a třeba i osobní život. Tyto poznatky dosud skládáme hlavně pomocí analýzy Hudečkova díla, a nikoli na základě písemných pramenů. Hudeček tak, ve srovnání např. se svým dobrým přítelem Antonínem Slavíčkem, stojí do značné míry anonymně stranou svého díla a především od 2. desetiletí 20. století se jeho osobnost vedle konkrétních obrazů a pouhého výčtu zahraničních a tuzemských pobytů téměř ztrácí. Bližším poznáním jeho charakteru by snad bylo možné nalézt odpovědi na otázky typu, jaký byl vlastní Hudečkův umělecký přínos v jednotlivých fázích jeho tvorby, do jaké míry byl autorem osobitým, nebo naopak formovaným svým okolím, jakou roli hrál v rámci tehdejšího společenského a spolkového života (Akademie věd, S. V. U. Mánes) či jaký byl alespoň v základních obrysech jeho osobní život.

Počet písemných pramenů vztahujících se k Hudečkovi je však relativně malý, a zásadnější nové objevy se proto nedají příliš očekávat, což je škoda, neboť Hudečkův rukopis by ve své dobré čitelnosti jistě nabídl zajímavé informace. Hudeček byl však bytostným malířem a názory na malbu vtěloval přímo do malby samotné, nikoli do slov a textu. Svědčí o tom i vyjádření jeho současníků, např. Františka Žákavce, jenž v textu ke katalogu Hudečkovy jubilejní výstavy v roce 1922 napsal, že Hudeček je „tak ryze malířem, že, tichý a

---

<sup>27</sup> ŽÁKAVEC (pozn. 3) nepag.

skoupý na řeč, prostě jen maluje a nikdy nevykládá. Co chce svým malováním říci, hledej jen v jeho obraze, nikoli též v jeho řečech, v jeho dopisech, nebo ve vzpomínkách jeho přátel.“<sup>28</sup>

Jedním dílčím střípkem do mozaiky vykreslující Hudečka nejen jako malíře, ale i jako člověka zaujímavějšího určité místo ve společnosti je karikatura Huga Boettingera, kterou vytvořil pro *Paletu* v letech 1906–1907, těsně před koncem jejího vydávání. Zachycuje ples pořádaný spolkem Mánes, na němž v nepřehledném reji šatů, fraků a muzikantů tančí s opravdovou vášnivostí muž, jehož rysy patří nepochybně Antonínu Hudečkovi (**OBR. 49**).

Nejradostnějším a zároveň umělecky nejzajímavějším obdobím Hudečkova života byl bez pochyby přelom 19. a 20. století. Tehdy již jako etablovaný umělec na domácí i zahraniční půdě dosyta užíval radostí života a nebál se dobrodružství. Zprostředkovaně z korespondence Jana Preislera architektovi Janu Kotěrovi víme, že si při společné cestě do Itálie roku 1902 užívali i rušivých smyslových dojmů. Preisler napsal: „A to moře! A to víno! A ty krásné ženské, kvůli nimž jsme v Bologni tak málo fačády prohlížeti mohli.“ O realitě, a zdá se, i náročnosti jejich pobytu informuje Preisler ještě v jednom dopise Kotěrovi, v němž napsal: „Roztrhal jsem dvoje boty už a dvoje šaty a chodím jako trhan.“<sup>29</sup> Záhy po napsání tohoto dopisu se oba malíři narychlo vrátili do Prahy. Cestou domů ještě zastihli ve Vídni Augusta Rodina a byli mu představeni. Oba podle všeho byli po náročné cestě „ve značně zbědovaném stavu“.<sup>30</sup>

Hudečkův život a osobnost v prvním desetiletí 20. století se dají charakterizovat mj. jeho vztahem k Antonínu Slavičkovi, s nímž nejen mnohdy maloval, ale také si s ním psal. Hudečkova korespondence se nedochovala, zajímavé informace však nalezneme v dopisech psaných Antonínem Slavičkem. Roku 1909 pobýval Hudeček v Syrakusách a právě z této doby se dochovaly tři dopisy z pera Slavičkova, psané ve Studánce u Rychnova nad Kněžnou. Obsah dopisů je rozmanitý, z velké části odlehčený, žertovný až anekdotický. V jednom z nich Slaviček např. žádá Hudečka, aby za něj zaplatil nájem panu Trojanovi (hostinský a domácí Slavička na Okoři), protože na to sám zapomněl a neměl možnost mu těch osm zlatých poslat. Dále zde zapáleně popisuje svou příhodu s vypadlým šroubkem z malířského stojanu, který mu podle jeho slov „buď šlohl na dráze, nebo se vyšvechtal“. V této souvislosti dále Hudečkovi radí, jak nahradit šroubek „ďourou“ a dvěma hřebíčky – přiloženou kresbou navíc dokládá, jak má díky této úpravě více místa v „malkastenu“. Slaviček v těchto dopisech projevil i živý zájem o Hudečkovo zdraví, když napsal: „Těší mě, že si koupáš s prospěchem

---

<sup>28</sup> ŽÁKAVEC (pozn. 3) nepag.

<sup>29</sup> Dopis Jana Preislera Janu Kotěrovi z 29. 4. 1902, AANTM, Kotěra – dopisy, č. 150; převzato z: WITTLICH 2003, 111.

<sup>30</sup> WITTLICH 2003, 111.

raťafák; – byla to už škandální lucerna – Jináče se divím, že tam vydržíš.“<sup>31</sup> V dopise ze středy 10. března 1909 zase píše: „Těším se, až se vrátíš – a my všichni v Platejzu se na milost Tvou velice těšíme – Myslím, že tím pobytem tak dlouhým – a tím stálým strkáním palců od noh – do vody – bys musel samýho čerta z těla vyhnat – Tak myslím, aby ses už milostivě vrátil.“<sup>32</sup>

Další dopis Antonína Slavíčka, tentokrát z 10. března 1909, adresovaný Hudečkovi stále ještě do Itálie, je zase cenným zdrojem pro poznání jedné ze zásadních fází Slavíčkovy pozdního díla, tj. pro jeho zaujetí kladenskými železárnami, o nichž se zmiňuje i v dopisech určených jiným adresátům, např. Miloši Jiránkovi. Stěžuje si sice, že kvůli tomuto tématu musí brzo vstávat, ale celá ta nehezká „strašná věc“ prý rozhodně stála za vynaloženou námahu. Slavíček v dopise obdivuje „ohromné jeřáby“, které „jezdí s příšernými kusy rozžhaveného železa“, jež jsou mnohdy velké jako „kmen starého smrku – co vozili z Kameniček do Hlinska“. Vyjadřuje tu i zásadní vnitřní rozhodnutí týkající se určitého uměleckého posunu založeného na důkladné kresbě a perspektivě. V dopise se, s typickou vášní, rozčiluje, že k tomuto názoru dochází až teď, kdy „staří jsme už kocouři“, a hovoří o tom, že „kumšt není legrace ani unylost, že se musí člověk pořádně natáhnout, aby nezůstal viset v polodiletantismu“. Hudečkovi se tu tak snad dostalo výjimečného, bohužel v konečném důsledku nezrealizovaného příslibu výrazného uměleckého posunu v díle Antonína Slavíčka. Ten trpěl tou dobou určitou uměleckou rozechvělostí, vyplývající snad z představy, že už je dost starý na to, aby se konečně prokázal prací skutečné hodnoty. Připadalo mu totiž, že „už je čas udělat něco vážnějšího a vážněji, protože už pelicháme jako staří vrabci“. Kdyby byl brzy na to Slavíček nespáchal sebevraždu, bylo by jistě velmi zajímavé sledovat, jakým směrem by se byla vinula umělecké kariéra Antonína Hudečka, kterého do svých ambiciózních představ Slavíček zjevně zahrnoval. Otázkou zůstává, zda by tvorba obou umělců měla i nadále zásadní místo v rámci moderní české krajinomalby, nebo jestli by i dílo bouřlivého Slavíčka nabylo určitého formálnějšího vyznění, jako to v řadě Hudečkových pláten sledujeme od 2. desetiletí 20. století. V témže dopise, nejspíš z doby, kdy už se blížil Hudečkův návrat do Čech, žádal Slavíček o drobný prezent z cest, když napsal: „Jestli kouřejí Taliáni tabák do fajfky, přivez mi balíček – nezapomeň – Zvlášť bych rád nějaký silný – námořnický. – Strč ho někam do kufru – jenom ne mezi špinavé prádlo – protože do sebe všechno natáhne.“<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> ŠTECH (pozn. 12) 38.

<sup>32</sup> Ibidem 41.

<sup>33</sup> SLAVÍČEK 1954, 157–158.

Jejich korespondence obsahovala i zmínky čistě uměleckého rázu. Antonín Slavíček Hudečka např. chválil za jeho poctivý přístup k práci: „Já myslím, že nejrozumnější v tvém psaní byla ta věta – kdy sobě slibuješ – nepromarnit léto jako ty dřívější a nejen léto, ale sednout si už v jaře na ulici, vysrat se na lidi – co čumí – a pracovat.“ Slavíček neopomenul okomentovat ani soudobé dění na pražské kulturní scéně: „V pátek sem přijede Bourdelle – Budou ho tahat zas jak vovci. Čert má vzít ty komedie – je to už tak veteránské a sokolské – až hanba.“<sup>34</sup>

Odpovědi na Slavíčkovy dopisy adresované Hudečkovi sice nejsou k dispozici, přesto si je možné na základě Slavíčkových slov udělat alespoň přibližnou představu o tom, jak neformální, lidské a mnohvrstevnaté muselo být jejich přátelství. Václav Vilém Štech si v této souvislosti všiml i vnitřního povzbuzujícího podtónu této korespondence, který velmi výstižně okomentoval: „Z dopisů poznáme vřelé přátelství a účast se zamlklým, v sobě uzavřeným malířem, jehož se snažil dostat ze zvykového klidu, protože cítil nebezpečnost setrvání v jedné poloze poetických dum.“<sup>35</sup>

Obecně lze považovat za štěstí, že se zachovaly Slavíčkovy dopisy adresované Antonínu Hudečkovi, které podkrývají jejich přátelský vztah. Z útržků z jiných dopisů, např. ze Slavíčkovy listu právníkovi Ladislavu Janíkovi z roku 1905, se dá usuzovat, že mezi Slavíčkovými přáteli patřil Hudeček k těm nejbližším. Ve zmíněném dopise si v žertu stěžuje na členy platýzské formace (Bohuslav Dvořák, Quido Kocián, ing. Řeřicha ad.), kteří podle jeho názoru nejsou dostatečně družní, kdežto „Hudeček si se mnou zaflámuje – Dvořák ale né – ten je jako voní – v tom ohledu...“.<sup>36</sup>

Dosud asi nejucelenější výpověď o osobnosti a z části i osobním životě již zralého Hudečka podal k výročí malířových nedožitých narozenin jeho přítel MUDr. Ladislav Horák v časopise *Národní politika*. Doktor Horák se s Hudečkem seznámil na Vinohradech u společného přítele Stanislava Michala, učitele houslí (Hudeček byl také jeho žákem, ale moc necvičil, a učitel jej tak mnohdy žertovně plísnil a napomínal), a stýkali se hlavně na počátku 20. let 20. století. Ladislav Horák popsal některé Hudečkovy zvyklosti: Hudeček např. chodil na obědy i večere do vinohradské Škrétovy ulice, a to vždy poté, „když končil svou každodenní kulečnickovou partii v Tůmovce“. Při návštěvách zmíněného Stanislava Michala setrval malíř často nad sklenkou vína až do jedenácté hodiny večerní, aby následně odešel do

---

<sup>34</sup> ŠTECH (pozn. 12) 39.

<sup>35</sup> Ibidem 34.

<sup>36</sup> SLAVÍČEK (pozn. 33) 35–36.

svého vinnohradského ateliéru ve Slezské ulici, kde prý maloval až do pozdních nočních hodin, neboť v tuto dobu „malování v Praze je mu nejmilejší, poněvadž je tak klidná“.<sup>37</sup>

Setkáním a debatám s přáteli se Hudeček nikdy nevyhýbal. Účasten byl nejspíše společných večerů na zahrádce Trojanovy restaurace na Okoři a prokazatelně patřil také k formaci scházející se na počátku století v Platýzu. U Stanislava Michala se Hudeček scházel i s ryze hudební společností, do níž patřil primárius Ševčíkova kvarteta Bohuslav Lhotský či violista Karel Moravec. A jak se zdá, byla to zábava „srdečná, hrály se filky a Toníček byl vždycky v dobré náladě, tu a tam prohodil slovo o ‘mecenarech’, jak říkával mecenášům“. Hudeček měl vřelý vztah k hudbě a byl častým návštěvníkem koncertů vážné hudby, především pak Smetanovy síně, v níž podle doktora Horáka sedával na postranní galerii vpravo v tzv. mušli – v této pozici ho prý v karikatuře zachytil jeho kolega z Mánesa Hugo Boettinger.

Z výpovědi doktora Horáka dále vyplývá, že se Hudečkovi na počátku 20. let příliš nedařilo prodávat svá díla a že jeho „kapsa byla často prázdná“. Doktor Horák měl ve svém článku na Hudečkovu adresu pouze slova chvály a uznával ho pro jeho ušlechtilou povahu, vybraný slovník vyhýbající se hrubým výrazům a mírnost, díky níž se nikdy na nikoho veřejně nehněval. Zdá se, že byl s Hudečkem i v době, kdy se v červnu 1941 začal zhoršovat malířův zdravotní stav, kdy už „byl žlutý v obličeji a žloutenka postihla celé tělo“.

Obecně je nutné podobné informace memoárového nádechu přijímat s jistou rezervou; v tomto případě však souzní se stavem archivního bádání. Uvedené zprávy, pocházející především z výpovědí doktora Horáka, mají zejména kulturně historický ráz. V případě Antonína Hudečka však mohou pomoci plasticky vykreslit jeho osobnost: jako umělce tvořícího v konkrétní době a konkrétním prostředí, které mnohdy formovalo námětovou, obsahovou a možná i stylovou rovinu jeho díla.

---

<sup>37</sup> SVOBODA (pozn. 23).



#### 4. Krajina a figura, zdroje jejich spájení v díle AH

Antonín Hudeček je vnímán především jako bytostný krajinář vnášející do českého prostředí osobitý lyrický tón a zasněnost. Jde o představu logickou a běžně rozšířenou, ovšem ne zcela vyčerpávající. Hudeček totiž jako vyškolený figuralista vytvořil převážně na přelomu 19. a 20. století celou řadu děl, v nichž hraje figura a její vztah s krajinou velmi důležitou roli a oba žánry spolu komunikují, neruší se, ba dokonce tvoří v symbióze harmonický celek. Podobné propojení nalézáme u koupajících se chlapců, dam „vcházejících do vnitřku obrazu“, u dámy soustředící se na čtení, stejně jako u sedláků a selek plně zaujatých svou prací. Hudečkova produkce zahrnující figurální složku je dokonce až překvapivě bohatá, a i když si přiznáme, že některá díla se buď ztratila, nebo jsou našim zrakům odepřena dobře střežená v trezorech sběratelů, musíme konstatovat, že Hudečkových krajinných kompozic s figurální složkou máme dochováno hned několik desítek. Krajiny, které osadil lidským elementem, jasně prokazují, jakým způsobem bylo na přelomu století dovršeno sblížování malířských žánrů. Oba žánry se v jeho díle kolem roku 1900 proluly v jeden harmonický celek a nabyly na rovnocennosti.

V této souvislosti by měla být zmíněna dobová výtvarná kritika, pro niž představoval vztah figury a krajiny na přelomu století důležité téma. Příkladem za všechny jsou texty Karla Boromejského Mádl, který ve svém uvažování o českém malířství 90. let poukázal na časté splývání figury a krajiny v jeden výtvarný a významový celek, jako je tomu právě v případě Antonína Hudečka. S určitým časovým odstupem se začalo na tuto problematiku nahlížet z opačného úhlu pohledu. Ten odmítal představu harmonického propojení figury a krajiny a téma posunul spíše směrem k zachycení „napětí mezi člověkem a světem“.<sup>38</sup>

Antonín Hudeček by měl být představen právě jako krajinář-figuralista, respektive figuralista-krajinář, jehož námětová pestrost se rozpíná od bezstarostného koupání, přes archetypy rurálních prací na poli, po náměty zjevně i skrytě mytologické. Bohatství materiálu si žádá jistou rozvahu týkající se toho, do jaké míry plní figura v konkrétních Hudečkových obrazech funkci určující, resp. s krajinou spoluurčující, a do jaké míry je její rolí spíše tvořit svému okolí stafáž. Jisté úvaze se nevyhneme ani v ohledu tematickém, neboť některé z Hudečkových obrazů je možné spojit do vnitřně soudržných celků, např. koupající se chlapce, děvčata sedící na louce, venkovské práce nebo osamělé ženy v přírodě.

---

<sup>38</sup> VLČEK 1982, nepag.

Zdroje pro výklad Hudečkových figurálně-krajinných děl najdeme nejen v nich samotných, ale i v prostředí ze kterého umělec vzešel – ze vzdělání, jehož se mu dostalo, stejně jako z dobové výtvarné teorie a kritiky, která mu přisoudila celou řadu označení, jež dnes při charakterizaci jeho díla často přejímáme.

V průběhu 19. století, především pak v jeho druhé polovině, docházelo ke sblížení dosud vyhraněně chápaných malířských žánrů. Podobným procesem prošla také krajinomalba a figurální malba, a to tak, že původní figurální stafáž začala být krajině postupně rovnocenným partnerem a vytvářela s ní vzájemnou symbiózu. Vrchol tohoto sblížení spadá na skloněk 19. století, kdy se obě složky mnohdy významově zcela proluly. Za zásadní milník tohoto přibližování můžeme považovat již v 1. polovině 19. století dílo Caspara Davida Friedricha, jehož krajiny vytvářející nové souznění se zobrazenými postavami byly jedněmi z prvních, které dokázaly konkurovat tehdejší akademické figurální malbě. Od Friedricha se táhne v českém prostředí pomyslná nit k Josefu Mánesovi a pak dále až k moderní krajinomalbě přelomu století. Na konci 19. století nebylo již prolínání figury a krajiny ničím výjimečným. Figurální stafáž, určující krajinomalbu od 17. století, z řady krajin úplně zmizela, nebo získala roli ve vyjádření nálady krajiny.

Nově se stala podstatnou snaha o propojování krajiny a figury v jeden emotivní celek. I v tomto měl Hudeček své přímé předchůdce, jakými byli např. Václav Brožík, Jakub Schikaneder, Beneš Knüpfer, Hanuš Schweiger či Vojtěch Hynais. Z Hudečkových současníků je podobné úsilí patrné např. u Jana Preislera. Jeho náladová krajinomalba je však o poznání temnější než Hudečkova a syntetizuje další podstatné zdroje francouzské (Puvis de Chavennes), anglické (prerafaelité) či německé malby.<sup>39</sup> Hudečkových současníků, kteří by mohli mít být jen drobný podíl na podobě jeho stylu a výběru námětů, by se dalo najít více. Za zmínku určitě stojí Max Švabinský, jenž je tradičně považován za lepšího kreslíře než malíře, ovšem psychologizace a silné propojení krajiny a figury v jeden celek, jež se mu podařily např. v obraze *Chudý kraj* (1900), mohlo být pro Hudečka přinejmenším inspirativní. Dále zde byl Josef Schusser s prosvětlenou paletou hýřící nepřeborným počtem odstínů zeleně či Karel Vítězslav Mašek, který v Paříži poznal pointilismus, jehož pomocí později Hudeček v řadě obrazů zobrazoval listoví.

Propojení krajiny s figurou mohlo mít v moderní krajinomalbě na přelomu 19. a 20. století také další podoby odvolávající se k Barbizonu a jiným krajinářským centrům v Dachau, Worpswede, Glasgow atp. Sjednocujícím prvkem všech zmíněných uskupení byly společné náměty opírající se o zachycení oráčů, sekáčů, sběraček brambor, vazaček snopů a

---

<sup>39</sup> ROPKOVÁ (pozn. 25) 19.

dalších postav vykonávajících zemědělské činnosti a odkazujících na těžký život na venkově. Průvodním jevem byla všudypřítomná melancholie a náladovost, výtvarně evokované shrbenými zády, pomalým krokem a uhýbavým pohledem skrytým pod šátkem. Zde se opět setkáváme s jedním z obecných trendů v myšlení 19. století. Dobová teoretická reflexe pokoušející se o vymezení širšího pojmu „příroda“ a její tematizaci se opírala o konkrétní okruh problémů, jakými byly příroda a vědomí, příroda a pospolitost, příroda a kultura, příroda a smysl života a v neposlední řadě také příroda a práce. Právě rozbor posledního ze zmiňovaných témat se stal vděčným námětem řady uvedených tvůrců. Jako silná a veskrze nadčasová myšlenka se tu uplatňuje rovněž obecná snaha o návrat k přírodě a sjednocení člověka s ní.<sup>40</sup>

Do plejády umělců věnujících se danému tématu se zapojil i Antonín Hudeček, a to řadou pláten z přelomu století, většinou souvisejících s jeho okořskými pobyty. Patří sem např. obrazy *O žních* (1901, **OBR. 12, č. kat. 89**), *Na poli* (1899, **OBR. 12A, č. kat. 46**), *Západ* (1899, **OBR. 13, č. kat. 58**) či *Vybírání brambor* (1896, **OBR. 14, č. kat. 11**). Tyto malby je možné vykládat z různých pozic: lze je chápat čistě výtvarně jako jeden z módů zachycení náladové krajiny, můžeme na ně nahlížet ze sociálního hlediska jako na kritiku dřiny venkovského člověka, anebo je možné zcela opačně uplatnit romantický mýtus o ideálním propojení člověka s přírodou. Pro Hudečka by, myslím, platila především první zmíněná definice, operující s fenoménem náladové krajinomalby.

#### 4.1. Venkovské práce

Z Okoře a z dob těsně předcházejících Hudečkovým návštěvám tohoto „českého Barbizonu“ pochází několik obrazů týkajících se vesnice, konkrétně života a prací, které jsou na vesnici vykonávány. Tematicky nejde o novinku, neboť zachycení zemědělských prací bylo typické již pro realisty v Čechách i zahraničí. Tomuto tématu se nevyhýbali ani nejvýznamnější plenéristé zmíněné barbizonské školy a Hudeček s ním mohl přijít do styku už při svém pobytu na Moravském Slovácku v polovině 90. let 19. století.

Okrajově souvisí s tématem vesnice i Hudečkovy obrazy zachycující venkovské zvířectvo. Zvířata, tj. volí, kozy, ovce, koně, včely a především pak krávy, se vyskytují hned na několika Hudečkových obrazech. Kromě barbizonských mistrů mu tu mohl být volnou inspirací ateliér Heinricha von Zügela na mnichovské akademii, jenž využíval atrium budovy k chovu skotu určeného jako živý model k malbě. Zügel sice na mnichovské akademii učil až

---

<sup>40</sup> PEŠKOVÁ 1989, 15.

od roku 1895, takže se s Hudečkem minul, ovšem vzhledem k tomu, že samostatný ateliér krajinomalby tou dobou na mnichovské akademii nefungoval, byl Zügelův ateliér využíván právě i řadou studentů bažících po vzdělání v umění krajinomalby, a jeho náměty a obrazové strategie tak mohly být Hudečkovi alespoň zprostředkovaně známé od ostatních krajinářů. Zachycení zemědělských prací a jejich komparzu, zemědělského zvířectva nevyjímaje, bylo tou dobou navíc relativně rozšířené.

Prvním obrazem z Hudečkovy palety děl s vesnickou a sedláckou tematikou je *Vybírání brambor* (1896, **OBR. 14, č. kat. 11**). Zásadní je pak secesně a impresionisticky pojaté plátno *Z Okoře* (1898, **OBR. 33, č. kat. 38**) a k tématu tažných zvířat na poli se Hudeček vrátil ještě o pět let později v obraze *Orání* (1903, **OBR. 34, č. kat. 143**). Obrazem zastupujícím jeden z řady Hudečkových výjevů s tematikou žní a ženců speciálně je *Západ* (1899, **OBR. 13, č. kat. 58**), zobrazující sekáče kráčejího kolem rybníka. Právě v podobně laděných obrazech dosáhl Hudeček harmonického a poeticky laděného souznění krajiny s člověkem. Za ideálního zástupce celé jedné skupiny tematicky shodných Hudečkových kompozic může být považována *Sběračka klasů* (1896–1899, **OBR. 35, č. kat. 12**), zachycující k zemi skloněnou ženu v širokých sukních pracující na poli. Tematicky i čistě výtvarně měl Hudeček k tomuto dílu řadu předobrazů, od Jeana-Francoise Milleta po Jakuba Schikanedera (**OBR. 88**).

Okořské zaujetí polními pracemi a lidmi na poli pracujícími skončilo u Hudečka malbou *O žních* (1901, **OBR. 12, č. kat. 89**), k níž se dochovala i pastelová studie. Obě zachycují na pozadí okořského hradu a vesnice ženu sbírající požnuté obilí. Hudeček se k tématu polních prací pak ještě minimálně jednou vrátil, a to o několik let později obrazem *Na poli* (1910, **OBR. 12A, č. kat. 46**). Tato kompozice nepřináší ve srovnání s výše zmíněnými obrazy kromě nízkého horizontu žádnou zásadní inovaci. Zajímavé spíše je, že ji můžeme zařadit do celé skupiny Hudečkových obrazů vytvořených v jeho zralém období, které působí jako takřka chtěná vzpomínka na dobu přelomu století.

## 4.2. Osamělé ženy v přírodě

Propojení postavy s krajinou sloužilo Hudečkovi nejen jako vyjádření vztahu mezi člověkem a přírodou, ale i jako ideální prostor pro syntézu krajinného a figurálního žánru. Zpravidla osamělé postavy, které se v jeho emotivně laděných malbách z přelomu století organicky prolínají s okolní krajinou, posunují „Hudečkovu dílo až do blízkosti symbolismu“.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> VLČEK 1986, 239.

Takovým způsobem by se dal základně charakterizovat celý okruh Hudečkových maleb vzniklých většinou v průběhu prvního desetiletí 20. století. Důležitou roli na nich hrají osamocené ženské postavy umístěné do přírody. Zásadními jsou v této souvislosti především *Listopad* (1897, **OBR. 38, č. kat. 25**; předstupěň v náčrtníku, **OBR. 42**), *Večerní ticho* (1900, **OBR. 8, č. kat. 77**), *Podobizna paní M. B.* (1902, **OBR. 39, č. kat. 111**), *Měsíčná noc* (1907, **OBR. 18, č. kat. 189**), *Letní večer* (1907–1908, **OBR. 17, č. kat. 195**), *V lese* (1910, **OBR. 40, č. kat. 241**) a jako určitá kuriozita také *Akt u potoka* (1935, **OBR. 41**). Do této skupiny by bylo možné zařadit i *Psýché* (1901, **OBR. 10, č. kat. 92**).

### 4.3. Děvčata na louce

Krásný a významově provázaný soubor maleb, který tvoří další obsahovou fasetu Hudečkova díla, je zastoupen námětem děvčat na louce. Zahrnuje s jistotou tři obrazy a hypoteticky k nim lze přiřadit ještě čtvrtého zástupce. Konkrétně jde o obrazy nazvané *Odpočinek/Děvče v trávě* (1897, **OBR. 44, č. kat. 17**), *Letní den* (1894–1897, hypotetický, **OBR. 45, č. kat. 8**), *Dívka v zahradě/Děvčátko v bílém* (před 1900, **OBR. 46, č. kat. 13**) a *Děvče v květech* (1906, **OBR. 47, č. kat. 171**). Pohled na tato díla dokazuje, jak nebývale rozmanitý byl Hudečkův umělecký záběr na přelomu století. Obraz *Děvče v květech* (1906, **OBR. 47, č. kat. 171**) přinesl do souboru zjevné výtvarné propojení s některými francouzskými impresionistickými díly. Klíčovou roli hraje v této skupině *Odpočinek*, dlouho nezvěstný a teprve v nedávné době znovu objevený obraz, jenž v sobě skrývá významovou esenci zbylých tří maleb. Charakterizuje je symbióza figury s krajinou, která je typická pro Hudečkovy první okořské obrazy. Princip to byl natolik silný, že měl u Hudečka své dozvuky i v následujícím desetiletí. Spojuje je rovněž pocit určité usebranosti a zastavení se, který divák pohledem na tyto obrazy zažívá. Podobné fermaty dokázal Hudeček vystihnout s neobvyklým porozuměním a i díky tomu je oprávněně označován za reprezentanta přírodního náladového lyrismu a „zádumčivého básníka ticha“.

### 4.4. Role AH při sblížení krajinného a figurálního žánru kolem roku 1900

Antonín Hudeček svým naturelem tíhl přirozeně ke krajinomalbě, a to navzdory tomu, že formálního vzdělání se mu dostalo v ateliérech zaměřených na figurální malbu. Tyto dva zdroje se v jeho díle po dlouhou dobu propojovaly. V rámci dobově oblíbené náladové krajinomalby a přírodní lyriky tak vznikala díla organicky spojující obě složky, v nichž jako

by okolní krajina zrcadlila stav duše zobrazené osoby, potažmo samotného tvůrce. Hudečkovy postavy, mnohdy odvrácené od diváka, vcházejí přirozeně do krajiny a tvoří s ní nedělitelný svébytný celek.

Postava se v Hudečkových plátnech uplatňuje nejsilněji na přelomu století. V prvním desetiletí 20. století namaloval sice ještě pár aktů a vesnic s figurální stafáží, ovšem od druhého desetiletí se zcela od figury odpoutal a stal se, s drobnými výjimkami, čistokrevným krajinářem. Zajímavé je, že s figurou se Hudeček vyrovnal až svým „polickým obdobím“ (1909–1914), a v jeho zralé a pozdní tvorbě už nehrála de facto žádnou roli. Trvalo tedy skoro dvacet let, než vyučený figuralista, který kdysi vstoupil na pražskou akademii s nakonec nenaplněnou vidinou, že se bude učit krajinomalbě, dospěl k tomu, že se jeho krajiny obejdou bez lidské přítomnosti. Jedinou zásadnější výjimkou je zmíněný obraz *Akt u potoka* (1935, **OBR. 41**), který spadá do okruhu drobných reminiscencí, k nimž se Hudeček v posledních desetiletích své tvorby občas uchýloval.

Na vztah figurální a krajinné složky v díle Antonína Hudečka by se dalo jistě nahlížet z celé řady teoretických rovin. Zásadním formujícím elementem byly na přelomu století např. pojmy „nálada“ a „duše“, které jsou v tomto textu probrány důkladněji na jiném místě. Zajímavé je nahlédnout na vztah figury s krajinou v Hudečkově tvorbě také z psychologického hlediska, jež by nám snad umožnilo chápat jeho postavy jako určité projektory nálad, promítající a zhmotňující duševní rozpoležení, vnitřní představy a touhy do zobrazené krajiny, v níž nalézají ztracenou rovnováhu.

## 5. Školení u figuralistů a role Okoře při formování umělecké osobnosti AH

Pro pochopení úzkého vztahu krajiny a figury v díle Antonína Hudečka je nezbytné nastínit dobu formování Hudečkovy umělecké osobnosti, tj. jeho pražské a mnichovské školení, jejichž poznání vcelku plasticky vykresluje výtvarné a snad i názorové pozice, ze kterých Hudeček na přelomu století mohl vycházet. Do období jeho formování je třeba zahrnout i dobu strávenou na Okoři, kdy už byl Hudeček po technické stránce hotovým umělcem, ale svůj styl a cestu ke krajinomalbě tu měl ve společnosti „Mařákovců“ teprve najít.

### 5.1. Praha I.

Ač chtěl Hudeček na pražské akademii výtvarných umění původně vstoupit do obnoveného krajinářského ateliéru Julia Mařáka, zamířil do ateliéru profesora Maxmiliána Pirnera, do speciální školy žánrové malby, aby se zde zdokonalil v kreslení.<sup>42</sup> Tento okamžik zcela zásadně ovlivnil další směřování jeho studia. V Pirnerově ateliéru strávil osm semestrů (1887–1891) a měl tu jistě možnost čerpat podněty, z nichž později na přelomu století těžil ve svých symbolistně laděných plátnech zapojujících figurální složku. Julius Mařák se stal roku 1887 prvním rektorem pražské akademie, což vedlo ke zmiňovanému oživení krajinářského ateliéru a zavedení dalších organizačních a personálních změn: do pozice vedoucího školy žánru byl dosazen právě Maxmilián Pirner. Mařákova stopa v Hudečkově uměleckém vývoji tak sahá už do počátků jeho studia, i když jen nepřímo.

Z vysvědčení z této doby vyplývá, že byl Hudeček žákem pilným, ale nijak výrazně vyčnívajícím. První písemné zprávy k Hudečkovu studiu se nacházejí v matrice akademie z let 1887/1888, kde se v poznámce píše, že je v malbě dosud „slabý, ale pokrok, uspokojivý – velká píle“. V témže záznamu můžeme číst lakonicky podané základní informace o Hudečkovi: „nar. 1872 v Loucké Roudnici, katolík, Čech, předb. vzd. 4 tř. gymnasia, otec Ant. Hudeček rolník v Loucké, dohlížitel v Praze V. Čermák, knihař v Bartolomějské ul. 310“. Zmíněná píle, ztělesněná opakováním jednoho motivu mnohdy až do úmoru, dokud nebyl dokonalý, byla pro Hudečkovu práci typická i ve zralém věku, ovšem na akademii s ní už přišel.

Následujícího akademického roku 1888/1889 matrika uvádí: „zapsán u prof. Pirnera, osob. údaje stejné, klasif. tabule: pokrok uspokojivý“. Ani druhým rokem na akademii své učitele tedy nikterak neohromoval, přesto kvalifikace napovídá, že se už na škole začal

---

<sup>42</sup> WITTLICH (pozn. 16) 83.

určitým způsobem etablovat. I v příštím akademickém roce 1889/1890 studoval u Pirnera a matrika uvádí: „zapsán k prof. Pirnerovi, byt Poštovská ul. 1035, na klasif. tabuli: pokrok značný“. Z tohoto zápisu vyplývá, jak rychle se dokázal Hudeček sžít s akademickým prostředím a že se mu nejspíš umělecky dobře dařilo. K určité stagnaci v jeho uměleckém vývoji možná došlo následujícího akademického roku 1890/1891. V matrice bylo tentokrát napsáno: „zapsán k prof. Pirnerovi, změna bytu Sanytrová 12, pokrok: chvalitebný“. Jaký byl důvod o stupeň zhoršeného hodnocení, můžeme z tohoto kusého záznamu pouze hádat. V ročnících 1891/1892 a 1892/1893 Hudeček na akademii nestudoval, tedy ani matriční záznamy o něm z této doby neexistují.<sup>43</sup>

Téhož roku jako Hudeček (1887) začal na pražské akademii studovat i Antonín Slavíček, s nímž je Hudečkův osud neodmyslitelně spjat. Pro úplnost je nutno zmínit také Jana Preislera, který nastoupil na akademii rovněž v tomto roce a svým příklonem k symbolismu mohl Hudečka už v počátcích ovlivnit. Preisler, podobně jako Hudeček, zachytil na přelomu století v řadě obrazů meditující postavy (chlapce, muže, výjimečně i ženy) zahleděné před sebe. Tyto postavy, zdá se, vidí nejen „věci spadající do zorného úhlu pohledu jejich oka, ale věci a stavy, které se odehrávají v pozadí za postavou; vynořují se v mysli, upoutávají a podněcují představivost“.<sup>44</sup> Podobné principy užívané při zasazení postavy do krajiny mohou mít u Hudečka a Preislera svůj společný zdroj nalézající se právě v díle Maxmiliána Pirnera, učitele obou malířů na pražské akademii, jenž na konci století spojoval romantické motivy duševních stavů se soudobými symbolistními tendencemi. V Pirnerově ateliéru tou dobou kromě Maxe Švabinského či Ludvíka Kuby studoval i Joža Uprka, s nímž Hudeček na počátku své profesionální malířské dráhy v několika dílech sdílel národopisná témata, zastoupená např. obrazem *Slovácké děvče u studny* (1895–1896, **OBR. 1, č. kat. 5**).

Škoda, že se z prvního období na pražské akademii v podstatě nezachovalo téměř žádné z Hudečkových děl. Jediná dvě, o kterých se uvažuje, jsou obrazy *Kristus a Samaritánka u studně* (1890–1891, **OBR. 2, č. kat. 1**) a *Děti chytající ryby na břehu potoka* (1891, **OBR. 3, č. kat. 2**).

Otázkou je, jaký vliv mohl mít Maxmilián Pirner na formování Hudečkova výtvarného názoru. Vzhledem k obecné praxi akademické výuky je pravděpodobné, že se první Hudečkovy školní práce a studie nesly v duchu snahy o precizní kresbu, kompozici a důkladné zvládnutí lidské figury. Právě v této oblasti mohl od Pirnera, stejně jako později od

<sup>43</sup> ANG V PRAZE, KOTALÍK, FOND. 135, VII–42, Ant. Hudeček.

<sup>44</sup> VLČEK (pozn. 41) 230.



Antona Ažbého v Mnichově, dostat Hudeček pevné základy, které se na přelomu století pozitivně projeví u jeho pláten, na nichž hrála figura nezastupitelnou roli. Pirnerovo tematické zaměření na žánr a důraz na figuru využívaný k vyprávění konkrétního příběhu se v Hudečkově známém díle však otisklo jen minimálně – v případě žánru snad pouze ve zcela raných menších studiích inspirovaných Slovákem, zahrnujících *Slovácké děti ve škole* (1894–1895, **OBR. 50, č. kat. 6**), *Slovácké děvče u studny* (1895–1896, **OBR. 1, č. kat. 5**) nebo *Dobytčí trh/V Uherském Hradišti* (1894–1896, **č. kat. 7**).

V souvislosti s Maxmiliánem Pirnerem se hovoří o určitých výtvarných spojitostech s Moritzem von Schwindem či Gabrielem von Maxem, což je linie, kterou mohl být v rané tvorbě Hudeček zasažen. Konkrétně obraz *Kristus a Samaritánka u studně* (1890–1891, **OBR. 2, č. kat. 1**) nese jisté prvky mnichovské salonní malby, zahrnující vlivy zmíněného Gabriela von Maxe či Emanuela Krescence Lišky. Pirnerova díla měla mnohdy silný literární podtext, který se v Hudečkově díle objevil minimálně – zřetelně však např. v obraze *Psýché* (1901, **OBR. 10, č. kat. 92**). Pirner se v 90. letech 19. století také zapojil do obecného dobového zájmu o středověké rytířské příběhy a pohádku, což mohlo později rezonovat i v Hudečkových dílech z přelomu století, např. v obraze *Jarní pohádka/Víla* (1898, **OBR. 51, č. kat. 29**) či vzdáleně u *Ženského aktu u moře* (1909, **OBR. 52, č. kat., 220**), silně připomínajícího mořskou pannu.

Postupná námětová a stylová rozluka mezi Hudečkem a jeho prvním učitelem se nejspíše vytvořila již na základě Hudečkova studia v Mnichově a po návratu novým studiem na pražské akademii, ovšem později na přelomu století mohla mít i další důvody. Kromě vlivu období stráveného s Mařákovou školou na Okoři by se dalo hovořit také o určité přirozené generační výměně. Na konci století se stal styl Maxmiliána Pirnera pro generaci 90. let silně neaktuálním a byl kritizován především z řad členů spolku Mánes, jehož byl Hudeček na přelomu století výrazným exponentem. Paradoxní je, že jen o pár let dříve byl reprodukován celý soubor Pirnerových prací v prvním ročníku *Volných směrů*, časopise vydávaném právě spolkem Mánes. Tento obrat příhodně ilustruje např. zdrcující kritika Maxmiliána Pirnera z pera Miloše Jiráka u příležitosti výstavy Jednoty umělců výtvarných (1899).<sup>45</sup> Ta byla jistým pomyslným koncem uměleckého propojení žáka s učitelem, stejně jako možným důvodem, proč od té doby Pirner veřejně takřka nevystavoval. Dalším paradoxem je, že spolek Mánes, jehož členové do jisté míry ukončili Pirnerův veřejný umělecký život, mu uspořádal roku 1924 posmrtnou výstavu.

---

<sup>45</sup> LEUBNEROVÁ 2008, nepag.

## 5.2.Mnichov

Po studiích u Maxmiliána Pirnera odjel Hudeček do Mnichova, který platil za jedno z nejpokrokovějších a nejživějších uměleckých měst své doby. Po umělecké stránce sice nedosahoval kvasu dobové pařížské produkce, ale ve srovnání s dalšími středoevropskými centry zaujímal významné postavení. Osmdesátá léta v Mnichově přinesla odklon od akademického realismu, ze kterého těžili mnozí z českých malířů (Václav Sochor, Jaroslav Věšín, Joža Uprka). V této době zde působili umělci orientovaní impresionisticky (Wilhelm Trübner, Max Liebermann); jiní vyznávali „přírodní realismus“ (Hans Thoma, Fritz von Uhde); v dílech dalších se zase projevoval náznak nastupujícího expresionismu (Emil Nolde).<sup>46</sup> Zároveň se zdejší prostředí různými kroky přibližovalo k novému způsobu výtvarného vyjádření, což vyvrcholilo rokem 1892, kdy vzniklo umělecké hnutí Mnichovská secese.

A právě do této elektrizující atmosféry se Hudeček vydal zdokonalit a rozvinout své malířské umění. Bylo opravdovým štěstím, že mohl do Mnichova odjet, neboť umělecká situace v Praze, ať už se jednalo o výuku, či o výstavní podniky, byla tehdy do značné míry ovlivněná Vídní a jejím sklonem k akademičnosti. Jeho odjezdem do Mnichova pomyslně skončil příklon českých malířů k realismu minulých desetiletí a otevřela se cesta k impresionismu, secesi a symbolismu, obecněji řečeno k modernímu umění přelomu 19. a 20. století.<sup>47</sup>

V Mnichově fungovala celá řada soukromých výtvarných škol, nabízejících svým žákům možnost rozvíjet moderní výtvarné myšlenky. S ohledem na význam některých frekventantů byla v tomto ohledu jednou z nejvýraznějších Ažbého malířská škola a právě na soukromé malířské škole Antona Ažbého, specializující se na figurální a portrétní malbu, zpravidla vyučovanou podle mužských aktů, v letech 1891/1892 Hudeček studoval.<sup>48</sup> Z Čechů se zde dále vzdělával např. Ludvík Kuba, ze slavnějších evropských jmen stojí za zmínku především Vasilij Kandinsky a Alexej von Jawlensky. Ažbého malířská a kreslířská škola byla velmi důležitým článkem pro rozvoj moderního evropského umění. Rozsah jejího stylového působení se táhne od počátečního realismu, přes impresionismus, až po expresionismus. Zdá se navíc, že v Ažbého ateliéru vládli liberální duch, což se projevovalo mj. právě ve stylové mnohotvárnosti prací, jež zde vznikaly. Je těžké Ažbého škole přiřadit nějaké definice. Šlo o skupinu, jejíž členové, bez ohledu na styl a konkrétní zadání, hledali základní odpovědi na otázky moderního malířství. Ažbé, jenž byl otevřen všemu novému, se

---

<sup>46</sup> ROPKOVÁ (pozn. 25) 11.

<sup>47</sup> MATĚJČEK (pozn. 9) 18.

<sup>48</sup> HOROVÁ 1995, 291.

snažil, podobně jako později jeho žák Kandinsky, o intelektuální hloubku a precizní techniku malby.<sup>49</sup> Podstatným směrem v jeho škole byl neoimpresionismus, vyznačující se děleným rukopisem, používáním čistých barev a dobově silným sklonem k symbolismu. V zásadě jediným Ažbého žákem, pro kterého na přelomu století platily všechny tyto tři charakteristiky, byl právě Antonín Hudeček, u ostatních jeho žáků byl sklon k neoimpresionismu spíše okrajový.<sup>50</sup>

Hudeček se do Ažbého školy nechal zapsat nejspíš kvůli zdokonalení své figurální kresby a malby, což ukazoval i dnes neznámý Hudečkův mnichovský náčrtník dokládající kontinuální pokroky v jeho figurální kresbě. Označení náčrtníku jako „mnichovský“ vzniklo kvůli přípisu „čekám u Luitpold“ a „Finis 91“. Náčrtník byl nejspíš zaplněn mnoha akademicky pojatými akty kreslenými rudkou, s obrysem vytaženým černou pastelovou tužkou; někdy byl zobrazen perem či tužkou i pohyb postavy. K vidění v něm byla také skica s pateticky gestikulujícími postavami či žánrové scény s figurami v historických krojích.<sup>51</sup> Z doby působení Hudečka v ateliéru Antona Ažbého nemáme takřka žádná díla, která by se dala Hudečkovi s jistotou připisat a komparovat se stylem učitele či jeho ostatních žáků. Z Ažbého torzálně dochované tvorby vyčnívá portrét černošky, nazývaný *Zamorka* (1895, **OBR. 79**), jenž vznikl až po Hudečkově pobytu v Mnichově. Hudeček ho tedy přímo znát nemusel, přesto se na něj v rámci zájmu o exotická témata mohl odkazovat obrazem *Rasové sblížení* (1910, **OBR. 58, č. kat 237**).

Studium v Ažbého škole bylo pro Hudečka inspirativní i po čistě technické stránce. Technický vývoj se neprojevil hned, ovšem už roku 1899 při pobytu na Okoři začal Hudeček používat pointilistickou metodu, jeho kamarády na Okoři trochu posměšně označovanou za „ťup ťup manýru“, pro kterou ho i Slavíček káral, že se s tím příliš „morduje“. Využíval také divizionistickou metodu jednotlivých dělených krátkých čar. Příklon k tomuto řešení nebyl nejspíše pouhou stylovou manýrou, jako spíše snahou o konkrétní řešení základního malířského úkolu, tj. přenosu plastické skutečnosti na plochu plátna. Při řešení tohoto problému měl k dispozici řadu vzorů – mezi nimi právě i svého mnichovského učitele Antona Ažbé a jeho teorii „krystalizace barev“. Zásadou teorie „krystalizace barev“ je nanášení čistých, na paletě nesmíchaných barev přímo na plátno, kde potom krystalizují jako jednotlivé barvy barevného spektra, a ideálně se spojí až v oku diváka. Ažbé své žáky nabádal, aby s odvahou, široce a zvesela nanášeli na plátno dynamickými tahy štětce čisté barvy (bílou, žlutou, červenou, teple červenou, studeně modrou, studeně červenou); barvy smíchané již na

---

<sup>49</sup> AMBROZIĆ 1988/1989, 15.

<sup>50</sup> Ibidem 108.

<sup>51</sup> MATĚJČEK (pozn. 9) 18.

paletě označoval za špínu.<sup>52</sup> Princip barevné krystalizace stojí díky použití čistých barev, stejně jako malířská technika jednotlivých barevných skvrn, blízko francouzskému impresionismu, neoimpresionismu a s nimi souvisejících směrů pointilismu a divizionismu; ovšem neimituje je, nýbrž je spíše osobitě rozvíjí. Zásadními vzory těchto postupů mohly být práce Paula Gauguina, Vincenta van Gogha a především pak Paula Cézanna. Jistou spojitost může mít Ažbého „princip barevné krystalizace“ i s texty Eugéna Delacroixe, který se také zabýval koloristickými zákonitostmi, čímž se stal jistým předchůdcem impresionismu – neopomněl ho zmínit ani Paul Signac ve svém pojednání *Od Delacroixe po neoimpresionismus*.<sup>53</sup> Bedlivý důraz na používání barvy si Ažbé s největší pravděpodobností neosvojil u svých spíše akademicky smýšlejících učitelů, nýbrž až na začátku 90. let 19. století, kdy v mnichovském Skleněném paláci (Glaspalast) mohl vidět mj. díla Eduarda Maneta, Clauda Moneta, Alfreda Sisleye, Nicolase Baudina či Johana Bartholda Jongkinda. Hudečkova plátna z přelomu století, mnohdy charakterizovaná právě děleným rukopisem, mohou mít svou silnou oporu právě v Ažbého teoriích.

Po studiu v Ažbého škole pokračoval Hudeček v letech 1892/1893 na mnichovské akademii u Otto Seitze, jenž byl žákem Karla von Piloty a učitelem dalších Čechů, mimo jiné Joži Uprky. Otto Seitz byl původním školením figuralista zaměřený na mytologie a historii, ovšem později se věnoval i krajinomalbě, marínám a dokonce náladové malbě – byl tedy Hudečkovi ideálním učitelem spojujícím jak figurální, tak krajinnou malbu. Zdá se, že i zde měl Hudeček štěstí, protože Seitz, podobně jako Ažbé, proslul svobodomyšlností a výbornými pedagogickými schopnostmi. Z doby studia u Seitze je známé jen jedno Hudečkovovo dílo, a to *Hlava a poprsí bavorské selky* (1892, **OBR. 4, č. kat. 3**), které se pochopitelně stylově nese v intencích mnichovského akademického realismu. Do téže doby byla dříve řazena také malířská skica *Hoch u vody* (1892/před 1900, **OBR. 15, č. kat. 4**), jejíž datace je dnes posunuta až ke konci století.

Hudečkovo mnichovské studium je považováno za zásadní a veskrze prospěšné pro rozšíření jeho obzorů a umělecké zrání. Z obecnějšího hlediska však Mnichov 90. let neměl zdaleka takové renomé, jako tomu bylo v dosavadním průběhu století. Za v pravém smyslu avantgardní umělecké centrum se tehdy považovala, jak již bylo řečeno, spíše Paříž. Kritika Hudečkových současníků byla v tomto ohledu mnohdy velmi příkrá. Již zmiňovaný Miloš Jiránek např. napsal, že tehdejší mnichovské vzory byly „přímo škodné a rozhodně reakcionářské“. Tuto problematiku však nelze zcela zplošťovat. Samotný Jiránek byl nucen

---

<sup>52</sup> AMBROZIĆ (pozn. 49) 98.

<sup>53</sup> Ibidem 100.

trpce konstatovat, že např. plenérová malba, tolik podstatná pro moderní umění přelomu století, se do českých zemí dostala do značné míry zprostředkovaná právě Mnichovem, „z druhé ruky a ve formě ne právě nejryzejší“.<sup>54</sup>

Je symptomatické, že se Jiránek vyjadřoval tak kriticky k situaci v Mnichově 90. let 19. století. Patřil totiž ke generaci, stejně jako jeho vrstevník Antonín Hudeček a řada dalších, která se už – z velké části oprávněně – cítila ve své tvorbě sebejistá a původní. I Hudečkovy vzory se nejspíš nacházely dále ve Francii, v umění impresionistů a jejich následovníků. Ve svém díle však nejspíš vědomě neinklinoval k pouhému napodobování jiných umělců a jejich stylů, neboť přírodu nikdy nechtěl „obkreslovat, nýbrž se snažil dostat z ní do obrazů jenom její 'esenc'“.<sup>55</sup>

### 5.3.Praha II.

Matrika pražské akademie z ročníků 1893/1894 a 1894/1895 sice chybí, ovšem ví se, že oba tyto roky studoval Hudeček ve speciálce historické malby u Václava Brožíka. Tehdy bydlel v Komenského ulici č. 17 na Vinohradech.<sup>56</sup> Bylo přirozené, že se nechal zapsat právě u Brožíka, jednoho z nejuznávanějších dobových umělců, který byl společně s Vojtěchem Hynaisem povolán z Francie a jmenován profesorem na pražské akademii. Hudeček se tu podobně jako jeho spolužáci i nadále věnoval studiu aktů, které však na rozdíl od ostatních zpravidla zasazoval do širšího kontextu a „potřeboval pro ně příslušné 'ambiente', tedy konec konců krajinu“.<sup>57</sup>

Brožík žil v roce 1893 střídavě v Praze a v Paříži, kde se věnoval rodinným a společenským povinnostem, neboť se tam roku 1879 oženil s Hermínou Sedelmeyerovou, dcerou významného obchodníka s uměním, s nímž byl svázán i obchodně. Do Francie tedy často jezdil a roku 1899 se tam odstěhoval definitivně. Jeho nepřítomnost bezpochyby přímo ovlivňovala chod ateliéru na pražské akademii, a je tak otázkou, nakolik mohl mít vliv na formování Hudečkova výtvarného názoru. Na druhou stranu se prý svým žákům náležitě věnoval, byl k nim tolerantní a zbytečně je nedrilloval.<sup>58</sup> Svůj postoj vůči Václavu Brožíkovi jako učiteli vyjádřil Hudeček řadu let poté, kdy opustil brány akademie. Po smrti Antonína Slavíčka (1910) se uvažovalo o Hudečkovi jako o možném kandidátovi na místo profesora na akademii, ten ovšem odmítl. Když se ho však jednou při výletě na Šumavu ptal jeho přítel

---

<sup>54</sup> JIRÁNEK 1962, sv. II., 21.

<sup>55</sup> HORÁK 1942, nepag.

<sup>56</sup> ANG v Praze, Kotalík, fond. 135, VII–42, Ant. Hudeček.

<sup>57</sup> ŽÁKAVEC (pozn. 3) nepag.

<sup>58</sup> BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 2003, 74.

Ing. Řeřicha, jak by jako profesor osnoval vyučování, pravil prý: „Dělal bych to jako Brožík. Přišel bych dvakrát týdně a každému bych řekl: ‘Dejte si pozor!’“<sup>59</sup> O tom, zda jde o výpověď pochvalnou, či naopak ironickou, můžeme spekulovat. Je sporné, zda mohl mít Brožík na Hudečka, jenž už předtím prošel šestiletým akademickým školením u Maxmiliána Pirnera i Antona Ažběho vůbec nějaký pedagogicko-formativní vliv. Paradoxní je, že z takřka 30 žáků, které Brožík během sedmileté učitelské kariéry vedl, patří Hudeček k těm nejznámějším, a to navzdory tomu, že se záhy obrátil ke krajinomalbě a připojil se k širšímu okruhu Mařákových následovatelů.

Pobyt Václava Brožíka v Mnichově (1873), kde se blíže setkal s dílem Gabriela von Maxe,<sup>60</sup> vytvořil určitou spojitost mezi jeho výtvarným projevem, stylem Maxmiliánem Pirnerem a předpokládaným Hudečkovým malířským stylem z doby jeho studií, který známe jen z torzálně dochovaného fondu maleb. Mezi tyto malby patří již zmíněné obrazy *Kristus a Samaritánka u studně* (1890–1891, **OBR. 2, č. kat. 1**) nebo *Hlava a poprsí bavorské selky* (1892, **OBR. 4, č. kat. 3**). Tyto obrazy náhodou zapadají i do dvou zásadních okruhů Brožíkovy tvorby, tj. portrétu a historické malby. Brožík byl ovšem umělcem mnohostranným a od poloviny 80. let se v jeho díle objevovala i krajina s plnovýznamovou figurální komponentou, tedy princip, který byl na přelomu století zásadní rovněž pro Hudečka. Dokonce i téma vesnice, sedláků a práce na vesnici bylo oběma blízké a Václav Brožík, kromě znalosti barbizonských krajinářů, mohl Hudečka inspirovat také znalostí holandských mistrů 17. století. Brožík se krajinou zabýval i v 90. letech 19. století, kdy vytvořil celou řadu volných krajinářských studií odkazujících právě k barbizonské škole či Antonínu Chittussimu.<sup>61</sup>

Závěr tvorby Václava Brožíka nesený stále v duchu akademického historismu stál formálně i společensky mimo nejnovější umělecké proudy – mj. jej opět ostře kritizoval Miloš Jiránek. Hudečkova tvorba se tou dobou už přirozeně ubírala jiným směrem, což nám ovšem nebrání najít některá díla, jimiž jsou autoři srovnatelní. Určité nepopíratelné podobnosti nalezneme mezi Brožíkovými skicami krácejících sedláků s hráběmi (*Muž s hráběmi*, **OBR. 80; Z pole**, **OBR. 81**) a Hudečkovým obrazem *Západ* (1899, **OBR. 13, č. kat. 58**). Jsou od sebe sice vzdálené 13 let, ale vzhledem k loutkovitému postoji, nejistému nakročení, nepřítomnému pohledu, ba dokonce v konkrétních rekvizitách (džbánek v ruce či pokrývka hlavy s kšiltem) jsou to malby podobného druhu. Jisté paralely dále nalezneme např. u Hudečkova obrazu *Listopad* (1898, **OBR. 38, č. kat. 25**) a Brožíkovy *Pasačky hus* (1888–

<sup>59</sup> Zápis rozhovoru s ing. Řeřichou ze září 1953, ANG v Praze, AA 3041/3.

<sup>60</sup> Viz zjevnou podobnost mezi Maxovou sv. Julií a Brožíkovou sv. Irií.

<sup>61</sup> LEUBNEROVÁ 2005, nepag.

1899, **OBR. 82**), která ovšem postrádá symbolický nádech a je spíše realisticky pojatou žánrovou scénou. Některá spojení nalezneme i v portrétní tvorbě obou umělců. V případě neformálních portrétů rodinných příslušníků nebo blízkých přátel si malíři shodně dovolili uvolněnější malířský rukopis a neutrální pozadí působící značnou skicovitostí. Zřetelné to je u Brožíkovy *Podobizny umělcovy choti* (1886, **OBR. 83**), stejně jako u Hudečkovy *Podobizny paní Mily Slavičkové* (1902, **OBR. 53, č. kat. 114**). Podobnou kompozici nalezneme zase v Brožíkově *Studii sedící ženy se džbánem* (1891, **OBR. 84**) a Hudečkově obraze *Odpočinek* (1897, **OBR. 44, č. kat. 17**). Toto a některá další srovnání ukazují, že se Hudečkovy malby z přelomu století blíží těm Brožíkovým zpravidla ve chvíli, kdy srovnáváme Brožíkovu skicu s třeba jen drobným, ale již definitivně provedeným Hudečkovým obrazem. To svědčí o Hudečkovu posunu od akademického realismu, ve kterém Brožík setrval do konce svého života, k uvolněnějšímu stylu nové generace. O Hudečkově inspiraci konkrétními Brožíkovými díly můžeme při současném stavu bádání uvažovat pouze hypoteticky, např. na základě výše uvedených příkladů.

Podobně jako z předchozích studijních fází, i z té v ateliéru Václava Brožíka se z Hudečkových autentických děl skoro nic nedochovalo. Jednu z výjimek snad (mohl být malováno i později) tvoří obraz *Dáma na koni* (1893–1895, **č. kat. 9**). Jde o nezvěstnou velkou skicu vzniklou nejspíše ve Stromovce.

O Hudečkovu výuku v době Brožíkovy nepřítomnosti nejspíše pečoval hlavně úřadující rektor Julius Mařák, čímž se alespoň částečně mladému adeptu umění vyplnilo jeho přání z počátku studia. Přístup ke krajinomalbě se ovšem již od počátku u Mařáka a Hudečka lišil. Mařák užíval mnohdy drobnohledu a detailního až portrétního zobrazení přírody. Hudeček naopak vždy pracoval volněji, sumárněji, přesto však se snahou věrně zachycovat atmosféru a další podstatné kvality krajiny.

V těsném styku byl Hudeček i s ateliérem Vojtěcha Hynaise, který se svými žáky pěstoval od jara plenérové malování na dvoře akademie.<sup>62</sup> Nadšené zkoumání světla a barevného luminismu, kterému se studenti věnovali, jistě pronikalo skrz stěny i do Brožíkova/Mařákova ateliéru. Vojtěch Hynais měl díky výbornému uměleckému vzdělání (nejprve studoval ve Vídni u Anselma Feuerbacha, poté v Itálii, následně ve Francii u Jeana Léona Geroma) a vytříbenému stylu dozajista silný vliv na své žáky. Studentům mj. vštěpoval, že malba musí nést nějaké poselství, tedy myšlenku převzatou od Anselma Feuerbacha,<sup>63</sup> jež naplňovala i řada Hudečkových pláten z přelomu století. Otázka Hynaisova

---

<sup>62</sup> MATĚJČEK (pozn. 9) 14.

<sup>63</sup> MŽYKOVÁ 1990, 21.

přímého vlivu na Hudečkovu dílo je sporná. Uvažuje se například, že jeho *Paridovým soudem* (1894), ve své době zásadním plátnem, byl Hudeček později ovlivněn při malbě zelených odlesků na povrchu těl koupajících se chlapců.

V návaznosti na Vojtěcha Hynaise mohl být pro Hudečka přínosným i Josef Schusser, s jehož dílem se Hudeček ve svých formativních letech jistě setkal. Schusser v rámci spolku Mánes prosazoval plenérovou luministickou malbu a nebál se používat svobodně barevnou škálu, čehož využil už roku 1892 na Výroční výstavě Krasoumné jednoty, na níž namaloval „impresionistickou modř“ na hřbetu jezevčíka.<sup>64</sup> Že byl značně progresivní nebo že se minimálně dokázal dobře vcítit do nejnovějších světových proudů, dokazuje, že některé prvky jeho výtvarného stylu našly ohlas u mladých malířů konce 19. století. Takto např. právě Hudeček, ať už přímo pod vlivem Schusserovy práce, nebo jinou cestou, vytvořil obraz *Z Okoře/Volský potah* (1898, **OBR. 33, č. kat. 38**), kde se kontrastně modré odstíny nacházejí na klobouku sedláka, stejně jako na hřbetech jím vedených krav. Další analogií by mohlo být Hudečkovu plátno *Modrá kráva* (1900, **OBR. 54, č. kat. 69**).

Schusserův dobový přínos byl jistě širší. V Mánesu se mu podařilo vytvořit jakýsi most mezi krajináři a figuralisty a zároveň zde neustále prosazoval nezaujaté studium světla, atmosféry a jejich harmonického propojení. Tohoto spojení dosáhl např. v obraze *Májový večer* (1897, **OBR. 85**), kde propojil v jeden celek hned tři žánry, tj. figuru a krajinu doplněné ještě květinovým zátiším v popředí. V atmosféře spájení žánrů se později na půdě spolku Mánes pohybovali Antonín Slavíček stejně jako Antonín Hudeček. Schusser nebyl sice přímo Hudečkovým učitelem, ovšem pohled na Hudečkovu dílo ukazuje, že vedle oficiální akademické výuky se mu dostalo i výborného neformálního vzdělání, které vnímavý student musel v nebyvalém uměleckém kvasu 90. let 19. století zákonitě načerpat.

Hudeček byl podle všeho studentem, který se zajímal o celou řadu soudobých umělců. Jejich výčet by byl jistě dlouhý, ovšem za bližší zmínku stojí ještě Václav Radimský, Hudečkův vrstevník, který prošel evropským školením a díky svému dlouhodobému francouzskému pobytu (v letech 1890–1918 žil u Giverny), podobně jako Antonín Chittussi, přibližoval středoevropskému prostředí plenérovou malbu Barbizonců. Radimský byl také význačným nositelem impresionistických myšlenek a tvůrcem pláten, jejichž hlavní výtvarný prostředek tvořila práce se světlem. Hudeček s ním v mnohém souzní – důkazem toho jsou specifická perspektiva, používání techniky jednotlivých oddělených barevných čar, časté pohledy na břeh vody, odrazy okolního světa na vodní hladině či odstíny barev, například

---

<sup>64</sup> MATĚJČEK (pozn. 9) 24.



oblíbená fialová, používaná pro vřesová pole. Podobnost některých intimních říčních zákoutí je občas až zarážející.

#### 5.4. Okoř

Hudečkův pobyt na Okoři už sice nepatří do období jeho oficiálního akademického školení, ovšem zcela přirozeně je k němu připojován, neboť právě zde se vypracoval v jednu z vůdčích osobností mladé generace, která na počátku 20. století utvářela podobu moderní české krajinomalby.

Možností poznat ateliér Julia Mařáka měl Hudeček se svými spolužáky už při studiu dostatek. Je tedy pochopitelné, že po ukončení studia na akademii našel společnou řeč právě s Mařákovými studenty, s nimiž jezdil malovat do plenéru, hlavně do okolí vesnice Okoř nedaleko Prahy, dnes právem nazývané „český Barbizon“. Zde malíři ideově a v mnohém i výtvarně navázali na francouzské krajináře z okolí Fontainebleau a na ně odkazující evropské krajinářské kolonie, příp. tzv. glasgowskou školu. Asi nejpodstatnějším zprostředkovatelem barbizonských myšlenek byl pro Mařákovy žáky Antonín Chittussi. Právě on se vyznačoval snahou o vystižení nálady a duše krajiny, stejně jako zájmem o zachycení optických proměn vzduchu a světla, tedy o principy, které si pod jeho vlivem osvojovala nová generace českých krajinářů.<sup>65</sup>

Na Okoři se nalézaly ideální podmínky pro plenérovou malbu a českým malířům byla známá již od 1. poloviny 19. století – ruiny zdejšího hradu nalezneme v kresbách Antonína Pucherny, Josefa Šembery, Josefa Rybičky, Viléma Kandlera, Antonína Mánese či Karla Hynka Máchy.<sup>66</sup>

Frekventanti Mařákovy výuky každoročně vyjížděli na dvouměsíční exkurzi, nejčastěji právě do Okoře a jejího okolí, kam za nimi jejich učitel dojížděl na vizitace. O tom, jaká to pro mladé malíře byla událost, svědčí mimo jiné poznámky Oty Bubeníčka: „Den před odjezdem přišel Mařák na generální přehlídku, jsme-li řádně vyzbrojeni na boj s přírodou... Byla to radostná chvíle, když jsme od akademie vyrazili za vozem, do vrchu naloženým našimi zavazadly, k nádraží. Táhli jsme jako vojáci do ležení, a že ten malířský 'lágr' byl veselý, netřeba připomínat.“<sup>67</sup> Odjezd studentů na Okoř se stal i námětem jedné z karikatur Otakara Lebedy, známé jako *Krajinářská na goni* z přelomu let 1894–1895 (**OBR. 55**).

---

<sup>65</sup> TOMEŠ 1979, 15.

<sup>66</sup> HULÍKOVÁ 2016, 8.

<sup>67</sup> <http://www.ceskasibir.cz/dok/d51.php>, vyhledáno 16. 9. 2016.

Mařákův ateliér na Okoři zapózovoval také k řadě fotografií; na žádné z nich bohužel Antonín Hudeček nefiguruje.

Každoroční letní plenérové malování bylo pro studenty Mařákova ateliéru skutečným svátkem a patřičně si ho také užívali. Kromě malování se pěstovala večerní zábava, která spočívala v tom, že „se zpívalo, hrálo bramborové divadlo atd., vůbec obrácena ves na ruby“.<sup>68</sup> Na mimopražských exkurzích se obyčejně spalo společně na lůžkách vlastní výroby, které si vozili frekventanti exkurze s sebou, a o stravování a další potřeby se zpravidla staral jeden ze studentů, např. Václav Březina, kterému říkali „táta“.<sup>69</sup> Kromě bramborového divadla se malíři podle všeho i vzájemně portrétovali při práci v plenéru. To můžeme vidět např. na Hudečkově nezvěstném obraze *Plenérista* (1897, **OBR. 56, č. kat. 18**), který snad zachycuje Jana Bedřicha Minaříka.<sup>70</sup>

Hudeček na Okoř zajížděl pravidelně mezi lety 1897 a 1902; nepravidelně potom až do roku 1906. Ze slavné generace zahrnující Otakara Lebedu, Bohuslava Dvořáka či Antonína Slavíčka mu tak okouzlení Okoří vydrželo nejdéle. Od roku 1902 se námětově i stylově od Okoře stále více odpoutával. V únoru roku 1909 krátce pobýval na Okoři Antonín Slavíček a lákal svými dopisy Hudečka, aby se k němu připojil. Psal mu např. toto: „...sem se rozhodl na 5–6 dní vyrazit na Okoř – dokud jsou sněhy ještě. Tak chci splášit nějakého kumpána, aby tam bylo veseleji. Udělat jen pár skiz...“<sup>71</sup> Okoř sice byla tou dobou pro oba umělce již uzavřenou kapitolou, ale pro Slavíčka představoval zdejší pobyt živou připomínku asi nejnplodnějších a nešťastnějších chvil spojených s jejich mládím.

Okořské pobyty měly pro Hudečka po všech stránkách zásadní význam při formování vlastního uměleckého směřování. Je zároveň zjevné, že mu Okoř přirostla k srdci i lidsky a ukončení jejích pravidelných návštěv zákonitě přineslo do jeho života i tvorby jistou melancholii. Dokladem jeho silného osobního vztahu k Okoři je např. nedávno znovuobjevený obraz *Trojanova restaurace* (1903, **OBR. 5, č. kat. 147**).

Hudeček nejspíš neměl na počátku svých okořských pobytů v úmyslu přejít k čisté krajinomalbě – velká část jeho děl z okořského období je totiž buď figurální, nebo jde o přípravné práce k zamýšleným figurálním kompozicím. Díla zde vzniklá jsou zpravidla symbiózou obou zmíněných malířských žánrů. Pod jeho rukama ve sledovaném období většinou nevznikaly malby vyhraněného krajinářského, nebo figurálního rázu. Maloval totiž přírodu a člověka ve spojení tak přirozeném, že mnohdy ani nelze říci, kdo komu tvoří stafáž

---

<sup>68</sup> KAVÁN 1899, 419.

<sup>69</sup> DOTŘEL 1909, 65.

<sup>70</sup> FIŠER/ZACHAŘ/BILAVČÍKOVÁ (pozn. 22) 21 a 51.

<sup>71</sup> ŠTECH (pozn. 12) 41.

– zda krajina člověku, nebo naopak. Zachycení figurální složky v krajině u Hudečka může často vytvářet „psychologicky daný vztah člověka k prostoru, který jej obklopuje, promítaný následně do figury, zasazené do krajiny...“, čímž se Hudeček hlásí, cíleně či nevědomě, k principům krajinomalby pozdní romantiky.<sup>72</sup>

Pro budoucího bytostného krajináře musely být výlety na Okoř úplným požehnáním. Nejenže je vedl Julius Mařák, učitel, ke kterému chtěl Hudeček nastoupit již z počátku svého studia, ale dostal se zároveň do společnosti spolužáků zvučných jmen a velkého talentu. Byli to Otakar Lebeda, Jaroslav Panuška, Josef Ullmann, Alois Kalvoda, Bedřich Plaške, Jan Honsa, Stanislav Lolek, František Kaván a především nejlepší z nich, pozdější Hudečkův blízký přítel Antonín Slavíček, jenž u Julia Mařáka studoval přerušovaně již od roku 1887. S Mařákovou krajinářskou speciálkou řešil Hudeček zejména problematiku světla a barvy v plenérovém malířství, zásadním námětem mu proto, stejně jako jeho spolužákům, byla krajina v proměnách ročních období.

Z poloviny 90. let 19. století, tedy z období předcházejícího Hudečkovým návštěvám Okoře, známe jedno dílo, které tvoří určité propojení mezi Hudečkovými školními pracemi a novým směřováním projevujícím se na okořských plátnech. Jde o *Vybírání brambor* (1896, **OBR. 14, č. kat. 11**), u nějž již Hudeček použil prokvétající fialovou a sytě zelenou, tedy barvy typické pro jeho následující tvůrčí období. Tento obraz je navíc prvním z řady Hudečkových děl zabývajících se rolnickým životem a zemědělskými pracemi. Celek tu stále ještě působí jakoby divadelně a figura s krajinou stojí spíše vedle sebe než spolu; k splynutí obou prvků došlo u Hudečka právě až na Okoři. V Hudečkových obrazech z okořského období se obě složky, figurální i krajinná, již harmonicky propojovaly, což bylo, jak se zdá, jedním ze společných prvků mladé krajinářské generace koncentrující se kolem spolku Mánes. Např. Karel Boromejský Mádl v této souvislosti psal o roli lidské postavy v krajinomalbě, která „srůstá s krajem, společně s ním mluví jednou řečí, je jeho neodlučitelnou součástí“.<sup>73</sup>

Zásadní osobou, se kterou se Hudeček na Okoři setkal, byl Antonín Slavíček, pobývajícím zde i se svojí ženou, která jim několikrát stála modelem. Jejich následné přátelství i umělecká spolupráce byly více než příkladné. Společně mnohokrát malovali v plenéru a vytvořili celou řadu děl, mezi nimi i dvě s figurální složkou, která prokazatelně tvořili ve stejnou dobu na stejném místě. Šlo o obraz *V šeríku* (1898, **OBR. 7, č. kat. 41**; Slavíček **OBR. 86**) a *Čtoucí dámu na lavičce* (1899, **OBR. 6, č. kat. 42**; Slavíček **OBR. 87**). Slavíček i

---

<sup>72</sup> ŘEZÁČ 2015, 26.

<sup>73</sup> MÁDL 1908, 9.

Hudeček se svorně v době okořských pobytů snažili o vystižení nálady, stejně jako o krásu a jemnost celkového tónu. Hudeček byl v tomto snažení důslednější, Slavíček zase „při své neklidné povaze pohyblivější; střídá problémy s takovou vášní, že repertoár těchto tří let obsahuje v zárodku téměř celé jeho pozdější dílo“.<sup>74</sup>

Silný vliv Antonína Slavíčka na jeho jen o něco málo mladšího kamaráda je zjevný, a to snad ještě více ve světle Hudečkova postupného ústupu z avantgardních uměleckých pozic v době, kdy Slavíček spojil svou tvorbu s pobytem v Kameničkách, a ještě silněji pak po Slavíčkově smrti na přelomu prvního desetiletí 20. století. Důležitost vzájemné spolupráce malířů se dá ukázat i v širším měřítku. Úzké sepětí Hudečka se Slavíčkem, ke kterému došlo na počátku nového století, bývá po roce 1903 dokládáno jejich reflexí výstavy německých malířů z Worpswede.

Zahrnujeme-li volně Hudečkovy okořské pobyty do období jeho vzdělávání a formování, nesmíme zapomenout na jednu malířskou finesu, které se tu naučil. Jak to bylo pro Mařákovu školu typické, začal i on na přelomu století významně využívat barev specifické značky a vlastností, tj. syntonosu. Šlo o „temperu to guašově vláchnou“,<sup>75</sup> přesněji řečeno vodou ředitelnou průmyslově vyráběnou. Označení „tempera“ je však trochu zavádějící, neboť technologicky se syntonos od historických temper značně lišil a samotným výrobcem byly tyto barvy v patentu popsány jako vodové nebo akvarelové.<sup>76</sup> Syntonos si nechal patentovat Wilhelm Beckmann z Mnichova roku 1893. Ve výčtech dostupných barev podobného druhu z roku 1907 už syntonos, správně nazývaný Syntonosfarben, nefiguruje. Používání těchto barev tak bylo sice krátké, ale intenzivní. Zároveň jej můžeme omezit na konkrétní oblasti, tj. Německo (Arnold Böcklin, Franz von Stuck, Vasilij Kandinsky, Alexej Jawlensky), Anglii (James A. M. Whistler) a na žáky Mařákovy krajinářské speciálky na pražské akademii (Antonín Slavíček, Antonín Hudeček, Otakar Lebeda, Jan Honsa, Bohuslav Dvořák, František Kaván, Stanislav Lolek).<sup>77</sup> Důvodem pro rozšíření této techniky právě na pražskou akademii byl nejspíš dlouhodobý kontakt mezi Mnichovem a Prahou, a to už od doby Christiana Rubena, Maxe Haushofera a jeho žáka Julia Mařáka, který syntonos přímo doporučil k používání Antonínu Slavíčkovi.

Syntonos měl oproti tradičně používané olejomalbě pro krajináře celou řadu výhod – rychle schnul, a hodil se tak pro práci v terénu. Při správném používání se výsledek vizuálně blížil jak olejomalbě (Franz von Stuck), tak i akvarelu (Antonín Slavíček). Syntonos

---

<sup>74</sup> JIRÁNEK 1962, sv. I., 136.

<sup>75</sup> MATĚJČEK (pozn. 8) 168.

<sup>76</sup> FIŠER/ZACHAŘ/BILAVČÍKOVÁ (pozn. 22) 11.

<sup>77</sup> Ibidem 7.

postupem času netmavnul, což malbám vytvořeným touto technikou dodnes propůjčuje takřka původní zamýšlenou podobu. Hudeček tak dosahoval obdivuhodných výsledků v práci se světlem a barevností – díky barevné stabilitě techniky se podnes daří zkoumat takto vytvořená díla téměř v takové působivosti, jakou obrazy měly v době svého vzniku, zatímco u olejů ze stejné doby se často setkáváme s potměněním původní barevnosti. Syntonos má však i svá úskalí, mezi něž patří především právě rychlé schnutí, které mohlo „svádět k efektnímu ilusionistickému drobnopisu a posouvalo obraz na okraj improvisace ilustrační“.<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> MATĚJČEK (pozn. 8) 172.

## 6. Náměty, motivy a témata maleb AH

### 6.1. Duše

S Hudečkovou malbou přelomu století souvisí některé základní pojmy, mezi něž patří i „duše“. Debaty o duši a jejím zpředmětnění v jakékoli podobě, včetně lidské figury, mají v evropské filosofii dlouhou tradici. Na ni snad mohli navazovat malíři 2. poloviny 19. století; za pravděpodobnější však považují, že tyto představy aplikovali na jejich umělecká díla až zpětně kritici při jejich výkladu. Vztah duše a přírody, respektive duše krajiny a duše člověka, bezpochyby ale byl podstatným dobovým tématem, jež pravděpodobně mělo svou odezvu na plátnech krajinářů.<sup>79</sup>

Pojem duše se v rámci odborné diskuze o krajinomalbě používá v souvislosti se snahou nalézt „krajinu lidského nitra“. Kořeny tohoto snažení sahají k romantickému uctívání přírody a její nekonečnosti, což nejlépe ilustrují osamělé meditující postavy Caspara Davida Friedricha. Ve Friedrichově korespondenci se nalézají texty shrnující podstatu celé problematiky: „Malíř nesmí malovat pouze, co vidí před sebou, nýbrž také to, co vidí v sobě.“<sup>80</sup> Právě takový citát vystihuje řadu Hudečkových okořských kompozic z přelomu století a je příležitostný pro mnoho osamělých Hudečkových postav pohybujících se krajinou.

Do užší souvislosti s výtvarným uměním se pojem „duše“ dostal nejspíš díky *Deníku* švýcarského esejisty a filosofa Henriho Frédérica Amiela již v 50. letech 19. století. Pro Amiela bylo důležité „vidět krajinu jako stav duše“; můžeme se setkat přímo s formulací, že „krajina je stavem duše“.<sup>81</sup> Toto heslo, pro mnohé obsahující esenci Amielových úvah, se nejprve začalo objevovat v literatuře francouzských dekadentů, odkud se záhy dostalo do výtvarného umění a v 90. letech 19. století se stalo ve Francii základem pro tvorbu tzv. malířů duše.<sup>82</sup> Mělo i své zásadní kritiky, mezi něž patřil např. Edgar Degas. V českém prostředí na Amielovo heslo navázal v řadě kompozic právě Antonín Hudeček, podobně jako František Kaván ve výtvarném i literárním díle.

Teorii Henriho Frédérica Amiela je potřeba představit podrobněji. Jeho melancholický pohled na krajinu byl do značné míry formován pozorováním přírodních změn závislých na proměně počasí a denní či roční doby, které můžeme považovat za určitý mechanický

---

<sup>79</sup> PEŠKOVÁ (pozn. 40) 10.

<sup>80</sup> ZEMÁNEK 2005, 35.

<sup>81</sup> MATOUŠEK 2007, 20.

<sup>82</sup> WITTLICH 2004, 45.

spouštěč jeho uvažování. Je nutné si zároveň uvědomit, že pokud Amiel hovořil o krajině jako o stavu duše, měl na mysli duši přírody, se kterou se ta lidská může setkávat. Podobně naladěn však umí být jen básník, který se díky naslouchání duši přírody může přiblížit duši vlastní, neboť „naslouchajíc řeči přírody, básníková duše rozmlouvá též se sebou samou. Skrze krajinu a v krajině se člověk může setkat i s duší vlastní.“<sup>83</sup> Amielovy postřehy veskrze nevytvářejí nějaký systém, ale jsou rázu čistě subjektivního, čemuž plně odpovídá i deníková forma, která měla v jeho případě do značné míry terapeutickou funkci. Příroda podle něj promlouvá k duši jen v případě pohroužení se do „soustředěné a usebrané nečinnosti“,<sup>84</sup> což ostatně výborně konvenuje s Hudečkovým obrazem *Večerní ticho* (1900, **OBR. 8, č. kat. 77**), jeho nejslavnějším dílem spojovaným s pojmem „duše“, na němž nalézáme dámu v přírodě ve stavu usebrané nečinnosti. Zmíněná terapeutická funkce je podle Amiela obsažena v komunikaci mezi duší přírody, lidskou duší a krajinou. Příroda totiž podporuje tvořivost a uvolňuje skrytá traumata, což představuje „počátek cesty terapeutické“.<sup>85</sup>

Motiv cesty jako určitého mechanismu k napravení šrámů na duši nejdeme na několika Hudečkových obrazech z přelomu století – patří mezi ně *Soumrak/Večerní ticho* (1900, **OBR. 72, č. kat. 76**), *Krajina s cestou* (kolem 1900, **OBR. 73, č. kat. 63**) či *K večeru/Před večerem* (1899, **OBR. 74, č. kat. 43**). Dále k nim můžeme zařadit i zmiňovaný obraz *Večerní ticho* (1900, **OBR. 8, č. kat. 77**), na němž oproti původní prostorové studii přibyla právě cesta, která tak má určitý symbolický podtext ve smyslu Amielových úvah.

Problematika duše se rozšířila do výtvarného umění zejména v 90. letech 19. století v rámci fenoménu tzv. středního proudu (juste milieu). Ten má své kořeny v Paříži ve filozofickém a politologickém úsilí o nalezení rovnováhy mezi tradičními institucemi a moderním reformním snažením; podobně v umění šlo o snahu o vyvážení tradičních přístupů s těmi moderními. Mezi jeho exponenty patřili např. Albert Besnard, Henri Martin, Gudton La Touche, Edmond Aman-Jean, Eugène Carrière, Henri Le Sidaner či krajináři Charles Cottet a Alexander Harrison.<sup>86</sup> Tito umělci byli českému prostředí později představeni díky výstavě Moderního francouzského umění, pořádané spolkem Mánes na konci roku 1902 a zprostředkované pařížským spolupracovníkem spolku Gabrielem Moureyem. Na přelomu 19. a 20. století se o otázce duše ve výtvarném umění často hovořilo. Právě zmínění Henri Le Sidaner, Edmond Aman-Jean či Henri Martin, známí díky pařížským výstavám z let 1894 a

---

<sup>83</sup> MATOUŠEK (pozn. 81), 23.

<sup>84</sup> Ibidem 24.

<sup>85</sup> Ibidem 26.

<sup>86</sup> WITTLICH (pozn. 30) 114.

1896, na nichž vystoupili pod názvem „Malíři duše“, zachycovali náladu „jako prchavý stav duše“ a vytvořili pomyslnou první vlnu tzv. malířů duše.

S pojmem duše souvisí i dobová snaha o vymanění se z pouhého popisného naturalismu, který se některým idealistům a symbolistům z přelomu století podařilo obrátit naruby a jehož výrazových prostředků užili k vyjádření osobního vnitřního pnutí a zpřítomnění duše a psychiky moderního člověka. Podobným způsobem pracoval např. belgický malíř Fernand Knopff<sup>87</sup> a do tohoto obecného trendu zapadá svým způsobem i dílo Antonín Hudečka. Právě na přelomu století se mu totiž podařilo v kompozicích spojujících krajinu s člověkem využít akademického školení a jeho naturalistických prostředků k zachycení duše, tedy nehmatatelného, přesto silně přítomného prvku. Na vlnu francouzských malířů duše, na něž Hudeček ideově odkazoval, navázali záhy po roce 1900 expresionisté, kteří po vzoru Eduarda Muncha za účelem znázornění duše postupně upustili od naturalistických forem a začali duši zachycovat jinými prostředky. Do této linie patří rovněž symbolisté a dekadenti, např. František Drtikol či Jan Konůpek, inspirovaní mj. poezií Karla Hynka Máchy.

S Hudečkem se pojem duše spojuje často, mnohdy až mechanicky, jako jakási zjednodušující nálepka, což se projevuje např. v řadě názvů jeho výstav, které s tímto termínem zhusta operovaly. Skutečně ale na přelomu století existoval malířský proud charakteristický právě snahou o promítnutí psychických motivů do krajiny, jak to můžeme pozorovat u Antonína Slavíčka, Františka Kavána, Otakara Lebedy či právě Antonína Hudečka, kteří pohlíželi na krajinu jako na text, jenž nám pomůže pochopit „duchovní smysl života“.<sup>88</sup> Podstatou takovéto krajiny pak bývá často osamělá ženská postava personifikující její duši.

Duše je zásadní pro vnímání umění obecně – bez ní je hudba rámečkem, socha jen kamenem a obraz pouhým plátnem. Takový pohled nebyl na přelomu 19. a 20. století nikterak neobvyklý: „S duší slyšet dílo hudebníkovy, básníkovo, s duší vidět výtvar malířův, sochařův, stavitelův!“<sup>89</sup> Jako příbuzné označení, nikoli zcela totožné, se objevuje v dobovém uvažování o výtvarném umění pojem „duch“, jenž byl nezbytným úběžníkem přírody a člověka.<sup>90</sup> Pro Hudečkova plátna je však vhodnější pojem duše, jenž odkazuje spíše ke konkrétnímu dílu a jeho individuálnímu obsahu. Pokud bychom u něj hovořili o duchu, bylo by to snad možné v rámci obecného srovnávání s impresionistickými či symbolistními trendy přelomu století,

---

<sup>87</sup> RAKUŠANOVÁ 2011, 316–317.

<sup>88</sup> JANČIKOVÁ 2009, 29.

<sup>89</sup> LICHTWARK 1901, 31.

<sup>90</sup> WITTLICH 1989, 94.



do kterých se Antonín Hudeček po boku Antonína Slavička, Otakara Lebedy, Maxe Švabinského či Jana Preislera zapojil.

Rétorika operující s pojmem duše nápadně konvenuje s výtvarným projevem Antonína Hudečka z přelomu století. Důležitý je Hudečkův častý motiv okolního světa a lidské figury, jejichž zamžené obrysy a snad i vnitřní duševní pnutí se zrcadlí na zvlněných vodních plochách. Hudeček svými náladovými kompozicemi naznačuje něco podobného, co obsáhl ve svém díle Jan Preisler, jehož obrazy nezachycující jen náladu krajiny a postavy v ní umístěné, nýbrž mají ambici tyto nálady vyvolávat i v nitru diváka. Figura v krajině tak v tomto smyslu může být chápána jako prostředník mezi divákem a emocí, kterou se mu umělec snaží předat. V této souvislosti je třeba opět upozornit na obraz *Večerní ticho* (1900, **OBR. 8, č. kat. 77**), jehož protagonistka jako by svým pohledem vtahovala diváka směrem k jezeru, které je zdrojem napětí a na jehož hladině se zrcadlí okolní svět. Pro ilustraci duše jako výtvarného problému a jeho konkrétního řešení pak není v díle Antonína Hudečka lepšího příkladu nežli obraz *Psýché* (1901, **OBR. 10, č. kat. 92**), jenž úzce souvisí s fenoménem náladové krajinomalby a prezentuje ženskou postavu jako duši krajiny.

Pojem duše má určitou spojitost s jedním z dalších témat, která jsou v této práci probírána, a to právě se vzájemným přibližováním figurálního a krajinného žánru v dílech malířů přelomu 19. a 20. století. Za zásadní zdroj tohoto trendu je považována francouzská intimní náladová krajinomalba, která chápala krajinu jako „zrcadlo duše“,<sup>91</sup> jejíž kořeny sahají k barbizonské škole, zprostředkované českému prostředí např. dílem Antonína Chittussiho. Malba intimní krajiny, s tradicí od 40. až 50. let 19. století, stála v jistém protikladu k romantickému krajinářství, které chápalo krajinu jako přírodní div. Intimní krajina, v české výtvarné kultuře i poezii nabývající nádechu přírodního lyrismu, zprostředkovávala divákovi spočinutí člověka v přírodě.<sup>92</sup> Pojem „intimní krajina“ se u nás z diskuze o krajinomalbě začal vytrácet na přelomu století, kdy byl u autorů jako Otakar Lebeda či Antonín Slaviček nahrazen právě označením „lyrismus“.<sup>93</sup>

U Antonína Hudečka se figurální a krajinná složka na přelomu století neustále proplétaly, a v rámci náladové krajinomalby a přírodní lyriky tak vznikala díla organicky spojující oba tyto prvky tak, jako by okolní krajina zrcadlila stav duše zobrazené osoby, potažmo i samotného tvůrce.<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> LANGOVÁ 2009, 69.

<sup>92</sup> PRAHL 1989, 105–106.

<sup>93</sup> Ibidem 112.

<sup>94</sup> WITTLICH (pozn. 82) 12.

## 6.2.Nálada

Antonín Hudeček patří do generace krajinářů, kteří od 90. let 19. století, z velké části ve spojitosti s činností spolku Mánes, významně proměnili pohled na krajinu a její obsah. Od krajiny velkoryse pojaté, spojené s minulostí národa a romanticky laděnými obrozeneckými snahami minulé generace, se krajináři přelomu století posunuli k individuálnějšímu a intimnějšímu vyznění, u nějž hrálo důležitou roli zachycení barvy, světla a v neposlední řadě proměnlivých nálad přírody. Mezi umělce, které lze takto charakterizovat patří např. Miloš Jiránek, Max Švabinský, Jan Preisler, Antonín Slaviček, František Tavík Šimon či Antonín Hudeček.<sup>95</sup> Malíři přelomu století navazovali na zájem, který nálada vyvolávala v průběhu celého 19. století; nejde proto o pojem nově objevený, ale spíše jinak formulovaný a intenzivněji probíraný.

Nálada a problematika „náladové krajinomalby“ byla pro pochopení díla generace umělců, kteří tvořili na přelomu století, velmi důležitá. Náladu je v tomto smyslu možné chápat jako vyjádření jakéhosi generačního programu českých krajinářů kolem roku 1900. Ten měl mimo výtvarná východiska i své literární zdroje. Kupříkladu Jiří Karásek ze Lvovic v této souvislosti napsal: „Tvůrčí krajinář dává nejen plnit svou duši přírodními náladami, ale dává také své duši reagovat na tyto nálady. To, čím naň krajina působila, vydává svou intuitivní silou oplozeno a oživeno.“<sup>96</sup>

Podobu a obsah Hudečkovy náladové krajiny nejspíše ovlivnili také básníci intimní lyriky. Silný vliv mohla mít poezie Antonína Sovy, Jana Opolského a především pak Otokara Březiny, který byl blízký časopisu *Moderní revue* a filozoficky navazoval na Friedricha Nietzscheho, Arthura Schopenhauera a Charlese Baudelaira a s nimi spojený symbolismus, dekadenci a všudypřítomnou melancholii – pesimistický světónázor, jenž trávil moderního člověka.<sup>97</sup> Právě Otokar Březina bývá úžeji spojován s pojmem „nálada“, přičemž některými svými texty se až překvapivě přibližuje pojetí nálady dle definice Aloise Riegla, a to především ve snaze o vytvoření odstupu, který jako jediný nabízí skutečné poznání. Typické melancholie v umění přelomu století si povšimla i dobová výtvarná kritika. Např. Karel Boromejský Mádl ocenil vystoupení mladých krajinářů na druhé výstavě spolku Mánes pro jejich cit pro „tesklivost podzimního kraje“ a melancholii „blízkou českému srdci“.<sup>98</sup>

---

<sup>95</sup> ZACHAŘ 2009, 166–167.

<sup>96</sup> BOUČKOVÁ (pozn. 17) 5.

<sup>97</sup> WITTLICH/URBAN/BYDŽOVSKÁ 1997, 47.

<sup>98</sup> MÁDL (pozn. 73) 20–21.

Náladové krajinomalby v díle Antonína Hudečka vyhledávají takřka symptomaticky přechodné stavy přírody, tj. jaro, podzim či zšeřelý večer. Kořeny takové malby lze vysledovat k holandským malířům 17. století či do prostředí Mnichova 19. století, odkud se šířil pojem „Naturstimmungen“ („přírodní nálady“). Do Čech proniklo umění s tímto podtextem z velké části zásluhou Maxe Haushofera, přičemž pro Hudečka mohla být inspirací přímo samotná mnichovská malba, se kterou se měl možnost setkat při svých studiích. Např. jeho mnichovský učitel Otto Seitz namaloval roku 1887 sérii dvanácti náladových krajinomaleb.<sup>99</sup>

Nálada měla své důležité místo i v díle jednoho z Hudečkových formovatelů Julia Mařáka, o čemž se můžeme přesvědčit ve vzpomínce Františka Kavána uveřejněné poprvé ve *Volných směrech* roku 1899, kde se uvádí, že pro Mařáka nálada „jsouc osobní, musí míti sdělení, mluvu, prostředky osobní, pravdivost!“.<sup>100</sup> Zároveň z Kavánova příspěvku vyplývá, že nálada tehdy nebyla vnímána jako pouhý prchavý okamžik, ale spíše jako jakési dlouhodobé naladění umělcevy osobnosti. Nálada tak pro Mařáka nepředstavovala obecný prvek sdílený místně a dobově, nýbrž spíše individuální charakteristiku poukazující na dlouhodobé úsilí autora a promítající se zákonitě do jeho tvorby. Zde dochází k průniku s pojmem duše, která je v náladě zakletá a umělec ji dokáže vysvobodit právě poznáním své vnitřní nálady. František Kaván náladu rovněž charakterizoval jako prvek bezděčný a z umělcevy strany jen částečně uvědomovaný. Nálada pro něj byla zásadním pojmem k samotnému pochopení krajinářství.<sup>101</sup> Umělec je podle něj zralý ve chvíli, kdy s náladou spojí trvale svou tvorbu tak, jak se to podle něj podařilo zejména Juliu Mařákovi. Ten měl zásadní význam pro formování krajinářů generace 90. let, jak se můžeme dočíst i ve vzpomínkách Aloise Kalvody, jenž náladu kladl na roveň se snahou o celkovou harmonii.<sup>102</sup> Podobně jako u pojmu duše byla i nálada vnímána dvěma způsoby: jako nálada krajiny a jako vnitřní nálada umělce; ideální stav se pak naplnil při souznění obou v jednotné harmonii.

Pojem nálady ve výtvarném umění podléhal v průběhu času jisté inflaci a používalo se ho ve výtvarné kritice už dlouho ve spojitosti s psychickými stavy. Hlubší význam dostal až v době secese, která individualismem a důrazem na citovost umělecké tvorby odmítala závislost na rozumových rozhodnutích a snažila se hledat zdroje tvorby spíše v lidské psychice a podvědomí. Tehdy byla nálada chápána jako „citová naléhavost a smyslová bezprostřednost vidění“, stejně jako názor na celek světa „při němž náměty, děje, tvary a

---

<sup>99</sup> MATĚJČEK (pozn. 9) 17.

<sup>100</sup> NOVOTNÁ 2012, 69.

<sup>101</sup> MATOUŠEK (pozn. 81) 31.

<sup>102</sup> KALVODA 1929, 10.

barvy se dostávají do šťastné rovnováhy“.<sup>103</sup> Nálada vyjadřovala vnitřní prožitek, který si hledá svou vnější realizaci prostřednictvím uměleckého díla.<sup>104</sup>

V dílech umělců z přelomu století byla nálada neoddělitelně spjata s přírodou a nalézt ji podle nich bylo možné jen mimo města, kterým se úzkostlivě vyhýbá. Kdybychom ji snad chtěli do města zavést, rozpačitě by se ohlédla a v mžiku by se vrátila zpět do přírody. Tento veskrze poetický výklad lze ilustrovat verši Antonína Bebra otištěnými na konci 19. století ve *Volných směrech*.<sup>105</sup> První sloka popisuje původ a povahu nálady:

*Kdys v dusném večeru, jak bývá před bouří,  
uprostřed ztichlých niv za městem hučícím  
jsem potkal Náladu. Šla s hlavou skloněnou  
a krokem tlumeným a volným a tak mdlým.*

Poslední sloka charakterizuje město jako čistou antitezi nálady a veškeré její podstaty:

*A když jsem vracel se, šla se mnou mlčky dál,  
u města stanula a prchla před domy  
– z nichž vírný život vřel – do pustých samot svých.  
Já cítil k smrti až že po ní teskno mi!*

Zásadní přínos pro pochopení nálady ve výtvarném umění na přelomu 19. a 20. století měly úvahy Aloise Riegla. V časopise *Die Graphischen Künste* nahlížel na dějiny umění v dobově podmíněné stati s názvem *Nálada jako obsah moderního umění* nejen ze stránky ikonografické, ale i sociologické a psychologické. Nálada podle něj definovala novodobý světonázor, jenž považoval za obecně platný. Rieglův text je mnohvrstevnatý, a nabízí tak celou řadu výkladů založených např. na sledování dvou nosných rovin, tj. roviny životně existenciální a evolučně historické.<sup>106</sup>

Nálada nebyla pro Aloise Riegla jen „libý, či nelibý pocit“, nýbrž „hluboký existenciální prožitek konce 19. století“.<sup>107</sup> Pomocí nálady lze podle něj překonat tíseň přicházející při neustálém zápase o život. Pro výtvarné zachycení tísně se ustálila obrazová zkratka pracující s lidskou postavou umístěnou osamoceně zády k divákovi. Podobnou

<sup>103</sup> WITTLICH/URBAN/BYDŽOVSKÁ (pozn. 97) 45.

<sup>104</sup> WITTLICH (pozn. 82) 43.

<sup>105</sup> BEBR 1897, 559–560.

<sup>106</sup> MATOUŠEK (pozn. 81) 33.

<sup>107</sup> RIEGL 2003, 501.

kompozici můžeme najít na Hudečkových obrazech z přelomu století – nejznámějším příkladem je *Večerní ticho* (1900, **OBR. 8, č. kat. 77**), ovšem objevíme ji také u několika zobrazení koupajících se chlapců, jako jsou *Hoch u vody* (1892/před 1900, **OBR. 15, č. kat. 4**) nebo *Studie k obrazu* (1902, **OBR. 16, č. kat. 118**). Stejný princip využil Hudeček u dvou symbolismem prodchnutých ženských aktů datovaných do druhé poloviny prvního desetiletí 20. století: *Letního večera* (1907–1908, **OBR. 17, č. kat. 195**) a *Měsíčné noci* (cca 1907, **OBR. 18, č. kat. 189**). Poslední dva jmenované obrazy výtvarně navazují na starší česká díla a skrze ně na evropské umění. Konkrétně prezentaci ženského aktu v prvním plánu obrazu, umožňující jeho intimní pozorování, nalézáme např. u Antonína Mánesa, jenž se mohl odvolávat až k Giorgionově spící *Venuši*.<sup>108</sup>

Myšlenka tísně se prosazovala v řadě Hudečkových pláten z přelomu století. Náladovost, jež je jedním z jejich zásadních prvků, sloužila umělci k překonávání dlouhodobé vnitřní duševní krize. Z tohoto hlediska byla pro Aloise Riegla nálada něčím, co má do jisté míry spásný psychologický účinek. Za předpoklad správné nálady považuje „pohled z dálky“, neboť „co zblízka vypadá jako nelítostný zápas, jeví se z dálky jako mírná pospolitost, svornost, harmonie“.<sup>109</sup> Nálada byla podle Riegla tušením řádu a zákonitosti za chaosem, určitým „spocinutím mysli“ a rozvíjela se skrze pozorování přírody.<sup>110</sup> Nálada spocívající ve ztišení a oproštění se od běžného shonu a životního zápasu nahlíženého zblízka nabízela přímo náboženský rozměr, a v ideálním případě tak vytvářela určitou integritu intelektuálních i duchovních zdrojů.<sup>111</sup>

Umění by podle Aloise Riegla mělo být oproštěné od své dřívější služebnosti a mělo by nabývat „distance a klidu“, jejichž vhodným nositelem je právě nálada, čehož se drželi např. impresionisticky ladění umělci Max Liebermann, Max Klinger, Carel Nicolaas Storm van 's Gravesande, stejně jako Arnold Böcklin a Hans Thoma se svými poetickými obrazy.<sup>112</sup>

Postavy zasazené do Hudečkových krajin mnohdy pozorují přírodu tak, jak o tom uvažoval Alois Riegl, přičemž tento princip nejlépe dokládá již zmíněné plátno *Večerní ticho* (1900, **OBR. 8, č. kat. 77**). Antonín Hudeček, ať už programně, či nevědomě, využíval podobných obrazových strategií často, čímž se zařadil po bok celé řady evropských moderních krajinářů. Příkladem mohou být práce umělců z kolonie ve Worpswede (Otto Modersohn, *Mondaufgang im Moor*, 1897) či malířů spojovaných s hnutím Boys of Glasgow (John Lavery, *A Great Summer's day*, 1883).

<sup>108</sup> ŘEZÁČ (pozn. 72) 30.

<sup>109</sup> RIEGL (pozn. 107) 502.

<sup>110</sup> Ibidem 501.

<sup>111</sup> MATOUŠEK (pozn. 81) 34.

<sup>112</sup> RIEGL (pozn. 107) 501.

Ozvěnu základních Rieglových principů definujících náladovou krajinomalbu nalezneme na počátku století hojně v dobových periodikách. Za zmínku stojí zejména časopis *Ver sacrum*,<sup>113</sup> odezvu mohly mít Rieglovy teze i v časopise mnichovské secese *Jugend*. Na jeho stránkách se např. objevil výjev nazvaný *Der Schäfer Thomas* od Walthera Georgiho,<sup>114</sup> na němž sedí mužská postava na kopci zády k divákovi, shlíží smutně do údolí a je doplněna ponurým textem („Es komm ein schlimmer Winter und eine böse Zeit...“). Podobného náladového vyznění dosáhl obraz Paula Segissera reprodukovaný následujícího roku v témže časopise, který zachycuje zezadu milenecký pár sedící na lavičce a shlížející do údolí. Výjev je zachycen z výrazného nadhledu a kompozičně stejně jako svou něžnou vnitřní usebraností připomíná některá Hudečkova okořská plátna z přelomu století.<sup>115</sup> Do stejné kategorie je možné zahrnout i kompozici Adolfa Münzera zobrazující ženu v černém, opět shlížející do údolí.<sup>116</sup>

Aloisi Rieglovi se do úvahy o náladě podařilo zapojit ještě další zásadní dobové téma, a to debatu o darwinismu a jeho pronikání do výtvarného umění, jehož tvůrce, tedy člověk, je „posledním článkem dlouhého vývojového řetězu přírody“.<sup>117</sup> Takto nahlížené umění obecně, a to Hudečkovo zvláště, nabývá na jisté zákonitosti, nevyhnutelnosti a tím i ryzí pravdivosti. Nálada tak v Rieglově podání slouží jako svého druhu univerzální umělecký protilék, který v době vzrůstajícího civilizačního tlaku poskytoval nástroj k vytvoření nadhledu a z něj vyplývajícího osvobozujícího „dalekého pohledu“ na celek a souhrnné souvislosti.<sup>118</sup>

Velmi podobně jako Alois Riegl, snad pod dojmem četby jeho úvah, charakterizoval náladu v krajinomalbě Karel Boromejský Mádl. Důležitý byl pro něj pohled do dálky časové i prostorové, který již neumožňuje rozeznat detaily, takže se podstatnými stávají jen souborné celky, pohled, při němž „dojem přechází do duše, tu rodí se nálada a dostavuje se snění, kontemplace, nebo duma“.<sup>119</sup> Mádlůva definice souborných harmonických celků postrádajících tříštivých detailů jako by přesně popisovala techniku, ke které se ve své tvorbě na přelomu století dopracoval Antonín Hudeček. Ta je charakteristická právě nutností odstupu, vytvářejícího ze zdánlivé změti jednotlivých barevných skvrn a tahů zcela harmonický jednolitý celek.

---

<sup>113</sup> *Ver sacrum*, XXI., 1903, 349.

<sup>114</sup> *Jugend*, XLIII., 1900, 715.

<sup>115</sup> *Jugend*, V., 1901, 70.

<sup>116</sup> *Jugend*, VIII., 1902, 119.

<sup>117</sup> WITTLICH (pozn. 90) 102.

<sup>118</sup> MATOUŠEK (pozn. 81) 35.

<sup>119</sup> MÁDL 1904, 261.

Stojí za povšimnutí, že k vyjádření nálady v krajině bývá často využívána jediná s krajinou neoddelitelně srostlá ženská postava, reprezentující již od pradávna celou řadu přírodních stavů či období. Z genderového hlediska nabývala ženská postava vždy jiných významů (např. alegorie) než postava mužská (spojena např. s reflexí a meditací). Antonín Hudeček využil tímto způsobem ženské postavy např. na obraze *Jaro* (1898–1900, **OBR. 9, č. kat. 39**), který zároveň zosobňuje zajímavý posun spojovaný s náladovou krajinomalbou. Jde o obecný trend umění přelomu století, kdy u stále většího počtu děl docházelo k oproštění se od dřívějších alegorických a literárních spojitostí. To ovšem naznamená, že by mytologická témata byla zavržena zcela, o čemž nás může přesvědčit např. slavné Hudečkově dílo *Psýché* (1901, **OBR. 10, č. kat. 92**), které dokládá, že historicky ustálená témata bylo možné zasadit do zcela nové výtvarné a významové roviny. Jistý vnitřní mytologický nádech bychom mohli sledovat snad i v Hudečkově obraze *Na břehu rybníka/Na břehu potoka?* (1899, **OBR. 11, č. kat. 49**), spadajícím do portfolia Hudečkových „koupajících se chlapců“.

Dalším malířem, který je spjat s pojmem nálada a jeho výše uvedenou definicí, byl Antonín Slavíček, jenž náladu rovněž zpřítomnil tématem osamělé ženské figury v krajině. Příkladem mohou být obrazy *Padání listí* (1895) nebo *Červený slunečnik* (1897). V textu Františka Kavána napsaném roku 1897, který popisuje úlohu nálady ve Slavíčkových obrazech, se dočteme: „V mysli má přichystanou náladu, která se stále soustřeďuje a hledá jen jeviště, kde se projádnit. To je zatím hlavní ráz jeho tvorby.“<sup>120</sup> Toto důležité téma secesního malířství u něj však nedosáhlo podstatnějších formátů, jako tomu bylo u Jana Preislera či Maxe Švabinského.<sup>121</sup> Antonín Hudeček tíhl k tématu osamělé ženy v krajině silněji než Antonín Slavíček, a pokud bychom ve vztahu těchto malířů uvažovali o obousměrném vlivu, tedy nejen o vlivu od Slavíčka k Hudečkovi, byl by to tentokrát Hudeček, kdo inicioval vznik podobných obrazů. Antonín Slavíček uzavřel práci s tímto námětem obrazem *Na lavičce* (1899, **OBR. 87**), jenž vytvořil příznačně při společném malování s Antonínem Hudečkem, který mu zhotovil obrazový protějšek s názvem *Čtoucí dáma na lavičce* (1899, **OBR. 6, č. kat. 42**). Vliv Antonína Hudečka na Antonína Slavíčka bývá zmiňován i u obrazu *Kopáč v poli* (1900), neboť pro Hudečka bylo téma polních prací na přelomu století obvyklejší.<sup>122</sup>

Nálada hrála svou roli i v díle zmiňovaného Františka Kavána. Např. obraz *Chátrání* (1896), který zachycuje osamělou ženu v krajině, nese, podobně jako Slavíčkovo *Padání listí*, prvky náladové malby, dekadence či smutku a nastoluje existenciální otázky pomíjivosti. Dobová literární dekadence, sdružující se kolem časopisu *Moderní revue* a básníka Karla

<sup>120</sup> KAVÁN 1989, 172.

<sup>121</sup> WITTLICH (pozn. 82) 45.

<sup>122</sup> RAKUŠANOVÁ 2004, 97.

Hlaváčka, prokazatelně Františka Kavána strhla, ovšem ve volbě námětu a náladovém vyznění řady obrazů z přelomu století můžeme o jejím vlivu uvažovat i u Antonína Hudečka, stejně jako Antonína Slavíčka, který Františka Kavána obdivoval.<sup>123</sup>

Nálada jako myšlenkový fenomén dosáhla svého vrcholu ve výtvarném umění na přelomu 19. a 20. století. S tímto pojmem operoval ještě roku 1906 Miloš Marten v časopise *Moderní revue*, kde jím popsal svůj pohled na impresionismus: „Nálada, syntéza všech živlů citového života, je nejvlastnějším kouzlem impresionistního lyrismu...“<sup>124</sup> S nástupem avantgardy byla ale už vnímána spíše negativně pro svou závislost na přírodě, ba dokonce pro umělecké diletantství, které s ní bylo spojováno.<sup>125</sup>

### 6.3. Zrcadlení

Zásadním motivem Hudečkova díla je zrcadlení. Stejně jako námětem koupání, o němž pojednává další kapitola, se začal Hudeček i zrcadlením výrazněji zabývat při svých pobytech s Mařákovou krajinářskou speciálkou na Okoři. Tehdy se přenesl jeho zájem „z břehu na hladinu, kde studuje mihotavé zrcadlení vody ve vlnkách hbitě tekoucího potoka“.<sup>126</sup> Zrcadlení je motivem, který byl pro Hudečkovo okořské období typický, byl s ním nedílně spjatý a vypovídá mnohé o jeho tehdejší uměleckém názoru, možná i vnitřním rozpoložení: „Obraz barevně proměnlivé vodní hladiny mu byl introspekci vlastních pocitů a nálad.“<sup>127</sup> Těmito slovy by se daly charakterizovat např. obrazy *U břehu* (1898, **OBR. 70, č. kat. 35**) nebo *Lesní cesta s kalužemi* (kolem 1900, **OBR. 71, č. kat. 65**).

Původ tématu zrcadlení bychom mohli vysledovat hluboko k antickým bájím, především pak k příběhu o Narcisovi, který našel ideál své lásky ve vlastním obraze na hladině studánky. Stejně tak malíř může na hladině hledat ideální vnitřní podobu sebe samého i krajiny, která ho fyzicky obklopuje. Může také pátrat po jakési „sesterské duši“, jak o tom hovoří symbolistický básník Dmitrij Sergejevič Merežkovskij na stránkách časopisu *Volné směry*, kde se věnuje obrazu *Mony Lisý* od Leonarda da Vinciho a jeho dlouhodobé snaze o nalezení své vlastní krásy, která se mu zjevila právě v obličeji Mony Lisý.<sup>128</sup> Také zrcadlení na vodní hladině poskytuje „obraz k sebekontemplaci, uvědomění a povznesení“.<sup>129</sup> Nelze prokázat, zda jsou Hudečkova okořská plátna výsledkem podobného literárně-

---

<sup>123</sup> WITTLICH (pozn. 82) 38.

<sup>124</sup> MARTEN 1906–1907, 16.

<sup>125</sup> WITTLICH (pozn. 30) 44.

<sup>126</sup> MATĚJČEK (POZN. 8) 179.

<sup>127</sup> LEUBNEROVÁ 2009, 43.

<sup>128</sup> WITTLICH/URBAN/BYDŽOVSKÁ (pozn. 97) 161.

<sup>129</sup> Ibidem 79.



psychologického rozjímání. Pravdou je, že jeho dílo se v celku neprojevuje jako cíleně programní; faktický vliv podobných úvah, jimž přirozeně mohl být přítomen nebo které si mohl přečíst, bych proto považoval spíše za vedlejší.

Teoretická východiska pro zkoumání zrcadlení v díle Antonína Hudečka by se dala hledat v umění sklonku středověku a počátku novověku, v dílech nizozemských a italských mistrů. Ti pracovali s průhledy a mnohovrstevnatostí prostoru a vytvářeli na jednom plátně často několik simultánních realit, čímž vznikala řada obrazů v obraze. Odraz a transformace okolní krajiny ve vodních plochách vytváří v Hudečkových malbách mnohdy podobný efekt a dává možnost hlubší interpretace jeho díla.

Zrcadlení na vodní hladině u příslušníků tzv. generace 90. let mělo svou symboliku a stalo se oblíbeným námětem pro řadu malířů. Své počátky má v polovině 90. let 19. století, kdy Otakar Lebeda maloval v Krkonoších, tradičním místě českých romantických krajinářů, a zachycoval „obrazy horských jezerních ok přesahující význam pouhé studie“. Na Lebedu navázal Antonín Hudeček, jehož okořská plátna často pracují s tématem zrcadlení na říční či jezerní hladině a obohacují ho o večerní nálady ozářené měsícem či o symbolické postavy. Konečným vzepětím a vyvrcholením této tematiky jsou hluboce symbolická Preislerova *Černá jezera*.<sup>130</sup>

Z českých umělců se těsně před koncem století zabýval zrcadlením ještě František Kupka. Hudeček v obraze *U břehu* (1898, **OBR. 70, č. kat. 35**) a Kupka v obraze *Druhý břeh* (1895–1896, **OBR. 96**) navázali shodně v horizontálním řešení na malbu Fernanda Knopffa *Stilles Wasser* (1894, **OBR. 97**),<sup>131</sup> jejíž plochu tvoří z větší části vodní hladina zrcadlící okolní stromy, břeh a z části i nebe. Prostřednictvím odrazu krajiny na klidné hladině odkazuje Knopff k přítomnosti paralelní reality v jezeře jakožto symbolu lidského nevědomí. Tento jeho obraz byl Čechům dostupný díky reprodukcím v časopise vídeňské secese *Ver Sacrum*<sup>132</sup> či v londýnském časopise *The Studio*.<sup>133</sup>

Již dobová kritika vyzdvihla zrcadlení jako jeden z charakteristických a osobitých prvků Hudečkovy tvorby přelomu století, který nese uměleckou hodnotu nejen po stránce formální, ale i obsahové. Zrcadlení na vodních plochách podle ní vytváří paralelní převrácené světy a zároveň se stává Hudečkovou rozechvělou projekcí nejnítěrnějších pocitů: „Jako by si

---

<sup>130</sup> WITTLICH/URBAN/BYDŽOVSKÁ (pozn. 97) 108.

<sup>131</sup> SRP 2006, 257.

<sup>132</sup> *Ver Sacrum*, XII., 1898, 12.

<sup>133</sup> *The Studio*, č. 59, 1898, frontispis.

tito dva, umělec a příroda, rozuměli. Jeden je druhému zrcadlem...“, protože „obrazy A. Hudečka jsou imprese; víc imprese, dojmy ducha nežli oka“.<sup>134</sup>

Zrcadlení může v Hudečkově tvorbě nabývat různých významů – od spojitosti s impresivní světelnou hrou, jako tomu bylo na některých obrazech Václava Radimského, přes symbolismus podobného druhu, jež nalezneme v díle Jana Preislera, po snahu o spojení dvou sousedících světů prolínajících se na plátně magicky v jeden celek, kterou vykazuje opět i Preislerovo dílo. Hudeček se mohl inspirovat také v zahraničních uměleckých časopisech, jež byly v Čechách na přelomu století běžně k dostání – některé z těchto periodik si např. předplácel spolek Mánes. Při jejich zkoumání se ukazuje, že téma zrcadlení mohlo být v českém i zahraničním prostředí nástrojem pro vyjádření celé řady myšlenek. Silného účinku, umocněného ještě přítomností opuštěné pramice, dosahuje zrcadlení na malbě Carla Molla s názvem *Dämmerung* (před 1900, **OBR. 98**), reprodukováne v časopise *Ver Sacrum*,<sup>135</sup> či v potemnělé krajině *Ein Morgen am Teich* Gustava Klimta (1899, **OBR. 99**).<sup>136</sup>

Vzhledem ke spíše rezervovanému přístupu, který měli členové spolku Mánes k mnichovskému časopisu *Jugend*, není příliš pravděpodobné, že by se jím Hudeček více zabýval. Přesto právě v něm na přelomu století najdeme minimálně na dvou místech obrazové strategie, které jsou našemu autorovi blízké. První se nachází v litografii Fritze von Willeho nesoucí název *Die versunkene Stadt* (**OBR. 100**).<sup>137</sup> Wille zde odrazem města na vodní hladině – město reálné přitom uniká mimo obrazovou plochu – vytvořil nehmotný snový svět pod hladinou. Jde o strategii, kterou snad mimoděk využil i Hudeček při vytváření některých krajinných nocturn z přelomu století, u nichž světelný zdroj odrážející se na hladině sám uniká mimo obrazovou plochu – např. na plátnech *Měsíc* (1900–1901, **OBR. 67, č. kat. 85**) a *Moře v měsíční záři* (1902, **OBR. 69A, č. kat. 109**). Dalším příkladem je obraz *Die Amper* (1902) od Paula Wilhelma Keller-Reutlingena (**OBR. 101**),<sup>138</sup> na němž divák přes říčku, do níž se vpíjí okolní svět, vidí druhý břeh osázený břizami. Toto plátno připomene nejen některé Hudečkovy malby, ale i díla umělců z malířské kolonie ve Worpswede.

Podobných obsahů a výrazů objevujících se na obrazech v periodikách vídeňské a mnichovské secese nabývá řada Hudečkových pláten z přelomu století, čímž se Hudeček prokazatelně řadí do obecného proudu vzájemně se ovlivňujících evropských malířů. Hudečkova nocturna staví svými „závoji“ a „zrcadly“ jeho tvorbu také do širšího kontextu poezie přelomu století, nazírající na realitu jen skrz „šlojř nálad“, a především do srovnání

<sup>134</sup> MÁDL (pozn. 73) 109–110.

<sup>135</sup> *Ver Sacrum*, X., 1900, 155.

<sup>136</sup> *Ver Sacrum*, XI., 1900, 173.

<sup>137</sup> *Jugend*, XXV., 1901, 399.

<sup>138</sup> *Jugend*, XVII., 1903, 286–287.

s dalšími mistry zahraniční malby, jakými byl James Abbott Mc Neill Whistler či Henri Le Sidaner. Hudečkovo zastření reality má však jiné kvality a jen stěží by ho bylo možné srovnávat s „patologickou morbidností cizích dekadentů“.<sup>139</sup> U něj jde především o výtvarný problém, který primárně neodkazuje na dobovou dekadentní literaturu.

Kdybychom chtěli být důslední v hledání možných zahraničních inspiračních zdrojů Hudečkova díla, mělo by zaznít jméno Fritze Thaulowa, norského impresionistického malíře a grafika, jenž v řadě obrazů zachytil lesní interiéry s protékající vodou zrcadlící své okolí. Námětově i výtvarně si je řada Hudečkových děl s těmi z palety Fritze Thaulowa podobná. Dělí je sice celá jedna generace, ovšem kolem roku 1900 jsou jejich výkony na poli krajinomalby srovnatelné, a to především v zachycení vodních toků, zrcadlení na jejich hladině a v oblibě náladových nokturn. Není jisté, zda Hudeček díla Fritze Thaulowa znal z autopsie, ovšem je velmi pravděpodobné, že se s nimi seznámil v uměleckých periodikách. Konkrétním zdrojem mohl být časopis *The Studio*,<sup>140</sup> který Thaulowovi věnoval celý článek a reprodukoval hned devět jeho děl, pro která vesměs platí výše uvedená charakteristika (**OBR. 102**).

Bylo by s podivem, kdybychom v tématu zrcadlení nenašli styčné body Hudečkova díla s obrazy Antonína Slavička, s nímž ho prokazatelně pojilo silné přátelství, stejně jako podobný názor na umění, ústící mnohdy ve vznik maleb až překvapivé výtvarné i myšlenkové jednoty. Právě téma zrcadlení tvoří jednu ze styčných ploch jejich uměleckého snažení a velmi příhodně otevírá další horizont poznání Hudečkovy tvorby. Zásadním Slavičkovým dílem je v tomto smyslu malba *Chalupa v Kameničkách* (1904, **OBR. 103**), jež zobrazuje dům, v němž Slaviček bydlel mezi lety 1903 a 1907. Obraz zachycuje stavení, jehož průčelí se zrcadlí na hladině rybníka, čímž Slaviček zdánlivě vytváří dvě zrcadlově převrácené varianty téhož. Ovšem jaký je vzájemný vztah těchto polovin? Karel Srp v této souvislosti rozvíjí pojem „představové schéma“, pocházející od Marka Turnera. Definiuje jej jako „rámčové struktury, které se nám stále znovu vracejí...“, patří mezi ně „pohyb po cestě, ohraničený prostor, rovnováha, nebo symetrie...“.<sup>141</sup> Slavičkův obraz je díky zrcadlení důsledně symetrický, přičemž významově výrazně neodlišuje vzor a odraz – liší se pouze tím, že vzor má materiální podstatu, zatímco jeho odraz je nehmotný. Jinými slovy, vzor považujeme za objektivní a odraz za subjektivní. Motiv zrcadlení může být v tomto případě vnímán i jako vhodný prostředek k předvedení různorodých artistních dovedností umělce. Ten na jedné ploše musí zároveň pracovat s výtvarným zpracováním „reality“ a její interpretace.

<sup>139</sup> ŽÁKAVEC (pozn. 3) nepag.

<sup>140</sup> *The Studio*, č. 51, 1897, 2–16.

<sup>141</sup> SRP (pozn. 131) 251.

Evropské srovnání tohoto obrazu nabízí jedno z raných děl Pieta Mondriana *Dům na řece Gein* (1900, **OBR. 104**), který Slavíčkově *Chalupě v Kameničkách* vytváří až překvapivě blízký pandán a používá shodné představové schéma. Podstatná je pozice, již v rámci tvorby těchto dvou umělců zmíněné obrazy zaujímaly. Zatímco u Slavíčka jde v rámci tématu zrcadlení o jeden z posledních obrazů, u Mondriana je malba „východiskem [...] cesty k novému pojetí obrazu“.<sup>142</sup> Představové schéma zrcadlení má u obou trochu jiný náboj, a ukazuje se tak, jakým způsobem může v rámci jednoho schématu docházet k jeho obsahovým změnám.

Na tomto místě je třeba připomenout sérii nocturn Antonína Hudečka z přelomu století, využívajících extrémní polohy zrcadlení nebe na vodní hladině. Některé objekty (měsíc, mraky) na těchto plátnech fyzicky unikají z plochy obrazu a projevují se pouze v nehmotném odrazu na vodní hladině, čímž dochází k zachycení jejich duševní podstaty. Podobných efektů kromě Hudečka docílili na přelomu století např. již zmíněný Fernand Knopff či Gustav Klimt. Snad nejdůsledněji rozvinul vytlačení samotného námětu mimo obrazovou plochu Claude Monet, jenž pojal zrcadlení jako vlastní téma bez potřeby jeho zakotvení v materiálním předobrazu. Podobně zcela eliminoval horizont František Drtikol ve fotografickém médiu. Monet např. zachytil pouze hladinu zrcadlící nepřítomné objekty, Drtikol zase vyfotil odraz architektury v kaluži vody, nikoli už architekturu samotnou. V konečném důsledku dokázal Monet v některých obrazech znejistit diváka natolik, že již více nebyl schopný rozpoznat hladinu od nebes. Tím ve vizuální kultuře pomyslně zcela zrušil jedno z představových schémat, tak jak ho definuje Karel Srp. Zmiňovaný Piet Mondrian pak ztrátu horizontu využil ke konečné abstrakci krajiny, charakterizované pouze protínajícími se vertikálami a horizontálami, čímž zrcadlení jako vizuální téma definitivně eliminoval.<sup>143</sup>

Antonín Hudeček nejspíš vědomě tak daleko nezašel, což vypovídá o jeho názorové stabilitě. Hudečka zde můžeme vykreslit jako ze své podstaty konzervativního a přitom citově založeného umělce, u kterého ve výtvarném ztvárnění převažoval emocí prodchnutý vizuální vjem nad intelektuální kalkulací. Ač Piet Mondrian ve svém díle skutečně zrcadlení a horizont zrušil, schéma zrcadlení se u řady umělců objevovalo i v době rozkvětu abstrakce, stejně jako se s ním můžeme setkat až dodnes. Hudeček se v tomto kontextu jeví jako sveřepý obhájce starých tradic založených na pozorování přírody a realismu, a to ve světě, v němž se ve vysokém umění prosazovala právě abstrakce a další umělecké směry založené na zcela nových principech.

---

<sup>142</sup> SRP (pozn. 131) 253.

<sup>143</sup> Ibidem 257.

U Antonína Hudečka rovněž nelze hledat význam zrcadlení společně s Michelelem Foucaultem či Umbertem Ecem v zachycení subjektu/malíře samotného. Hudečkovy figury ani on sám se totiž do vodní plochy nikdy fyzicky nepromítají, a jejich působení tak můžeme hledat maximálně v rovině psychiky a projekce vlastní nálady.

Další malíř, který pracoval s tématem zrcadlení, byl Egon Schiele, který v obrazech zachycujících Český Krumlov (**OBR. 105**) využil kontrastu tamější různorodé zástavby s takřka jednobarevnou neutrální vodní plochou. Zároveň se mu podařilo zrušit do té doby zřetelně vnímanou distanci mezi zobrazenou „realitou“ a zrcadlením, a to tím, že jeden z obrazů, který zachycuje věž krumlovského kostela sv. Jošta, označil obráceně, aniž by si toho po dlouhou dobu kdokoli všiml. Nutno říct, že Antonín Hudeček v tomto směru tak progresivní nebyl a téma zrcadlení do podobně vyhocených poloh nedovedl, a to ani ve sledovaném období přelomu století, ani ve své zralé a pozdí tvorbě.<sup>144</sup>

Další krajní polohou zrcadlení byla na přelomu století snaha o vytvoření symetrie zároveň ve vertikální i horizontální rovině. V této souvislosti stojí za zmínku Ferdinand Hodler, který v motivech z Alp našel jak vertikální symetrii v odrazu hor na vodní hladině, tak horizontální v kompozici skal, a dosáhl tím určité oboustranné souměrnosti. V českém prostředí se této tematiky dotkl kolem roku 1900 Vojtěch Preissig, který spojil práci s vertikální a horizontální symetrií se zájmem o kosmologii a technickým experimentem. Na Preissiga potom ve 20. a 30. letech navázal Josef Šíma, jenž silněji oživil starší téma zrcadlení nebe na vodní hladině.<sup>145</sup>

O historickém významu zrcadlení svědčí i jeho dnešní využití v rámci cestovního ruchu. „Pohlednicový účinek“ zrcadlení hory Fudži nebo Tádž Mahalu je úspěšně užíván k vyvolání určitého archetypálního pocitu souběžnosti protikladů v myslích potencionálních turistů/zákazníků.<sup>146</sup> Zdá se tedy, že téma zrcadlení je v dějinách lidstva stálou složkou, k jejímuž přenosu přispěla různým způsobem řada výtvarných umělců, Antonína Hudečka nevyjímaje.

#### **6.4. Koupání chlapců**

Téma koupání má v českém prostředí svou tradici a před Hudečkem se mu věnovala řada malířů. Byli to např. Vojtěch Bartoněk či František Slabý, kteří se roku 1891 na Jubilejní zemské výstavě prezentovali obrazy se shodným názvem *U potoka*. Oba obrazy jsou dnes sice

---

<sup>144</sup> SRP (pozn. 131) 254–255.

<sup>145</sup> Ibidem 255–256.

<sup>146</sup> Ibidem 256.

nezvěstné, ale známe je z reprodukcí v časopise *Zlatá Praha* (**OBR. 106–107**).<sup>147</sup> Vojtěch Bartoněk i František Slabý kladli v těchto kompozicích ještě důraz na realismus a přesnou anatomii zobrazených chlapců. Tematicky příbuzné jsou reprodukce otištěné v časopise vídeňské secese *Ver sacrum* (**OBR. 108**)<sup>148</sup> a mnichovském secesním časopise *Jugend* (**OBR. 109**).<sup>149</sup>

V zahraniční malířské produkci je možné najít celou řadu kompozic, které zpracovávají námět koupání. Některé z nich podobně jako ty Hudečkovy nesou určitou hlubší vnitřní symboliku, jiné odkazují k mytologii a antickým námětům, další zase pracují s myšlenkou přírody jako rajske zahrady, která člověku patří a v níž se nahý pohybuje ve vzájemném harmonickém soužití s okolním světem. Třetí pojetí se objevuje kupříkladu u malířů z Worpswede, např. Otto Modersohna (*Sommer am Moorkanal*, 1896, **OBR. 110**), kteří tím navazují na pojem „Heimatkunst“, o němž je šířeji pojednáno v kapitole s názvem *Zahraniční inspirace díla AH*.

U Antonína Hudečka je především zajímavý vysoký počet obrazů, které na téma koupání chlapců vytvořil. Badatelé tomuto problému dosud nevěnovali soustavnější pozornost, přesto existují některé teorie, které se snaží alespoň částečně osvětlit Hudečkův silný zájem o daný námět. Pro poctivost je nutné uvést první možné vysvětlení, jímž je Hudečkova hypotetická homosexualita. Ta je ovšem těžko prokazatelná, a navíc existují poměrně silné indicie, že se Hudeček orientoval spíše na něžné pohlaví. Další interpretace vychází z významu, jenž měl pro Hudečka úzký přátelský vztah s Antonínem Slavičkem. Ten by mohl být vizualizován právě bezstarostnými chlapeckými dvojicemi odkazujícími na pravděpodobně nejintenzivnější období Hudečkova uměleckého života, prožité na Okoři. Koupající se chlapce můžeme chápat také jako projev dobového sokolského ducha, kdy byla sokolstvem a jeho vnějšími projevy, mezi něž patří i jinošská nahota, deklarována příslušnost k emancipujícímu se českému národu. Stejně platný může být názor, že koupající se chlapci zastupují lidské mládí a v přeneseném smyslu je jejich jinošství symbolem ráje a lidské nezkaženosti. Lze je chápat i takovým způsobem, že potok zastupuje plynutí života, je symbolem cesty a průběhu lidského života a hoši zosobňují ztracený ráj, nevinný stav

---

<sup>147</sup> *Zlatá Praha*, VIII, 1890–1891, 437, 544.

<sup>148</sup> *Ver Sacrum*, X., 1898, 32, akt dvou chlapců od G. Einbecka.

<sup>149</sup> *Jugend*, XXX., 1896, titulní strana, hoch sedící na kraji moře; XXXIV., 1898, 567, koupající se hoši ve spojitosti s tématem pohádkových vodních víl R. M. Eichlera; XLI., 1898, 684, kompozice nazvaná *Von Capri*, zachycující koupajícího se hochu od Raimunda Germela; XXXIV., 1899, 543, rytina s koupáním chlapců od Maxe Liebermanna; XLVII., 1901, 775, kompozice nazvaná *Mladík a pohádkoví ptáci*, zachycující mladý mužský akt u vody od Hanse Thomy; XX., 1902, 328, kompozice nazvaná *Einsamkeit* od Hanse Thomy, zachycující sedícího nahého mladíka na břehu moře; XXVI., 1902, 429, chlapec sedící na kraji moře od Richarda Pfeiffera, jenž je Hudečkovi svým zpracováním velmi blízký.

lidstva.<sup>150</sup> Tento výklad vychází z textu Petra Wittlicha, jenž Antonína Hudečka spojil s širším kontextem českého výtvarného symbolismu, který byl spjat se symbolismem literárním. Komentář Petra Wittlicha k Hudečkovým koupajícím se chlapcům zní takto: „Motivické seskupení tekoucí vody, zelených břehů, ojedinělých stromů a nahých mladých těl vytváří tematický soubor, jehož obsahový smysl by plně vyzněl, teprve kdybychom poukázali na podobně motivované dobové literární práce, v nichž se potok přirovnává k cestě a jeho průběh od pramene k ústí řeky a s ní do moře je podobenstvím průběhu lidského života.“<sup>151</sup> Zda a nakolik je Hudečkův soubor koupajících se chlapců přímo ovlivněn četbou symbolistní literatury či rozhovory s jejími představiteli, nebo zda u něj jde o čistě výtvarné řešení závislé na prokazatelných kontaktech s jeho současníky-malíři, dnes vzhledem k torzálně dochovaným archivním pramenům týkajícím se Hudečkova života jen těžko rozsoudíme. Osobně bych se přikláněl ke zdrojům výtvarným, neboť Hudečkovu dílo jako celek je charakterizovatelné spíše výtvarně nežli literárně.

Opakování motivu koupání v díle Antonína Hudečka můžeme chápat také jako důsledek umělcova akademického vzdělání, které v posledních dekadách 19. století v Mnichově i v Praze stále více cílilo na tvorbu podle živého modelu, jehož studii se zápisníky tehdejších figuralistů, Hudečka jistě nevyjímaje, jen hemží. Mužský akt byl zásadní pro všechny studenty malířských akademií a přirozeně si ho, buď jako stafáž nebo jako samotný námět, vybírali i krajináři. Hudečkovu zaujetí mužským či přesněji chlapeckým aktem můžeme proto přičítat zapojování tehdejších výukových stereotypů do jeho vlastní volné tvorby. Chlapecké akty, ať už jako studie, nebo komponenty definitivní obrazové kompozice, nalezneme nejspíše ze stejného důvodu v odkazu celé řady dalších malířů vyškolovaných na přelomu století. Mnohdy jsou si díla těchto umělců podobná i v případě, kdy se daní malíři ve svém zaměření a stylu dosti odlišují.

Antonín Hudeček nebyl ani v českém prostředí přelomu století s námětem koupání chlapců zdaleka osamocen. Z jeho současníků se tématu zásadněji věnoval např. Miloš Jiránek, a to v celé řadě kompozic – např. *Proti slunci/Na břehu řeky v Obříství* (1898, **OBR. 19**) či *Sprchy v pražském Sokole* (1901–1903, **OBR. 20**). Dále to byl Jan Preisler ve *Studii chlapce* (1895, **OBR. 21**), Ludvík Vacátko obrazem *Mužský akt* (1900) či František Kupka plátnem *Meditace* (1895, **OBR. 23**). Velmi podobné monochromatické studie nahých chlapců nalezneme u Huga Boettingera a Josefa Loukoty i celé řady dalších malířů. Hugo Boettinger dokonce po jistou dobu nacházel smysl své práce právě v malbě aktu a k zachycení dívčího či

---

<sup>150</sup> JANČIKOVÁ (pozn. 88), 29.

<sup>151</sup> WITTLICH (pozn. 16), 141.

chlapeckého těla se často vracel. V jednom dopise adresovaném Františku Žákavcovi vysvětloval, co ho k neustálým návratům k tomuto tématu tak lákalo: byly to především zážitky z dětství, kdy se při pobytech na venkově chodil koupat s bratřenci. Zmiňuje se také o tom, jak při koupání poprvé zahlédl nahou dívku.<sup>152</sup> I Hudečkovi koupající se chlapci, zároveň dobře zapadající do širšího celku děl, v nichž Hudeček na přelomu století řešil základní umělecký problém organického propojení krajiny a figury, by mohli mít podobně prostý zdroj.

Hudeček se mohl rovněž inspirovat některými díly zahraničních autorů, u nichž existuje pravděpodobnost, že je znal, a mohl tak reflektovat jejich konkrétní výtvarná řešení. Příkladem je obraz *Noonday* od Eduarda Stotta, reprodukováný v londýnském časopise *The Studio* (**OBR. 111**),<sup>153</sup> který je měřítkem koupajících se chlapců a navíc ještě přítomností odrazů na hladině blízky Hudečkovým okořským plátnům *Koupání* (1897, **OBR. 24, č. kat. 14**) a *Potok – hoši při kopání v potoce* (1898, **OBR. 71A, č. kat. 32**). Zobrazením zády sedícího chlapce připomene zase Hudečkovu plátno *V slunci* (1901, **OBR. 31, č. kat. 94**). Vzhledem k časové blízkosti, spojené se spřízněností námětovou i výtvarnou, lze předpokládat, že Eduard Stott skutečně mohl být inspiračním zdrojem Hudečkových okořských koupajících se chlapců.

V tomtéž ročníku časopisu *The Studio* se tématu koupání věnuje též reprodukce obrazu Arnolda Böcklina *Summertime* (**OBR. 112**), která si je s Hudečkovými obrazy podobná opět v měřítku postav a jejich důležitosti, stejně jako důrazem na precizní zachycení odlesků na vodní hladině.<sup>154</sup> Také další reprodukováné obrazy jako plátno *Sleep* od Josefa Engelhardta (**OBR. 113**)<sup>155</sup> mohly Hudečka inspirovat. Z vysokého nadhledu je zde vidět přechod lesa a louky, na níž leží mezi rozkvetlými květinami tři nahé spící dívky; listovím proniká ostré polední slunce, vytvářející jednotlivé ohraničené skvrny na trávě. Podobný popis by mohl charakterizovat Hudečkova plátna *Koupání* (1898–1900, **OBR. 29–30, č. kat. 61–62**) a *V slunci/Na Slunci* (1901, **OBR. 31, č. kat. 94**). Zobrazením jakési tajemné postavy/voyera v zadním plánu posouvá Engelhardt svůj obraz od zachycení impresivního okamžiku k jisté symboličnosti, ovšem výtvarná složka Hudečkovi přesto konvenuje. Společný motiv ostrého slunce pronikajícího skrz větvoví nalezneme v témže časopise i později v obraze *Gathering Plums* od anglického realisty Henryho Herberta la Thangueho (**OBR. 114**),<sup>156</sup> jenž je Hudečkovi blízky ztvárněním listoví a užitím techniky jednotlivých barevných skvrn. Zdá se,

---

<sup>152</sup> JONÁKOVÁ 2016, 35.

<sup>153</sup> *The Studio*, č. 32, 1896, 73.

<sup>154</sup> *The Studio*, č. 36, 1896, 69.

<sup>155</sup> *The Studio*, č. 71, 1899, 38.

<sup>156</sup> *The Studio*, č. 100, 1901, 120.



že i u tohoto motivu měl Hudeček oporu v zahraniční umělecké produkci. Míru skutečné inspirace tu nelze určit, ovšem jde nepochybně o umělecké výkony téhož druhu.

Antonín Hudeček měl při malbě koupání k dispozici velmi širokou paletu inspiračních zdrojů, které se pravděpodobně u konkrétních obrazů prolínaly. K bližšímu pochopení tématu zmíníme nyní v chronologickém pořádku Hudečkovy obrazy s tímto námětem:

Snad ještě v době svého mnichovského studia, ale mimo školní ateliér, namaloval Hudeček skicu *Hoch u vody* (1892/před 1900, **OBR. 15, č. kat. 4**), jejíž datace je však problematická. Provedl ji totiž sice samotný autor, ovšem mnoho let po jejím vytvoření. Hudeček se v pozdějším věku, když prodával svá raná díla sběratelům, bohužel často mýlil v jejich dataci a obrazy, které už nesly rysy zralosti, mnohdy zasazoval do období, v nichž takto vyhraněný rukopis ještě mít nemohl.<sup>157</sup> Pokud by byla datace správná, posunula by Hudečkův zájem o téma koupání takřka o pět let hlouběji, než se dosud uvažovalo. Soustavněji, alespoň podle dochovaných obrazů, se však začal Hudeček tématem zabývat až roku 1897, kdy vytvořil hned dvě plátna – *Koupání* (1887, **OBR. 24, č. kat. 14**) a *Při koupeli* (1897, **OBR. 25, č. kat. 20**).

Na přelomu let 1897 a 1898 vznikly další dvě kompozice: *Hoch u vody* (1897–1898, **OBR. 27, č. kat. 24**) a *V koupeli* (1897–1898, **OBR. 26, č. kat. 37**). Vnitřní náboj obrazu *Hoch u vody* je podobný jako u kompozice *Při koupeli*. Na plátně *V koupeli* pak vidíme dva chlapce, ovšem tentokrát v poněkud atypické pozici: jeden stojí po stehna ve vodě a opírá se o loď, druhý stojí v lodi a kouká kamsi za prvního z chlapců.

Roku 1898 namaloval Hudeček ještě obraz *Potok – hoši při koupání v potoce* (1898, **OBR. 71A, č. kat. 32**), jehož malířským zpracováním volně navázal na francouzský pointilismus. Následujícího roku vznikl narcistně laděný obraz *Na břehu rybníka/Na břehu potoka* (1899, **OBR. 11, č. kat. 49**), na nějž o rok později navázaly tři kompozice: *Na jezu* (1900, **OBR. 28, č. kat. 70**), *Koupání* (1898–1900, **OBR. 29, č. kat. 61**) a *Koupání/Hoši u potoka* (1898–1900, **OBR. 30, č. kat. 62**), které tichým dialogem chlapců v zásadě variiují vnitřní obsah již zmíněného obrazu *Potok – hoši při koupání v potoce* (1898, **OBR. 71A, č. kat. 32**). O další rok později vzniklo plátno objevující se pod řadou názvů jako *V slunci*, *Na slunci*, *V létě*, *Na hrázi* či *Hoch u vody* (1901, **OBR. 31, č. kat. 94**), které opět zpracovávalo motiv chlapeckého aktu v prosluněné krajině poblíž vodního toku, tentokrát na kopci a s šaty pohozenými v trávě protkané květy přímo v předním plánu.

Specifickou a zároveň závěrečnou fází Hudečkova zájmu o spojení tématu koupání s chlapeckým aktem jsou dva obrazy z roku 1902. Jde o *Studii k obrazu*, objevující se také

---

<sup>157</sup> MATĚJČEK (pozn. 9), 19–20.

pod názvy *Akt u moře* či *Moře* (1902, **OBR. 16, č. kat. 118**), která zachycuje snad chlapecký akt stojící u moře zády k divákovi, a plátno *Chlapec u moře* (1902, **OBR. 32, č. kat. 95**).

## **7. Zahraniční inspirace díla AH – kolonie**

Označení kolonie je pro fenomén malířských společenství 19. století příznačný už proto, že v nich život jednotlivce nebyl osamělý a odříznutý. Společné malování, jídlo, pití a diskuze o umění byly jejich nedílnou součástí. Fenomén uměleckých kolonií, úzce spjatý s plenérovou malbou, zasáhl v 19. století a na počátku 20. století po vzoru Barbizonu, „matky všech kolonií“, celou řadu evropských států. V tomto období se můžeme setkat minimálně s třiceti významnějšími uměleckými koloniemi, a to především ve Francii, Německu a Nizozemí, dále potom na Britských ostrovech, v Itálii či Maďarsku. Celkový počet podobných uskupení se odhaduje přibližně na 80 v 11 státech, některé údaje hovoří dokonce o 124 takových místech. Jednotlivé kolonie se od sebe výtvarně přirozeně lišily, jejich základní typologie však spočívá v tom, zda dané místo umělci pouze navštěvovali (např. Fraueninsel na Chiemsee), či v něm byli trvaleji usazeni (Barbizon, Worpswede), popř. jej využívali oběma způsoby. Zajímavým aspektem kolonií byla jejich častá mezinárodnost, neboť členové kolonií se mnohdy rekrutovali z celé řady států (výrazně např. u Grez-sur-Loing ve Francii). Kolonie vytvářely jistou svobodomyšlnější protiváhu akademickému prostředí, což přineslo řadu nových uměleckých myšlenek nebo třeba silnější uplatnění žen, než tomu bylo na oficiální scéně. Na druhou stranu nezávislost uměleckých kolonií na centrálně koncipovaných institucích, navíc ve spojení s úzkým kontaktem s „venkovským živlem“, mohla ve vypjatějších historických okamžicích vést k nervozitě oficiálních míst, a tedy i k jisté druhotné politizaci jejich činnosti. Často bývá život v uměleckých koloniích spojován s prostým životem, s odkazem k arkadické představě života. Život a umělecká tvorba ve volné přírodě měly dobově nejen tento idealizovaný výklad, ale byly současně mnohdy karikovány, především pak v ilustracích romanticky zobrazujících nástrahy, jimiž příroda trápí malíře, stejně jako lenost krajinářů, kteří jsou mnohdy ztvárňováni spící či pokoušející ve stínu stromů nebo svých malířských stojanů.

### **7.1. Worpswede**

#### **7.1.1. Pražská výstava**

V roce 1903 se v Praze představila skupina německých malířů, kteří založili významnou uměleckou kolonii ve Worpswede, vesnici nedaleko Brém. Výstava, pořádaná spolkem

Mánes, byla k vidění od 6. září do 8. října v pavilonu na úpatí Kinského zahrady. Tvorbu worpswedských, jež se tak dostala do širšího povědomí české umělecké společnosti, reprezentoval vzorek 88 děl – olejomalb, leptů a dvou sádrových soch od Fritze Mackensena a Clary Westhof-Rilke. Vystavené náladové krajinomalby s důležitou složkou citového propojení přírody s člověkem byly v Čechách blízké nejen Antonínu Hudečkovi a Antonínu Slavíčkovi, ale i Janu Preislerovi, který navrhl plakát výstavy.

Praha přijala worpswedské velmi kladně a výstava byla široce komentována nejen v tisku, ale i v uměleckém světě obecně – např. v Platýzu, kde se stýkala řada významných umělců, Hudečka nevyjímaje. Dobová kritika hodnotila výstavu jako velmi homogenní, jako by se v ní až ztrácely jednotlivé malířské individuality.<sup>158</sup> Adekvátní prostor dostali worpswedští např. v rámci časopisu *Volné směry*: roku 1903 tu nalezneme volně koncipovaný literární útvar z pera Richarda Muthera, popisující jeho cestu do Worpswede, setkání s představiteli této malířské kolonie a také základní popis jejich charakterů, stylů a přístupu k tvorbě a k životu, to celé doprovázeno bohatou obrazovou přílohou.<sup>159</sup>

V následujícím čísle *Volných směrů* byl zase zveřejněn pohled do pražské instalace worpswedských (**OBR. 89**).<sup>160</sup> Na snímku je vidět především velkoformátový obraz *Země* (1898, *Die Scholle*) Fritze Mackensena, který zachycuje rolníka usměřujícího na poli brány, jež nezvykle táhnou dvě selky. Sklopený pohled žen je zakrytý až neúměrně velikými čepci. Mužův pohled směřuje také k zemi a zdá se, že to není kvůli kontrole vykonávané práce – malíř se snaží o efekt jakéhosi zvnitřnění a ztišení, o náladu, která prostupuje krajinou a spojuje ji s člověkem v nedílný celek. Podobný dojem vyvolávají i některá Hudečkova plátna v zásadě z téže doby. Takováto atmosféra je přítomna v dílech *Večerní ticho* (1900, **OBR. 8, č. kat. 77**), *Západ* (1899, **OBR. 13, č. kat. 58**) nebo *Z Okoře* (1898, **OBR. 33, č. kat. 38**), obrazu námětově blízkému *Zemi*. Plátno zobrazuje tutéž činnost jako Mackensenovo, Hudeček jen nahradil zapřažené ženy skotem a worpswedské nížiny vystřídal zvlněnými kopci Okořska. Z pohledu do expozice je dále rozeznatelná bílá socha, podobizna dámy, jež je prací sochařky Clary Westhof-Rilke; za rohem snad vykukuje obraz *Večerní slunce* Otto Modersohna.

Důležitost, kterou této výstavě přikládali členové Mánesa, dokládá speciální tisk, který k této příležitosti vydali opět ve spolupráci s Richardem Mutherem. Muther v tomto tisku navazuje na svůj článek z *Volných směrů*. Speciálně vyzdvihuje zdroje worpswedské malby sahající ke skotským malířům Boys of Glasgow, dle jejichž vzoru podle něj „líčili přírodu

<sup>158</sup> MÁDL (pozn. 73), 155.

<sup>159</sup> MUTHER 1903a, 259–270.

<sup>160</sup> VS, roč. VIII., č. I., 1904, 31.

barvami sytými, nikoli šedivý všední svět bez nálady“. Worpswedská malba, stejně jako celý tamější kraj, jsou pro něj charakteristické intenzivním světlem a barvou, kdy „vše svítí a září jako prožhnuto vnitřním ohněm“.<sup>161</sup>

### 7.1.2. Základní charakteristika kolonie

Umělecké sdružení Worpswede oficiálně vzniklo roku 1897, ovšem jeho historie sahá dále do minulosti. V literatuře se objevuje příběh o tom, že okolí Worpswede objevil Fritz Mackensen poté, co mu v Düsseldorfu, kde byl roku 1884 ubytován, vyprávělo mladé děvče jménem Stolpe, pocházející právě z Worpswede, mnoho pěkného o této zapadlé vsi. Okouzlen vyprávěním se prý na místo vydal, a významná kapitola evropského malířství tak mohla začít.<sup>162</sup> Je dobré zmínit, že nešlo o uskupení postavené na spolkovém základě, se stanovami a jasně formulovanými společnými cíli, ale spíše o šťastnou koexistenci několika individualit, ovšem bez ztráty jejich umělecké osobitosti, které nadchla worpswedská krajina se svými stromy, rákosím, rašeliništi, rybáři a sedláky. Společnými prvky umělců byla značná poetičnost a náladovost jejich prací a specifická práce s horizontem. Tu přímo ovlivňoval charakter worpswedské krajiny, v níž chybí horské dominanty a jež ubíhá bez přerušení do dále.

První malíři do malé vesničky Worpswede zavítali v čele s Fritzem Mackensenem, Otto Modersohnem a Hansem am Ende už roku 1889, který je považován za neoficiální rok založení kolonie. Žádný ze jmenovaných malířů z Worpswede přímo nepocházel a většina ze zakladatelů prošla předtím akademickým školením. Např. právě Fritz Mackensen, Otto Modersohn a pozdější člen Fritz Overbeck od roku 1884 studovali společně na akademii v Düsseldorfu. V plenéru kolem vesnice Worpswede se jim potom podařilo navázat na příklad nizozemské krajinomalby 17. století a barbizonské školy.<sup>163</sup> Odkaz Barbizonců následovali bezprostředněji než jiné německé malířské kolonie, jako např. Dachau, Grötzingen či Cronberg, které si kvůli vazbám na velká akademická města nezachovaly takovou míru nezávislosti.<sup>164</sup> Kromě barbizonských mistrů, čerpali worpswedští z řady dalších zdrojů.<sup>165</sup> Jistě obdivovali Arnolda Böcklina pro jeho zářivé snové barvy, stejně jako skotské malíře Boys of Glasgow, kteří tou dobou již měli za sebou zásadní výstavy na kontinentu.

---

<sup>161</sup> MUTHER 1903b, nepag.

<sup>162</sup> MUTHER (pozn. 159), 259.

<sup>163</sup> GERKENS/SCHULTZE/WINTHER 1970, 30.

<sup>164</sup> RAKUŠANOVÁ (POZN. 122), 96.

<sup>165</sup> MÁDL (pozn. 73), 162.

K zakládajícím členům se záhy připojili další tvůrci – v roce 1892 se přidal zmiňovaný Fritz Overbeck a o dva roky později Heinrich Vogeler, jehož dílo bylo známé např. z reprodukcí v londýnském časopise *The Studio*.<sup>166</sup> Vogelerova pozice v rámci uskupení byla významná: roku 1895 koupil tzv. Barkenhoff, vilu figurující na některých jeho obrazech, která byla zároveň místem řady setkání, při nichž se hrála hudba a řešily se problémy umění. Vogelerova vila, resp. její specifická silueta se postupem času stala jakýmsi emblémem užívaným v textech zabývajících se touto uměleckou skupinou. Vogeler se po první světové válce neúspěšně pokusil ve vile založit pracovní komunitu fungující na utopistických myšlenkách. Pomyslný konec zakladatelské generace worpswedských malířů se však klade již do dřívější doby a je spojován se smrtí Pauly Modersohn-Becker v listopadu 1907 a následným stěhováním Otto Modersohna do Fischerhude. Intimnost a kouzlo zapadlé vesnice se navíc, podobně jako o půl století dříve v Barbizonu, postupně vytratily se vzrůstající slávou umělců a na ní navázaným turismem.<sup>167</sup>

Worpswedští spolu poprvé jako jednotné uskupení vystavovali na přelomu let 1894–1895 v Kunsthalle v Brémách, kde hned způsobili senzaci, když svými čerstvými a mnohdy naivně podanými krajinami přibližovali dosud neznámé krásy severního Německa. Opravdového uznání dosáhli v téže době, roku 1895, při výstavě v mnichovském Skleněném paláci (Glaspalast), a vesnice Worpswede se tak postupně stala atrakcí, která na přelomu století přitáhla řadu umělců.

Pro srovnání díla worpswedských s českou dobovou uměleckou produkcí je nutné nastínit nejen, jaké cíle a charakteristiky mělo uskupení jako celek, ale také umělecky vystihnout některé jeho zástupce. Tak můžeme najít prvky, principy či dokonce konkrétní díla, jejichž vliv se mohl nějakým způsobem odrazit na české umělecké scéně.

Fritz Mackensen byl považován za nejakademičtějšího z worpswedských malířů. Právě on se nejvíce zaměřoval na malování rolníků, sedláků, kopáčů rašeliny a jejich života. Maloval i vesnické domy, v nichž vedle sebe žijí neoddělitelně lidé a dobytek, a navázal tak na Jeana-Françoise Milleta z Barbizonu nebo Wilhelma Leibla z Aiblingu.<sup>168</sup>

Otto Modersohn do rozmanitosti skupiny přidal studium dějin umění a moderní malby, čímž se značně osamostatňoval v otázkách použití barev a kompozice. V jeho tvorbě se výrazně objevují zšeřelé scény a západy slunce. Silným tvůrčím impulzem mu byla spolupráce s Paulou Modersohn-Becker, kterou si roku 1901 vzal. Jeho hlavním tématem byla krajina s opravdovým výrazem a silnou poetikou, kterou vždy pečlivě zkoumal řadou

---

<sup>166</sup> *The Studio*, č. 59, 1898, 52–54.

<sup>167</sup> HANNESEN 1998, 382–383.

<sup>168</sup> MUTHER (pozn. 161), nepag.

plenérových studií. Zachycoval krajiny úzce propojující život lidí a přírody, v nichž „člověka nelze právě tak oddělit od země, jako zvíře a rostlinu“. Jak napsal Richard Muther, Modersohnovy obrazy vyrůstají „z nálady roháče, žijícího v šustivém, žlutohnědém listoví“.<sup>169</sup> Po obsahové i technické stránce se jeho tvorba určitým způsobem podobala dílu Antonína Hudečka z přelomu století.

Význam dalšího worpswedského tvůrce Hanse am Ende tkví především v jeho grafické práci. V technice leptu byl prý dokonce učitelem Vogelera, Overbecka a Mackensena. Am Endeho tvorba, mnohdy až fotograficky pojatá, je svérázná a nezdá se být tolik srostlá s prostředím. Fritz Overbeck naopak vyzdvihoval ve svých krajinách základní síly přírodních živlů projevujících se právě ve worpswedských rašelinných nížinách. V jeho dílech dominují louky a stromy.

Heinrich Vogeler, na rozdíl od ostatních worpswedských malířů, nehledal v zobrazování vesnického života a jeho protagonistů tichou rurální jednoduchost. Jeho cílem bylo procházeje krajinou zachytit vlastní touhy a sny, které projektoval do zobrazení stylizovaných, až pohádkově pojatých postav, inspirovaných snad preraphaelity, Aubreyem Beardsleyem a Williamem Morrisem. Z těchto zdrojů vyrůstali jeho rytíři, princezny a další pohádkové výjevy, ve kterých „bludičky zdají se hopkovat přes rašeliniště“ a „ze shnilého pařezu vykukuje lesní panna oděná v bílý šat“.<sup>170</sup> Simultánně fungující proud lze sledovat v českém prostředí, kde se prostřednictvím pohádkových námětů na přelomu století řada umělců vyrovnávala s historizující tradicí dob minulých. Jedním z vrcholů pohádky ve výtvarném umění u nás bylo číslo *Volných směrů*, které se této tematice speciálně věnovalo.<sup>171</sup>

Zásadní roli měl pro hnutí i spisovatel Rainer Maria Rilke, který Worpswede poprvé navštívil roku 1898 na pozvání Heinricha Vogelera. Častěji se tu pohyboval mezi lety 1900 až 1902, přičemž si v roce 1901 dokonce vzal jednu ze zdejších malířek, Claru Westhoffovou. Rilke v roce 1903 sepsal na zakázku první studii, která se – tehdy ještě mladým – uskupením zabývala. Po roce 1907 napsal v dopisech své ženě i zásadní pojednání o Paulu Cézannovi, který výrazně ovlivnil worpswedskou malířku Paulu Modersohn-Becker, čímž se k Worpswede vlastně vrátil.

---

<sup>169</sup> MUTHER (pozn. 159), 262.

<sup>170</sup> Ibidem 260.

<sup>171</sup> VS, roč. VII., 1903.

### 7.1.3. Vliv na AH a některé další české malíře

Vzor německých uměleckých kolonií rezonoval v Čechách zpočátku v pravidelných prázdninových výletech ateliéru Julia Mařáka na Okoř a do jejího okolí, silněji potom při častých pobytech Antonína Slavička v Kameničkách, kam za ním jezdili „profesor kouření“<sup>172</sup> a „nositel světového humoru“ Bohuslav Dvořák,<sup>173</sup> Otakar Nejedlý, Herbert Masaryk či Angel Zeyer.<sup>174</sup> Podobnou odezvu měly kolonie také v Maďarsku. Česká umělecká scéna u worpswedských, kteří zobrazovali zejména mokřiny, slatiny, rybníky a rozbahněné cesty, oceňovala, podobně jako u kolonie v Dachau či skotských Boys of Glasgow, mimo jiné jejich psychický akcent, citovou opravdovost, vážnost a záměrnou jednoduchost.

Nabízí se otázka, jestli a jak konkrétně ovlivňovaly evropské malířské kolonie tvorbu českých malířů. Je nutné posoudit, zda spojitost mezi domácím umělcem a jeho případným vzorem není pouze zdánlivá či jen velmi volná. Obecně se tvrdí, že vystoupení worpswedských na samostatné výstavě v Praze roku 1903 mělo v otázkách námětových, kompozičních i koloristických zásadní vliv na tehdejší mladou generaci krajinářů, Hudečka a Slavička nevyjímaje. Je ovšem potřeba se dotázat, v čem konkrétně. Odpověď je možné najít ve zkoumání konkrétních děl, neboť celková tvorba jednotlivce zpravidla nabývá v průběhu jeho vývoje na mnohovrstevnatosti. Už Miloš Jiránek byl k podobnému zjednodušení skeptický, a to konkrétně ve vztahu worpswedských k dílu Antonína Slavička v době těsně po pražské výstavě. Jiránek byl toho názoru, že Slaviček „neměl s Worpswedskými společnou než stejnou vášeň rodné půdy, zápach zorané země a tvrdost chleba, který se těžko dobývá“.<sup>175</sup>

Při pečlivějším pozorování je zřejmé, že některé obrazové strategie worpswedských malířů v díle Antonína Slavička, ale i Antonína Hudečka, rezonovat mohly. Jde především o kompoziční podobnosti založené na široce pojímané krajině, nízkém horizontu a dominanci vertikál stromů, mnohdy unikajících z vymezené obrazové plochy, popř. využití sytější barevné škály, charakteristické většími kontrasty v přechodech jednotlivých barev (**OBR. 90**).<sup>176</sup> U Hudečka se tyto principy objevují překvapivě o něco později, např. v obrazech *Chalupy u vody* (1906, **OBR. 59**, č. kat. 170) či *Letní odpoledne* (1906, **OBR. 60**, č. kat. 173). Výtvarný výraz worpswedských krajinářů, především Fritze Overbecka a Otto Modersohna, byl však v celkovém vyznění dekorativnější. Styl ostatních worpswedských

---

<sup>172</sup> KAVÁN (pozn. 120), 52.

<sup>173</sup> KRAUS 2009, 180.

<sup>174</sup> BYDŽOVSKÁ 2012, 306.

<sup>175</sup> JIRÁNEK (pozn. 74) 141.

<sup>176</sup> RAKUŠANOVÁ (pozn. 122), 96.



vystavených v Praze neodpovídal pojetí Slavíčkova a Hudečkovu téměř vůbec, a to ani pokud jde o lineárně secesní pojetí Heinricha Vogelera, ani v přílišném důrazu na figurální složku v díle Fritze Mackensena, u nějž tvoří krajina figuře spíše kulisu, než aby byly spojeny v harmonický celek.<sup>177</sup>

Antonín Hudeček i Antonín Slavíček byli v době výstavy worpswedských již zralými uměleckými osobnostmi a práce německých krajinářů nebyla tou dobou nikterak neznámá, takže výstava nejspíš nevyvolala u českých krajinářů nějaký podstatný námětový či stylový obrat. V prvních letech nového století by se proto tendence worpswedských v námětové rovině i z hlediska používání barev daly označit spíše jen za podobné či souběžné s těmi Slavíčkovými a Hudečkovými – jde např. o zachycení krajiny zalidněné obyvateli, motiv vysokého nebe, prosluněnost pláten či jejich lyričnost a náladovost. Obecně se soudí, že Hudeček i Slavíček reflektovali worpswedskou tvorbu především živějším podáním světelných efektů a světlejší barevností.<sup>178</sup>

Hudeček se Slavíčkem se po výstavě worpswedských dostali pod jistý tlak kritiky právě kvůli použití podobných výtvarných postupů. Slavíček tehdy na jarní výstavě Mánesa konané roku 1904 vystavil v návaznosti na předchozí výstavu Joži Uprky asi desítku obrazů s námětem Vysočiny. Dobová kritika ho, podobně jako Hudečka, podezírala z napodobení, ba dokonce z plagiátorství worpswedských. Objevily se i takové názory, že spolek Mánes pořádá v Praze výstavy zahraničních umělců jen z důvodu, aby jeho členové mohli jednodušeji napodobovat zahraniční vzory.<sup>179</sup> Trpkost, kterou z podobné kritiky nezohledňující plynulý umělecký vývoj obou umělců, mohli Hudeček se Slavíčkem pociťovat, snad alespoň částečně zahrnala reakce Karla Boromejského Mádla, jenž se dohady o originalitě umělců pokusil uvést na pravou míru: „Nechci tak zholat odmítati možnost cizího vlivu na naše krajináře; jeť přece velmi snadno možno, ba vlastně přirozeno, že silné ono umění ze severu mohlo oťrásti i našimi stromy, že u Hudečka dalo podnět k tomu, aby podvolil se živějším dojmům barevným a světlovým, v přírodě naň doléhajícím, a Slavíčka ubezpečilo, že také on dovede být plně výrazným i v motivech nejjednodušších. Ale o nějakém napodobení nelze tu mluvit.“<sup>180</sup>

U Antonína Slavíčka je minimálně prokazatelné nadšení z vystoupení těchto severoněmeckých malířů. Jejich pražská výstava se totiž dokonale trefila do období, kdy pátral po novém výrazu a snažil se o prohloubení obsahu svých obrazů. Václav Vilém Štech později vzpomínal na Slavíčkovo nadšení z toho, že v tvorbě worpswedských nalézal právě

---

<sup>177</sup> Ibidem 97.

<sup>178</sup> MÁDL (pozn. 73), 201.

<sup>179</sup> BYDŽOVSKÁ 1990, 184.

<sup>180</sup> MÁDL (pozn. 73), 5.

to, co sám v té době nejvíce hledal.<sup>181</sup> Jeho zaujetí dokládá i jeden z dopisů Adě Golové, v němž ocenil zejména schopnost worpswedských vzdálit se od velkých měst a „že lezou do sebe – a to je to hlavní“.<sup>182</sup>

Určité spojitosti mezi českými krajináři a worpswedskými umělci se nabízejí v rovině ideové. Pro jejich dílo se někdy užívá výrazu „Heimatkunst“, označujícího zakořenění v národní tradici a snahu o hledání prostého života, běžícího v souladu se střídáním ročních dob mimo města „z betonu a asfaltu“. Podobně u Slavíčka se, obzvláště v době jeho působení v Kameničkách, hovoří o snaze zobrazit typicky českou krajinu. Výraz „Heimatkunst“ lze v německé tradici krajinomalby chápat také v biblickém významu, kdy je skutečným domovem člověka původní rajska krajina. Krajinomalba operující s pojmem „Heimatkunst“ v tomto smyslu se snaží vytvořit krajinu blízkou původnímu domovu člověka v samotném ráji.<sup>183</sup> Podobné koncepce se však v české krajinomalbě přelomu století výrazněji neprojeví. Hudeček uvažoval jiným způsobem, a krajináři z Worpspede jej tak mohli ovlivnit hlavně výtvarnými prostředky, jako je kompozice, barva a celkové umělecké vyznění, nikoli ideově.

O obecném programovém příklonu ke stylu worpswedských krajinářů se tedy v českém prostředí příliš hovořit nedá. Konkrétně u Antonína Hudečka se sice po roce 1903 některé společné prvky nalézají, ovšem vzhledem k šíři jeho tvorby jde o relativně okrajovou záležitost týkající se jednotlivých obrazů, které netvoří žádnou programní skupinu.

## 7.2. Boys of Glasgow

Dnes se sláva glasgowského umění spojuje hlavně se jménem Charlese Rennieho Mackintoshe, který na kontinentě vstoupil do širšího povědomí v prvním desetiletí 20. století. Jemu však vyšlapala cestu řada umělců činných ve Skotsku – a hlavně v Glasgow – již v 19. století, kteří jsou označováni jako „Boys of Glasgow“ či „Glasgow Boys“. Jednotliví autoři, jež do skupiny řadíme, vystavovali na pařížském Salonu od poloviny 80. let. Oficiální historie skupiny Boys of Glasgow se ale začala psát až v roce 1890 na výstavě skotské malby v londýnské Grosvenor Gallery, které dala u kritiky vzniknout termínu „Glasgow school“ kvůli spojení umělců s tímto městem. Téhož roku byli již jako skupina pozváni, aby vystavovali v Mnichově.

K uskupení patřilo přes 35 umělců, ne všichni však pocházeli přímo z Glasgow. Sami členové hnutí si raději nechávali říkat „The Boys“, čímž se snažili zbavit nálepky školy, která

---

<sup>181</sup> RAKUŠANOVÁ (pozn. 122), 96.

<sup>182</sup> SLAVÍČEK (pozn. 33), 71.

<sup>183</sup> GERKENS/SCHULTZE/WINTHER (pozn. 163), 24.

by jim zvnějšku vnucovala nějaké stylové či ideové zjednodušení. Odmítali akademický patos při zobrazování Skotské vysočiny i dříve běžná „čistě moralizující“ témata. Od konce 70. let 19. století oficiální umění ve Skotsku silně kontrolovala Royal Scottish Academy se sídlem v Edinburghu. Síla Glasgow, tehdy druhého největšího města na ostrovech, byla spíše v jeho ekonomickém postavení, které záviselo na těžkém průmyslu zaměřeném na loďařství a výrobu parních strojů. To přirozeně přinášelo pnutí a nespokojenost tehdejších obyvatel Glasgow, mezi nimi i mladé umělecké generace, která u skotské akademie zřídka kdy dosahovala vřelého přijetí.

Tito malíři nebyli v pravém smyslu rebelové, neboť o uznání akademických kruhů usilovali stejně jako angličtí naturalisté. Ve snaze odpoutat se od akademické malby však hledali Boys of Glasgow nové inspirační zdroje. Patřil mezi ně realismus skotských malířů poloviny 19. století, např. Thomase Faeda a jeho současníků, kteří pro ně byli zajímaví především pro způsob, jakým používali barvu. Silným inspiračním zdrojem jim byl Jean-Francois Millet a barbizonská škola obecně. Za zásadní je považován také vliv Julese Bastiena-Lepage, od něž přebírali odstíny barev, naturalismus, kompozici nebo i takový detail jako kapitálky, kterými mnohdy signovali svá plátna. Důležitým zdrojem bylo rovněž dílo Jamese McNeilla Whistlera, jehož *Portrét Thomase Carlyla* (1872) zakoupilo roku 1890 město Glasgow právě na doporučení malířů ze skupiny Boys of Glasgow.

K roku 1885 bylo možné v Glasgow identifikovat tři soběstačně působící umělecké skupiny. První se utvořila kolem Williama York Macgregora (označovaného za „otce“ celého hnutí, protože byl o něco starší než ostatní) a Jamese Patersona, kteří spolu již od roku 1876 malovali městské výjevy a skotský venkov ve stylu realismu.

Druhá skupina spojovala Jamese Guthrieho, Josepha Crawhalla, George Henryho a Edwarda Arthura Waltona, kteří spolu tvořili od roku 1880 při svých cestách po Skotsku a Anglii. Poté, co objevili práci Julese Bastiena-Lepage, jehož uznávali možná více než umělce barbizonské školy, se zaměřili na realistické pojetí a námětem jim byly buď jednotlivé postavy v krajině, nebo menší skupiny osob zasazené do krajiny a konající své každodenní povinnosti.

U nich je možné sledovat námětovou příbuznost s dílem Antonína Hudečka, který v řadě pláten z okořského období zachytil téma polních prací a života vesničanů. Patří mezi ně např. obrazy *Vybírání brambor* (1896, **OBR. 14, č. kat. 11**), *Západ* (1899, **OBR. 13, č. kat. 58**), *Na paběrkách* (1899, **OBR. 61, č. kat. 50**), *O žních* (1901, **OBR. 12, č. kat. 89**), *Okoř/Sekáč* (1902, **OBR. 62, č. kat. 110**) či *Orání* (1903, **OBR. 34, č. kat. 143**). Později, pokaždé na základě jiných výtvarných východisek, se k těmto tématům ještě vracel – např. při

pobytu ve Starém Kolíně, během nějž vznikl obraz *Starý Kolín* (1909, **OBR. 63, č. kat. 215**), nebo takřka na konci života obrazem *Skopávání brambor* (1941). Jistou kompoziční podobnost s Hudečkovým obrazem *Listopad* (1897–1908, **OBR. 38, č. kat. 25**) najdeme v obraze *Noon* (1885, **OBR. 91**) od Georga Henryho.<sup>184</sup> Ten zachycuje pasačku krav opřenou o strom se svěřenýma rukama a pohledem nepřítomně upřeným před sebe. Přítomnost krav v zadním plánu však posouvá význam výjevu od polohy symbolické, kterou nacházíme u Hudečka, spíše k žánrovému vyznění. S *Listopadem* lze srovnat i obraz *Resting* (1885, **OBR. 92**)<sup>185</sup> od Edwarda Etkinsona Hornela. Ten opět zachycuje dívku stojící u stromu, která tentokrát díky téměř neutrálnímu pozadí nepůsobí žánrově. Ve srovnání s obrazem *Listopad*, na němž dívka není zcela skutečná a symbolicky poukazuje někam mimo reálný svět, zachycuje však Hornel „jen“ unavenou dívku odpočívající po práci a vypovídá spíše o sociálním postavení venkovanky než o literárně-intelektuálních zdrojích.

Třetí seskupení působící v 80. letech 19. století v Glasgow zastupují John Lavery, William Kennedy, Thomas Millie Dow a Alexander Roche, kteří všichni studovali v Paříži (většinou v Académie Julian), malovali v umělecké kolonii v Grez-sur-Loing a přebírali naturalismus spojovaný s Julesem Bastienem-Lepagem.

Tyto tři skupiny se poprvé sešly právě v roce 1885 na každoroční výstavě konané v Glasgow Institute. Dominantním znakem jejich tehdejších prací byl naturalismus, každý z malířů si však postupně hledal svůj specifický výraz. Např. John Lavery, s jehož dílem se mohli seznámit čeští umělci díky londýnskému časopisu *The Studio*, který mu v roce 1903 věnoval celý článek s řadou reprodukcí,<sup>186</sup> upustil od špatně prodejných realistických rurálních scén a zaměřil se na komerčně výhodnější scény ze života střední třídy. Podobně jako James Guthrie, Arthur Walton či Georg Henry se později orientoval na portrétní tvorbu.

Rozmanitou mozaiku stylů doplnil Edward Etkinson Hornel, který společně s Henrym v 80. a 90. letech vnesl do svých maleb symbolistický prvek a barevnost inspirovanou edinburským malířem Arthurem Melvillem. Melville mezi lety 1882–1889 vytvořil řadu studií na cestách po Skotsku, kde s některými členy uskupení jistě přišel do styku. Srovnat Arthura Melvilla s Antonínem Hudečkem lze, stejně jako je tomu u ostatních skotských malířů, jen skrze konkrétní obrazy. Např. Melvillova *Seated Peasant Girl* (1879, **OBR. 93**)<sup>187</sup> má takřka totožnou kompozici jako Hudečkova dívka na obraze *Odpočinek* (1897, **OBR. 44, č. kat. 17**). Postavení obou dívek je téměř totožné (vysunutí levé nohy, skloněná hlava, ruce

---

<sup>184</sup> BILLCLIFFE 1985, obr. 144.

<sup>185</sup> Ibidem obr. 176.

<sup>186</sup> *The Studio*, č. 115, 1903, 3–13.

<sup>187</sup> BILLCLIFFE (pozn. 184) 115.

v klíně), ovšem každá je zasazena do jiného prostředí a vypráví zcela odlišný příběh: Melvillova dívka s realistickými prvky na neutrálním pozadí vyvolává pocit smutku a únavy z těžké práce a odkazuje k dílu Julese Bastiena-Lepage, zatímco Hudečkova sedí na prozářené louce plné květů a působí dojmem klidného usebrání. Podobnost kompozic je tak nejspíše jen náhodná, pouze poukazuje na akademické školení, kterým oba umělci prošli, a jisté kompoziční stereotypy, které z něj vyplývaly.

Výše zmíněná společná výstava v londýnské Grosvenor Gallery (1890) napomohla skupině k řadě nabídek k vystavování v zahraničí, tj. v Mnichově, Berlíně, Petrohradu, Barceloně, Benátkách, Paříži, Pittsburghu, Chicagu, St. Luis či v New Yorku, některé obrazy se objevily v 90. letech i na výstavách Krasoumné jednoty v Praze. Přibližně jednu dekádu trvající spojení těchto malířů mělo výrazný dopad na oficiální uměleckou scénu ve Skotsku. I dříve umělecky tradicionalistická Royal Scottish Academy prošla jistou proměnou, což dokazuje již rok 1888, kdy byl James Guthrie přijat za člena, přičemž roku 1902 se dokonce stal jejím předsedou.<sup>188</sup>

S rostoucí reputací hnutí se postupně většina jeho členů odstěhovala z Glasgow, až zde roku 1900 zůstali nanejvýš tři. Umělecká i lokální soudržnost skupiny paradoxně upadala v souvislosti s úspěchem, kterého jednotliví tvůrci v 90. letech dosahovali. Řada z nich se přesunula do Londýna (Edward Arthur Walton, James Guthrie, John Lavery a George Henry) a de facto všichni se začali výrazněji zaměřovat na figurální malbu, především portrét. Nutno podotknout, že Walton a Lavery nikdy zcela neopustili krajinomalbu, v jejich případě úzce propojenou s figurální složkou. Někteří členové Boys of Glasgow se pak odstěhovali ještě dále, třeba do severní Afriky.<sup>189</sup>

V souvislosti s portrétní tvorbou je nutné upozornit na *Portrét paní Hamiltonové* (**OBR. 94**) od Jamese Guthrieho, jehož reprodukce se objevila v londýnském časopise *The Studio*.<sup>190</sup> Toto periodikum publikovalo nemálo reprodukcí obrazů od malířů Boys of Glasgow a bylo českému publiku dostupné. Guthrie ve své kompozici s výrazně výškově orientovaným formátem a sumárně pojednaným neutrálním pozadím, jež zabírá tři čtvrtě profilu modelu, připomíná hned dvě Hudečkova díla z pozdějšího období: *Podobiznu paní Míly Slavičkové* (1902, **OBR. 53, č. kat. 114**) a především pak *Portrét paní F. Jelínkové* (1908, **OBR. 64, č. kat. 201**).

Badatelský zájem o skupinu Boys of Glasgow opadl po první světové válce a výrazněji byl obnoven až na konci 60. let 20. století prostřednictvím souhrnné výstavy

<sup>188</sup> BILLCLIFFE 1998, 779–780.

<sup>189</sup> BILLCLIFFE (pozn. 184), 302–303.

<sup>190</sup> *The Studio*, č. 27, 1895, 113.

pořádané společností Scottish Arts Council roku 1968.<sup>191</sup> Hlavní přínos skupiny Boys of Glasgow lze spatřovat v tom, že pomohli otevřít skotské umění Evropě, což se projevovalo i tím, že následující generace skotských malířů po jejich vzoru již běžně studovaly v zahraničí (hlavně ve Francii), a rozšiřovaly tak domácí umělecké obzory. V přímé návaznosti na Boys of Glasgow vznikla např. skupina Skotských koloristů (Samuel Peploe, Francis Cadell, John Duncan Fergusson a Leslie Hunter), kteří si svůj umělecký názor vytvářeli v pařížských ateliérech.

Zdá se, že právě skotští malíři byli důležitou inspirací pro vznik kontinentálních uměleckých uskupení, např. kolonie v Dachau či ve Worpswede. V Praze působil již od poloviny 90. let na Mařákovy žáky Macauly Stewenson, pro něž jsou charakteristické citlivé večerní měsíčné nálady a pohledy na rybníky.

Zaujetí skotským uměním na přelomu 19. a 20. století lze v českém prostředí doložit prohlášením redakce *Volných směrů*. To částečně vychází z projevu předsedy spolku Mánes Stanislava Suchardy na vernisáži první výstavy spolku, který byl uveřejněn krátce po jejím otevření na jaře 1898. V prohlášení se hovoří o novém umění zakotveném v „individuálním studiu přírody a nezávislém na vnějších, druhotných, např. 'literárních' odkazech“. Jako příklad byla uvedena právě díla skotských krajinářů, „v Praze dosti dobře známých“.<sup>192</sup>

Všeobecná známost skotských malířů v českém prostředí na přelomu století je prokazatelná, ovšem ona sama neřeší otázku, jak se jejich tvorba konkrétně promítla do díla mladé generace českých krajinářů. O systematickém či programovém následování skotské malby asi nelze hovořit. Jak bylo výše naznačeno, měli skotští malíři s těmi českými některé shodné výtvarné zdroje, ležící především u francouzských realistů a v barbizonské škole, a zdá se, že z různých geografických, sociálních a kulturních pozic směřovali za pomoci výtvarných prostředků k podobným cílům.

Pokud bychom chtěli najít určitý společný prvek obou světů, byly by to snad již zmíněné večerní měsíčné nálady a pohledy na rybníky, tedy tajnosnubná nokturna, jejichž vzorem mohlo být dílo Jamese Abbotta McNeil Whistlera. Krajinářem, který se u nás tímto tématem hojně zabýval, byl právě Antonín Hudeček. Řadu jeho pláten z přelomu století můžeme charakterizovat jako nokturna prostoupená měsíční září a s ní spojenými symbolickými souvislostmi. Do této skupiny řadíme např. plátno *Měsíčná krajina* (1899, **OBR. 65, č. kat. 44**) a variantní obraz *Měsíčná noc* (1899, **OBR. 66, č. kat. 45**), plátno *Měsíc* (1900–1901, **OBR. 67, č. kat. 85**) s variantou *Večer na rybníce* (1900–1901, **OBR. 68, č. kat.**

---

<sup>191</sup> BILLCLIFFE (pozn. 184), 8.

<sup>192</sup> PRAHL/BYDŽOVSKÁ 1993, 85.

86) nebo *Večer* (1904, **OBR. 69, č. kat. 155**). Podobného sonorního vyznění docílil Hudeček později ve svých prvních obrazech zachycujících moře. K nim patří např. *Moře v měsíční záři* (asi 1902, **č. kat. 109**) nebo *Studie k obrazu/Akt u moře/Moře* (1902, **OBR. 16, č. kat. 118**).

Dalším společným motivem Antonína Hudečka a malířů z uskupení Boys of Glasgow byla voda a odlesky na její hladině. Ty byly zásadním výtvarným problémem také pro anglického malíře Williama Stotta, jenž byl volně spjatý se zmíněnými skotskými krajináři. Stott obohatil obrazy s vodní hladinou, podobně jako Hudeček, o figurální složku, v několika případech dokonce o koupající se chlapce (**OBR. 95**),<sup>193</sup> tolik typické pro Antonína Hudečka. Dílo Williama Stotta má sice ve své barevnosti a dekorativnosti řadu stylových i výtvarných rovin podobných prerafaelitům, ovšem některé motivy a jejich podání, jako zmíněné odlesky na vodní hladině, koupání či způsob zachycení moře, jsou srovnatelné s Hudečkovými plátny. Opět vyvstává otázka, zda je tato podobnost podmíněná přímým kontaktem Hudečka se Stottovými obrazy (o tom, že by vystavoval v Čechách, však nevíme), nebo zda jejich dílo spíše nerostlo ze všeobecného dobového sociálně-kulturního základu, jehož výtvarnou složku silně formovala francouzská malba, v případě krajinářů zejména barbizonská škola a malíři s ní spojení.

Toto a řada dalších srovnání Hudečkova díla s uměním malířů z okruhu kolem skupiny Boys of Glasgow ukazuje, že podobnosti jejich tvorby jsou většinou spíše formální a vyplývají buď z akademického vzdělání, kterého se většině z nich dostalo, nebo ze společných vzorů a inspiračních zdrojů, jako byla barbizonská škola nebo francouzští realisté.

### 7.3. Dachau

Umělecká kolonie v Dachau se začala formovat již na konci prvního desetiletí 19. století při bavorské říčce Amper nedaleko Mnichova a činná byla až do roku 1946. K hlavnímu uměleckému rozkvětu zde došlo mezi lety 1890 a 1914, kdy se v Dachau střídavě zastavovala asi tisícovka umělců, kteří ovšem netvořili stylově ani názorově jednotnou školu. Většina z nich byli krajináři oscilující stylově mezi romantismem, naturalismem a impresionismem. Již roku 1840 sem zavítal Eduard Schleich, o desetiletí později např. Carl Spitzweg. Zásadní byl až příchod Ludwiga Dilla, Adolfa Hölzela (původem z Olomouce), Fritze von Uhdeho a Arthura Langhammera, kteří po roce 1888 založili profilovanější skupinu zvanou Neue-Dachau. Dalšími významnými osobnostmi tvořícími v Dachau byli Max Liebermann či Levis Corinth.<sup>194</sup>

---

<sup>193</sup> BILLCLIFFE (pozn. 184) obr. 24.

<sup>194</sup> TODD 1998, 432.

Pomyslnou spojnicí české výtvarné scény s malířskou kolonií v Dachau může představovat studium Julia Mařáka na soukromé škole Eduarda Schleicha, jenž je považován za předchůdce malířů z Dachau. Díla dachauských malířů se ostatně už od 90. let objevovala na výročních výstavách Krasoumné jednoty. Konkrétně Uhdeho práce vešly v Praze do povědomí díky Karlu Boromejskému Mádlovi, který na ně psal v letech 1898, 1899, 1900 a 1904 kritiky a nechával je reprodukovat v časopise *Zlatá Praha*.<sup>195</sup>

Kdybychom chtěli uvažovat nad typickými znaky evropských uměleckých kolonií 19. století, našli bychom celou řadu bodů, jako je duchovní sounáležitost tvůrců, společné bydlení, tvorba v plenéru, snaha vymanit se z akademického sevření či individualizace jednotlivých umělců. Shodné pak mohou být i drobnosti. Takovou maličností spojující malíře z Dachau s frekventanty Mařákových okořských exkurzí může být zřícenina hradu, která je společná oběma lokacím. Zřícenina svým rozpadem a malebností přispívá ke specifické náladě, považované za důležitou součást moderní krajinomalby. Nutno podotknout, že v dílech malířů z Dachau se zřícenina hradu objevovala častěji, zatímco Mařákovy žáky krajina kolem Okoře zaujala především svými poli, lesy, potokem a lesními plochami a romantický prvek hradní zříceniny zde nehrál tak silnou roli.

Hledat konkrétní vliv umělců z kolonie v Dachau na výtvarný projev Antonína Hudečka není snadné. Jistě by bylo možné se opřít o základní principy plenérové malby, především ve spojitosti s barbizonskou školou. Nabízí se však ještě jedno zajímavé srovnání, tentokrát související s technikou Hudečkovy malby kolem roku 1900, a to užíváním metody jednotlivých dělených bodů a krátkých čar.

V tomto ohledu se jeví zajímavou stat' Adolfa Hölzela otištěná roku 1901 v časopise *Ver sacrum*, která formuluje několik pravidel pro docílení harmonického malířského dojmu založeného na zastavení a uklidnění divákova pohledu na jednom místě. Základem je vzájemný vztah plochy a bodů, jež jsou na ni nanášeny. Čistá plocha nedovoluje oku spočinout na jednom místě a nechává ho neustále tĕkat ze strany na stranu – jednoduše, nečleněný obraz je tak ze své podstaty neharmonický. Naopak umístí-li malíř na plochu jeden bod, docílí opačného extrému, kdy oko ustrne na jednom místě. Chce-li tak upoutat divákovu pozornost, musí využít protikladu plochy a bodu. Umístí-li na plochu dva body stejné velikosti a barvy, divákovy oči budou tĕkat mezi nimi a nenaleznou klidu. Z toho pro Hölzela plyne ponaučení, že stejnorodosti je nutné se v kompozici obrazu vyhnout. Pokud jeden ze dvou bodů výrazně zvětšíme, aniž by však zasahoval až ke kraji obrazu, při pohledu na něj se náš zrak uklidní. Když jeden ze dvou bodů necháme rozrůst přes dva okraje obrazové plochy,

---

<sup>195</sup> BYDŽOVSKÁ (pozn. 174) 306.



náš pohled spočíne spíše na menším z nich. Dalším postulátem je, že více samostatných oddělených bodů a barevných ploch vyvolává neklid – teprve když se díky odstupu od plátna spojí body v jednu hmotu, přichází pocit klidu.<sup>196</sup> Pro Hölzela byla důležitá také hudba, která se stala již v 90. letech jedním z formujících prvků jeho díla. Později, po roce 1910, se Hölzel k hudbě programově přihlásil a na základě inspirace Georgem Seuratem a hudební teorií vyvinul systém malby založený na harmonii a kontrapunktu.

Antonín Hudeček se přímo k úvahám Adolfa Hölzela nevyjadřoval, ovšem lze u nich najít společné prvky, zejména ve snaze o navození harmonie a klidu, které mají svou obecnou platnost pro náladovou krajinomalbu přelomu století, jež tvořila důležitou část Hudečkova díla. Některá Hudečkova plátna tvořená technikou děleného rukopisu vyžadují onen zmíněný odstup, z něhož vyplývá harmonie pohledu. Odstupem a s ním související harmonií se zabývaly i úvahy Aloise Riegla o náladě, dalším typickým znaku Hudečkovy tvorby. U Antonína Hudečka se tak příhodně spojovaly tyto dobově aktuální myšlenkové proudy.

## **7.4. Szolnok a Nagybánya**

Umělecké kolonie uvedené pro komparaci s dílem Antonína Hudečka nebyly v tehdejší Evropě ojedinělým jevem. Kromě nich vznikla řada podobných center v různých zemích; pro naše téma jsou však nejpodstatnější právě tři vyjmenované. Přesto by bylo vhodné v krátkosti zmínit ještě společenství v Szolnoku a Nagybányi.

### **7.4.1. Szolnok**

Počátky kolonie v Szolnoku, nacházejícího se asi 100 km od Budapešti, se dají spojit s rakouským malířem Augustem von Pettenkofenem, který sem od roku 1851 po téměř 30 let dojížděl. Hlavními motivy jeho obrazů byly zdejší nížiny, trhy a cikáni. Po jeho vzoru zavítala do Szolnoku celá řada rakouských, německých i maďarských umělců. Za zmínku stojí především Mihály Munkácsy, jenž při svém školení prošel většinou nejvýznačnějších evropských uměleckých center, od Vídně, přes Paříž až po Mnichov. Všichni szolnočtí malíři se v době největšího rozkvětu kolonie kolem roku 1900 věnovali, podobně jako malíři navštěvující město Nagybánya, malbě v plenéru a žánrovým scénám.

Toto uskupení spojuje s fenoménem evropských uměleckých kolonií 19. století celá řada věcí. Např. zmíněný Munkácsy mohl při svém dvouletém mnichovském studiu v šedesátých letech poznat zárodky uměleckého snažení v kolonii v Dachau. Exkurze

---

<sup>196</sup> HÖLZEL 1901, 243–254.

profesorů a studentů budapešťské akademie výtvarných umění, kteří o prázdninách vyráželi do Szolnoku za studiem krajinomalby a zvířecí tematiky, můžeme zase porovnávat s prázdninovými výlety studentů Julia Mařáka na Okoř.<sup>197</sup>

Spojení umělecké kolonie v Szolnoku s českou výtvarnou scénou přelomu 19. a 20. století sice není prokazatelné přímými vazbami, ovšem jisté hypotetické spojitosti vysledovat lze. Zatímco Julius Mařák byl oficiálním učitelem malířů z tzv. generace 90. let, nesmíme opomenout jejich silný neoficiální inspirační zdroj v osobě Antonína Chittussiho. Ten do českého prostředí přinesl nový pohled na krajinu, charakteristickou u něj svou otevřeností, mnohdy až prázdnotou. Právě zde je možné vysledovat jisté spojení s tvorbou Augusta von Pettenkofena a Mihályho Munkácsyho, jejichž pustý mohl i díky jejich pobytům ve Francii Antonín Chittussi pravděpodobně znát, nechat se jimi inspirovat, a přinášet tak české dobové výtvarné produkci nové podněty. Dílo Antonína Hudečka, zachycující většinou ohraničené výseky zvlněné krajiny kolem Okoře, však zůstalo v tomto směru spíše nezasazeno.

#### **7.4.2. Nagybánya**

Nagybánya je malé město původně patřící k Maďarsku, dnes ležící pod názvem Baia Mare v důsledku versailských smluv v Rumunsku. Na konci 19. století, roku 1896, zde založil malířskou kolonii Simon Hollósy, vedoucí soukromé malířské školy v Mnichově, který se na popud svých žáků Jánose Thormy a Istvána Rétiho rozhodl zřídit v Nagybányi letní školu malby. V průběhu prvních šesti let od založení kolonie se tato lokace stala velmi oblíbenou a pobyty malířů zde překročily hranice letní školy, někteří umělci se tu dokonce usazovali trvaleji. Malířská kolonie v Nagybányi měla zásadní význam pro rozvoj moderního maďarského umění, především pak krajinomalby, pro niž tu byly ideální plenérové podmínky, srovnatelné např. s Provence. Tato podobnost se odrazila v přízvisku „maďarský Barbizon“, které bylo s kolonií spojováno. Francouzské vzory, ač z větší části zprostředkované Mnichovem, byly pro kolonii Nagybánya obecně významné. Přítomnost některých umělců mohla být motivována nejen čistě výtvarnými důvody, ale i snahou vyhnout se budapešťským oficiálním oslavám tisíce let od založení uherského knížectví, jež se konaly právě roku 1896. První společné vystoupení malířů sdružujících se v Nagybányi se konalo na výstavě uspořádané roku 1897. Dobová kritika první plody jejich umělecké práce spíše zesměšňovala s poukazem na odklon od akademického a salonního pojetí malby. Stylově se vztahovali k dění v tehdejší Mnichově a podobně jako skotští malíři Boys of Glasgow navazovali na

---

<sup>197</sup> GELLÉR 1998, 210–211.

dílo francouzského malíře Julese Bastiena-Lepage. Pravděpodobně nejsilnější malířskou osobností kolonie Nagybánya byl Ferenz Károly, jehož atmosféricky pojaté kompozice se vyznačují snahou o propojení člověka a krajiny v jeden emotivní celek – tedy o princip, jenž rezonoval i v Čechách např. v umění Jana Preislera nebo Antonína Hudečka. Po roce 1906 se malíři pracující v Nagybányi, s odkazem na umělecký vývoj v německých zemích, výrazněji přiklonili k expresionismu, a stali se tak zásadními exponenty tohoto stylu v Uhrách. Ještě silněji v této době reagovali ve svém díle na francouzské vzory, jmenovitě na Paula Cézanna a Henriho Matisse. Nutno podotknout, že po stylové stránce nebyly obrazy malířů z Nagybányi jednotné, a v jednu dobu tak bylo možné sledovat vznik děl expresionistických i těch odvolávajících se k secesi.<sup>198</sup>

---

<sup>198</sup> ARADI 1998, 434.

## 8. Závěr

Předložená práce, zabývající se malbami Antonína Hudečka z doby okolo roku 1900, se zaměřila zaprvé na konkrétně vymezený okruh s Hudečkem úzce souvisejících témat, jako jsou, duše, nálada, zrcadlení či koupání, přičemž tato témata jsou formulována s ohledem k dobové výtvarné kritice a myšlenkovým proudům a jejich studium směřuje k následné interpretaci konkrétních Hudečkových děl. Zadruhé je Hudečkovovo dílo rozebíráno pomocí širěji pojatého srovnání s několika zdroji, mezi něž patří hlavně analýza Hudečkova školení u figuralistů v Praze a v Mnichově, rozbor možných zahraničních inspirací, založený na průzkumu vybraných dobových českých i zahraničních periodik a poznání konkrétních uměleckých uskupení. V návaznosti na Hudečkovu oficiální figurální vzdělání práce rozebírá vztah figury a krajiny, a to nejen v tvorbě Hudečkově ale i u jeho současníků a předchůdců.

Na nutnost znovu se zabývat Hudečkovým uměleckým odkazem poukazuje oddíl věnující se dosavadnímu bádání zaměřenému na jeho osobu. Z něj vyplývá, že skutečně komplexního zpracování Hudečkova života a díla se ujal již nedlouho po druhé světové válce Antonín Matějček. Přes takřka vyčerpávající formu jeho monografie bylo nutné rozšířit pohled na Antonína Hudečka o řadu nově objevených děl a konotací z doby minulých čtyř desetiletí.

V práci nechybí ani základní životopis Antonína Hudečka, jehož schematické a přehledné podání může v budoucnu sloužit k lepší orientaci v jeho díle i jako základní výstavní či badatelská pomůcka. Připojený katalog maleb Antonína Hudečka z doby přibližně mezi lety 1890 až 1910 vytvořil nástroj pro snazší orientaci v tvorbě tohoto období. Spojil na jednom místě řadu dosud odděleně představených či vůbec neuváděných informací o jednotlivých obrazech. Tím vytvořil pomocí příslušných odkazů na literaturu či archivní zdroje pomůcku, která snad do budoucna pomůže k zpřehlednění Hudečkova malířského odkazu a usnadnění práce s ním. Již teď lze takový posun sledovat např. ve snazší práci s Hudečkovými obrazy shodných vágních názvů, které bylo v dosavadní literatuře možné vzájemně od sebe odlišit mnohdy jen s obtížemi.

První kapitola vztahující se k jednomu z tematických okruhů Hudečkova díla se zabývala vztahem krajiny s figurou v díle Antonína Hudečka, přičemž vycházela interpretačně jak z dobové výtvarné kritiky, tak z Hudečkova vzdělání a možných domácích i zahraničních zdrojů, které mu v této oblasti byly dostupné. V díle Antonína Hudečka i mnohých jeho současníků se projevilo úzké prolnutí figury a krajiny, k němuž došlo na přelomu století ve výtvarném umění nejen u nás, ale i v zahraničí. Šlo o spojení zákonité,

keré mělo své představně hluboko v historii. Tvorbou všech malířů zabývající se touto tematikou se prolínaly některé společné náměty, jako jsou oráči, sekáči, sběračky brambor, vazačky snopů, osamělé ženy v přírodě nebo víly na březích vodních ploch. Ty vytvořily určitý archetypální rejstřík, z něhož čerpali umělci napříč celým kontinentem. Na základě studia Hudečkových maleb vykrytalizovalo několik obrazových skupin, vybraných nejen vzhledem k tematické příhodnosti, ale i k reprezentativnímu zastoupení v Hudečkově výtvarném portfoliu. Z průzkumu takto složených skupin vyplynulo, že jednotlivé náměty Hudeček zpravidla po nějakou dobu zdokonaloval, jejich ztvárnění mělo své jednotlivé výstupy a nakonec vytvořilo soudržnou skupinu ilustrující vyčerpávajícím způsobem dané téma. To také vypovídá o průběhu Hudečkovy práce, založené na svědomitém zkoumání konkrétní problematiky, vytvoření četných studií, pokusech a tematických návratech spějících ke konečnému zvládnutí daného tématu. Ukázalo se, že dílo Antonína Hudečka, „bytosného krajináře“, obsahuje silnou skupinu figurálně-krajinných obrazů, která je prodchnuta celou řadou pozoruhodných významů a spojitostí a již můžeme hodnotit po výtvarné i myšlenkové stránce jako velice zajímavou.

Pro správné uchopení úzkého vztahu krajiny a figury v díle Antonína Hudečka vhodně posloužily informace o jeho figurálním školení v Praze a v Mnichově. Jako určitý katalyzátor usměrňující stylovou i námětovou rozptřičenost způsobenou rozmanitostí zdrojů z akademického prostředí, pak fungovaly Hudečkovy pobyty na Okoři, jimž byla věnována náležitá pozornost. Na Okoři se Hudeček navíc naučil malovat syntonosem, čímž se dostal do společnosti úzkého počtu malířů, kteří touto technikou pracovali. Podstatným tématem textu se tak stal vliv syntonosu na Hudečkovu formování, především v oblasti barevnosti. Důkladný popis atmosféry, myšlenek a mechanismů všech čtyř vyučovacích systémů, kterými Antonín Hudeček v době svého uměleckého formování prošel, odkryl kořeny jeho výtvarného projevu z přelomu století. Celkový obrázek o inspiracích Hudečkovy tvorby tohoto období doplňuje řada drobných neoficiálních zdrojů, zastoupených např. dílem Vojtěcha Hynaise, Josefa Schussera, Václava Radimského, Antonína Chittussiho či Hudečkových vrstevníků z tzv. generace 90. let, především pak Antonína Slavíčka, s nímž Hudeček bok po boku namaloval řadu obrazů, které nám poskytují cenný srovnávací materiál pro interpretaci díla obou umělců. Hudeček se díky důkladnému vzdělání ve figurální malbě, stejně jako intenzivně prožitému období uprostřed Mařákovy plenérové školy, dopracoval k syntéze obou malířských žánrů, které se u něj staly po jistou dobu, a zvláště v některých konkrétních dílech, vzájemně neoddělitelnými. Právě zde je možné pocítit sílu Hudečkových učitelů, jejichž vliv v pozdějších letech důsledkem Hudečkovy introvertní povahy a lyričnosti slábl, aby ustoupil

žánru vhodnějšímu k vyjádření jeho naturelu, tj. krajinomalbě. Hudečkovo akademické vzdělání přesto vždy kdesi zasunuté dřímalo a v jednotlivostech se v obdobích umělecké krize projevovalo návratem k osvědčeným figurálním námětům – příkladem jsou obrazy *Žlutý akt* (1907–1908, **OBR. 57, č. kat. 196**) či *Rasové sblížení* (**OBR. 58, č. kat. 237**).

Další z úžeji zaměřených témat Hudečkova díla, které tato práce probírala, je duše. Úvahy týkající se tohoto pojmu ukázaly, jak hluboké kořeny umělecký proud zabývající se duší měl, a to v podobě filozofa a esejisty Henriho Frédérica Amiela či pařížských „malířů duše“, mezi něž patřil Albert Besnard, Henri Martin, Gudton La Touche, Edmond Aman-Jean, Eugén Carrière či Henri Le Sidaner. Stejně silným zdrojem mohlo být pro Hudečka např. dílo Fernanda Knopffa, který se v symbolistním podání snažil o vyjádření osobního vnitřního pnutí a zpřítomnění duše a psychiky moderního člověka. V případě Antonína Hudečka se ukázalo, že pojem duše je s jeho dílem z přelomu století spojován sice mechanicky, až jako jakási zjednodušující nálepka, nikoli však bezdůvodně. Prokazatelně se totiž zařadil po bok Antonína Slavíčka, Františka Kavána či Otakara Lebedy, kteří se ve svém díle snažili o promítnutí psychických pnutí do krajiny. Přes spojitosti, které má Hudečkovo dílo z přelomu století s řadou teoretických a intelektuálních úvah o duši, je, myslím, příhodnější na něj nahlížet jako na produkt niterných pocitů, u něž intelektuální či konceptuální kontext nehrál zásadnější roli. Podobného názoru byl snad Karel Boromejský Mádl, který k první Hudečkově souborné výstavě, odehrávající se v Mánesu roku 1902, napsal: „Nadejde-li jednou doba, po níž mnozí umělci touží [...], kdy se výstavy obejdou bez katalogů [...], kdy diváku [...] postačí, že stojí před obrazem, v němž se mu malíř zpovídá ze svých duševních stavů a emocí, nadejde-li jednou tato doba, pak se budou asi diviti, že nepočala už nyní u Antonína Hudečka.“<sup>199</sup>

Jako následné a s pojmem duše úzce související téma byla uvedena úvaha o náladě, náladové krajinomalbě a jejich spojitostech s dílem Antonína Hudečka. Text se pokusil nejprve zachytit podstatu a zdroje náladové krajinomalby, sahající hluboko do Francie 19. století. Podstatným bylo srovnání francouzské náladové malby s tou českou z přelomu 19. a 20. století a jejich následné obsahové odlišení. Česká náladová krajinomalba se vyznačovala specifickým lyrismem, stavícím se do určitého protikladu k obrozeneckým snahám minulé generace. Prokazatelně silný vliv měl na Hudečkovu náladovou malbu jeho neoficiální učitel Julius Mařák; jak ukázaly vzpomínky Františka Kavána, Mařák skutečně formuloval svůj osobní přístup k náladové krajinomalbě a následně jej zprostředkoval svým žákům. Antonín Hudeček se v souvislosti s náladou dostal také do myšlenkového propojení se svými

---

<sup>199</sup> MÁDL (pozn. 119) 256.

vrstevníky, jako byli Miloš Jiránek, Max Švabinský, Jan Preisler, Antonín Slavíček či František Tavík Šimon, kteří snad mj. reagovali na českou i zahraniční literární symbolistickou tvorbu. V rámci tématu nálady byly zmíněny rovněž některé obrazové strategie sloužící k jejímu zachycení v obraze, jako např. přechodové stavy přírody či zobrazení osamocené ženy jako pradávného malířského stereotypu k vyjádření alegorie. Zásadní přínos pro pochopení nálady a její podstaty ve výtvarném umění, obecně i konkrétně v díle Antonína Hudečka, měla analýza textu Aloise Riegla vydaného na přelomu století. Celá řada Hudečkových obrazů souzní mnohdy velmi blízce s Rieglovými definicemi tohoto pojmu. Téma nálady a náladové krajinomalby také pomohlo novým způsobem přiblížit dosud zjednodušeně pojímaný vztah mezi tvorbou Antonína Hudečka a Antonína Slavíčka. Hudeček, který podle názoru mnohých tvořil svá nejlepší díla z přelomu století pod Slavíčkovým vlivem, se v tomto případě dostal do opačné pozice. K motivu osamělé ženy v krajině tíhnul silněji než Slavíček a mohl pro něj být v tomto smyslu inspirativní. Hudečkovu náladovou krajinomalbu je nutné vnímat v souvislosti s výše uvedenými literárními a výtvarnými českými i zahraničními inspiracemi, zároveň však musíme mít stále na zřeteli Hudečkův bytostný individualismus, vyznačující se určitou distancí od přílišného teoretizování v umění. Prvky spojující Hudečkovu dílo se soudobými myšlenkovými proudy lze tak v tomto případě chápat jako umělcovu vnitřní, snad částečně nevědomou, reakci na okolní uměleckou atmosféru.

Podstatnou částí práce byl text týkající se motivu zrcadlení a jeho role v díle Antonína Hudečka. Tento motiv je u Hudečka úzce spjat s pobyty s Mařákovou školou na Okoři před rokem 1900. Hudeček se svými generačními kolegy volně navázal na tradici ideově sahající až k antickým bájím či pozdně středověké italské a nizozemské malbě. Srovnání s dobovými českými i zahraničními periodiky prokázalo, že se zrcadlení jako důležitý motiv prolínalo napříč díly řady malířů působících na přelomu století. Z důkladného průzkumu konkrétních Hudečkových děl vyplynulo, že u něj zrcadlení nabývalo celé řady poloh od impresivní hry po symbolické sdělení. I v motivu zrcadlení se objevily zásadní spojitosti mezi Antonínem Hudečkem a Antonínem Slavíčkem. Skrze přítomnost zrcadlení ve Slavíčkově díle a jeho analýzu se dostalo Hudečkovu dílo do společnosti nejuznávanějších evropských autorů, jakými byli např. Piet Mondrian, František Kupka, Egon Schiele či Gustav Klimt. Zrcadlení jako „představové schéma“ u Antonína Hudečka nesměřovalo vždy přímo k mimetickému zachycení objektů. U většiny obrazů, a těch s figurální složkou obzvlášť, hrálo zrcadlení pouze vedlejší roli a hlavní váha byla položena na figuru, její zasazení do krajiny a vzájemnou komunikaci obou prvků. V takových případech Hudeček zrcadlení téměř potlačil a zrcadlo

vodní plochy zůstalo na jeho obrazech neutrální, neostré či dokonce „netečně slepé“. V souvislosti se zrcadlením byla uvedena řada příkladů a krajních poloh, do kterých se tento motiv může ve výtvarném umění dostat, žádného z extrémů však Hudeček ve svém projevu nedosáhl. V průběhu celé své kariéry se totiž v zásadě držel východisek Mařákovy školy, vyžadujících maximální pravdivost, poctivost a upřímnost v zachycení přírody. Jak se zdá, Hudeček tyto požadavky respektoval a neuchyloval se k dalekosáhlejším teoretickým konstrukcím a experimentům. Pokud jeho tvorba někdy nabývala určité ornamentální či schematizované polohy, šlo spíše o důsledek osobního dlouhodobého výtvarného procesu nežli o novou programní proklamaci.

V dalším oddílu práce, zabývajícím se koupáním chlapců, bylo vyjmenováno třináct obrazů, na nichž Hudeček tento námět zobrazil. Z výčtu vyplývá, že všechny obrazy vznikly v době, kdy s krajinářskou speciálkou Julia Mařáka pobýval na Okoři. Z příležitostných návštěv této lokality po roce 1902 už nejsou známy žádné Hudečkovy obrazy s touto tematikou. To, že je jejich vznik neoddelitelně spojen s Okoří, napovídá, že po výtvarné i obsahové stránce vyrostly z principů Mařákovy školy a nebývalého kvasu diskuzí a tvorby jeho žáků. Až nápadně ukončený zájem o téma koupání poté, co většina Hudečkových kolegů, především Antonín Slavíček, Okoř opustili, naznačuje, že obrazy koupajících se chlapců vznikly nejspíš z jejich vzájemného myšlenkového propojení. Zjevná melancholie z opuštěné Okoře, objevující se v Hudečkově obraze *Trojanova restaurace* (1903, **OBR. 5, č. kat. 147**), ukazuje, jak podstatným zdrojem mu zdejší pobyty byly. Právě tehdy, kolem roku 1903, došlo v Hudečkově díle k jistému zlomu, kdy umělecky dospěl, pomyslně dokončil svá studia a osamostatnil se od dosavadní bezstarostnosti jinošského světa, ve kterém dosud žil a který, snad ze strachu z jeho ztráty, až obsedantně tolikrát křísil ve svých obrazech. K poslednímu oživení tématu koupání došlo v Hudečkově díle při jeho prvním italském pobytu, resp. při zpracovávání studií, které si z Itálie přivezl, když vytvořil obrazy *Akt u moře/Moře/Studie k obrazu* (1902, **OBR. 16, č. kat. 118**) a *Chlapec u moře* (1902, **OBR. 32, č. kat. 95**). Do Itálie ho doprovázel Jan Preisler, vrstevník a přítel, jenž snad v Hudečkovi ještě naposledy vyvolal nostalgii po jinošských bezstarostných létech a nejspíš i probudil touhu opět tyto pocity vtělit do nových obrazů.

Portfolio inspiračních zdrojů, které by mohly mít reálný vliv na dílo Antonína Hudečka z přelomu 19. a 20. století, bylo rozšířeno v kapitole zabývající se vybranými zahraničními malířskými koloniemi. Na definici pojmu malířské kolonie navázal výklad o konkrétních uskupeních a jejich členech s přihlédnutím k uměleckým znakům, které mohli mít společné s tvorbou Antonína Hudečka. V díle umělců spojených s německou vesnicí



Worpswede se našla celá řada námětových a stylových spojitostí, ovšem reakci českých umělců, Antonína Hudečka a Antonína Slavička nevyjímaje, na pražskou výstavu malířů a sochařů z Worpswede můžeme považovat spíše za druhotnou vzhledem k jejich jistému předchozímu souznění. V díle Antonína Hudečka lze přesto nalézt několik obrazů, které díky svému kompozičnímu řešení, námětu či použité barevné škále přímo reflektovaly zkušenost s malbou umělců z Worpswede. U Hudečka šlo tak o jeden z více zdrojů spájených v osobitý celek a nelze u něj hovořit o nápodobě či dokonce kopírování. I v případě skotských malířů z uskupení zvaného Boys of Glasgow se našly společné prvky s dílem Antonína Hudečka. Tentokrát šlo však pouze o propojení nepřímého rázu, dokládající především společné inspirační zdroje v podobě barbizonské školy a francouzských realistů; podobné nepřímé spojení lze pak sledovat i ve vztahu Antonína Hudečka s umělci sdružujícími se v kolonii v Dachau. Porovnání Hudečkových děl s některými obrazy skotských autorů odhalilo především užívání analogických kompozičních schémat, zejména když tvořila významnou složku obrazu kromě krajiny i figura. V takovém případě se nejspíše projeví určité všeobecné kompoziční stereotypy a z nich pramenící podobná výtvarná řešení. Společné prvky najdeme hlavně v raném období Hudečkovy tvorby před rokem 1900, kdy u něj ještě zásadněji dozníval vliv akademického vzdělání. Hlavními výtvarnými a námětovými styčnými prvky mezi Hudečkem a skotskými malíři bylo propojování figury s krajinou v jednotný myšlenkový celek a společné využití některých motivů, jako je vodní hladina či symbolistně laděná měsíčná krajina. Spojitost mezi Antonínem Hudečkem a skotskými malíři, zdá se, nebyla nikterak programní, ale spíše výtvarně nahodilá. Zásadní shodu lze najít především v individuálním přístupu k přírodě a v nezávislosti na druhotných filozofických, teoretických či literárních odkazech. Umělecké kolonie v maďarských městech Szolnok a Nagybánya jsou v práci uvedeny spíše na okraj pro ilustraci mnohovrstevnatého fenoménu evropských uměleckých kolonií výrazně formujících na přelomu 19. a 20. století mladé umělce a moderní umění obecně.

Z výše uvedeného textu vyplývá, že na malby Antonína Hudečka kolem roku 1900 se dá nahlížet z mnoha úhlů pohledu a s mnohdy překvapivými spojitostmi napříč tehdejším uměleckým světem. Zvolená témata nemají ambici být vyčerpávajícím přehledem možností, jak Hudečkovo dílo analyzovat. Jejich cílem je spíše poukázat na to, že studium Hudečkovy tvorby není definitivně uzavřené a že se stále ještě nabízí široký prostor pro pokládání dalších otázek a zpracování nových poznatků.

## 9. Prameny a literatura

### 9.1. Prameny

AHMP, fond Spolek výtvarných umělců Mánes, Mikuláš Aleš, Antonín Hudeček, francouzská grafika, karton 43, inv. č. 3977, sign. 4. 1

ANG v Praze, AA 2640/ 1–2

ANG v Praze, AA 3041/3

ANG v Praze, AA 3856

ANG v Praze, Antonín Matějček, fond 130, inv. č. 81

ANG v Praze, Antonín Matějček, fond 130, inv. č. 460, 461

ANG v Praze, dopisy knihtiskaři Novotnému, nedat., 909-1a, 2–63

ANG v Praze, Kotalík, fond. 135, VII–42, Ant. Hudeček

ANG v Praze, čj. 5182–89

ANG v Praze, fond SVPU, sign. AA 1223/1–2

ANG v Praze, fond SSSU, sign. AA 3702

ANG v Praze, fond SVPU, sign, AA 1419

ANG v Praze, fond SVPU, sign. AA 1258

ANM, Fond Ant. Hajn, 5733–5760, Podkarpatská Rus, koresp., jednotlivci, I-L, 5785, Ladislav Klumpar, Ad malíř Hudeček a P. R.

ANM, fond Foto PNP, osoby, 1216–1396, HO–CHY, karton č. 9, dok. č. 1309

LAPNP, fond Karáskova galerie, č. inv. 792, uložení 1/A/15

LAPNP, fond Lešehradeum, č. přír. 392/54, uložení Výtvarní umělci 7/A/16

LAPNP, fond Sáňka Arno, č. inv. 1385, č. přír. 65/67, uložení 6/F/17

LAPNP, fond Machar Josef Svat., č. přír. 51/48, uložení 28/B/5

LAPNP, fond Formanová Eva, č. inv. 236–237, č. přír. 68/81

LAPNP, fond Kaván František, č. inv. 1152, č. přír. 71/71

LAPNP, fond Kaván František, č. inv. 10, č. přír. 82/82

LAPNP, fond Luňáček Václav, č. inv. 29–33, č. přír. 132/70

LAPNP, fond Janovský Miroslav, č. inv. 2661, č. přír. 106/74

LAPNP, fond Zachoval František K., č. inv. 301, č. přír. 45/83

LAPNP, fond Marek František, č. inv. 32, č. přír. 58/81

Listinný archiv AVU, č. j. 1315/18/19

## 9.2.Literatura

AMBROZIĆ 1988/1989 — Katarina AMBROZIĆ: Wege zur Moderne und die Ažbe-Schule in München (kat. výst.). Wiesbaden 1988 / Pota k Moderni in Ažbetova šola v Münchnu (kat. výst.). Ljubljana 1989

ANDRATSCHKE 2016 — Thomas ANDRATSCHKE (ed.): Mythos Heimat: Worpsswede und die europäischen Künstlerkolonien. Dresden 2016

ARADI 1998 — Nora ARADI: Nagybánya Colony. In: TURNER 1998, sv. 22, 434

BAILEY 1998 — Colin J. BAILEY: Hölzel, Adolf. In: TURNER 1998, sv. 14, 694

BALLARDINI/BOŘECKÝ/ZACHAŘ 2015 — ZACHAŘ (et al.): Má vlast, pocta české krajinomalbě (kat. výst.). Praha 2015

BAUDELAIRE 1968 — Charles BAUDELAIRE: Úvahy o některých současnících. Praha 1968

BEBR 1897 — Antonín BEBR: Nálada. In: Volné směry, roč. I., č. XII., 1897, 559–560

BERGNER 1912 — Pavel BERGNER: Katalog obrazárny v Domě umělců Rudolfinum v Praze. Praha 1912

BÍLEK 1908 — František X. BÍLEK: Mädchenakt vor dem gelben Vorhang. In: Union 2/6, č. 152, 1908, 2

BILLCLIFFE 1985 — Roger BILLCLIFFE: The Glasgow Boys: the Glasgow School of Painting 1885–1895. London 1985

BILLCLIFFE 1998 — Roger BILLCLIFFE: Glasgow Boys. In: TURNER 1998, sv. 12, 779–780

BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 1999 — Naděžda BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ: Julius Mařák a jeho žáci (kat. výst.). Praha 1999

- BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 2002 — Naděžda BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ (ed.): 19th-century Art, Guide to the Collection of the National Gallery in Prague (kat. výst.). Trade Fair Palace, 4th floor. Praha 2002
- BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 2003 — Naděžda BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ (ed.): Václav Brožík, 1851–1901 (kat. výst.). Praha 2003
- BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 2005 — Naděžda BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ: Krajina v českém umění 17.–20. století (kat. výst.). Praha 2005
- BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 2009 — Naděžda BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ (ed.): Umění 19. století v Čechách (1790-1910), Malířství, sochařství a užité umění, Průvodce expozicemi Národní galerie v Praze (kat. výst.). Praha 2009
- BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 2011 — Naděžda BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ: Václav Radimský, 1867–1946. Řevnice 2011
- BOUČKOVÁ 1982 — Jitka BOUČKOVÁ: Antonín Hudeček (kat. výst.). Liberec 1982
- BOUČKOVÁ 1996 — Jitka BOUČKOVÁ: Malíři Orlicka a Podorlicka. Lanškroun 1996
- BOUČKOVÁ 2003 — Jitka BOUČKOVÁ: Antonín Hudeček, katalog stálé expozice Antonína Hudečka v Častolovicích (kat. výst.). Častolovice 2003
- BOULBOULLÉ/ZEISS 1989 — Guido BOULBOULLÉ / Michael ZEISS: Worpswede. Kulturgeschichte eines Künstlerdorfes. Köln 1989
- BOURET 1973 — Jean BOURET: The Barbizon School and the 19th Century French Landscape Painting. London 1973
- BRETTELL/HEILBRUN/SCHAEFER 1984 — Richard R. BRETTELL / Françoise HEILBRUN / Scott SCHAEFER (et al.): A Day in the Country: Impressionism and the French Landscape (kat. výst.). Los Angeles 1984
- BROŽOVÁ 2015 — Kristýna BROŽOVÁ (ed.): Topičův salon 94–99. Praha 2015
- BRYNYCHOVÁ 1942 — Anna BRYNYCHOVÁ: Antonín Hudeček. In: Volné směry, roč. XXXVII, 1942, 31–36
- BRYNYCHOVÁ 1942a — Anna BRYNYCHOVÁ: Antonín Hudeček, Posmrtná výstava díla (kat. výst.). Praha 1942

- BRYNYCHOVÁ 1942b — Anna BRYNYCHOVÁ: Antonín Hudeček. Praha 1942
- BUSCH/GERKENS/SCHULTZE/WINTHER 1980 — Günter BUSCH / Gerhard GERKENS / Jürgen SCHULTZE / Annemarie WINTHER: Worpswede. Eine deutsche Künstlerkolonie um 1900 (kat. výst.). Bremen 1980
- BYDŽOVSKÁ 1990 — Lenka BYDŽOVSKÁ: Spolek výtvarných umělců Mánes v letech 1887–1907 (disertační práce na Ústavu teorie a dějin umění Československé akademie věd v Praze). Praha 1990
- BYDŽOVSKÁ 2012 — Lenka BYDŽOVSKÁ: Éra secese v Mnichově a v Praze. In: PETRASOVÁ/PRAHL 2012, 295–332
- BYDŽOVSKÁ/LAHODA/NEŠLEHOVÁ/PLATOVSKÁ/ŠVÁCHA 1998 — Lenka BYDŽOVSKÁ / Vojtěch LAHODA / Mahulena NEŠLEHOVÁ / Marie PLATOVSKÁ / Rostislav ŠVÁCHA: Dějiny českého výtvarného umění 1890-1938 (IV/1), I) Počátky secese a symbolismu, počátky modernosti; II) Úsilí o moderní výraz. Praha 1998
- COSGROVE/DANIELS 1989 — Denis COSGROVE / Stephen DANIELS (ed.): The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments. Cambridge 1988
- ČAPEK 1930 — Josef ČAPEK: Výstava Hudečkových obrazů z Podkarpatska. In: Lidové noviny, roč. 38, č. 23, 14. 1. 1930, 9
- DOLEŽAL 1976 — František DOLEŽAL: Antonín Hudeček (kat. výst.). Rychnov nad Kněžnou 1976
- DOTŘEL 1909 — Jan DOTŘEL: Julius Mařák, 1835 — 1899, nástin životopisný. Praha 1909
- ENGELMÜLLER 1947 — Ferdinand ENGELMÜLLER: Cesty k malířskému umění. Praha 1947
- FILIP/MUSIL 2015 — Aleš FILIP / Roman MUSIL (edd.): Mnichov — Zářící metropole umění 1870–1918 (kat. výst.). Lomnice nad Popelkou / Plzeň 2015
- FIŠER/ZACHAŘ/BILAVČÍKOVÁ 2016 — Marcel FIŠER / Michael ZACHAŘ / Hana BILAVČÍKOVÁ: Syntonos a plenérová krajinomalba přelomu 19. a 20. století (kat. výst.). Cheb 2016
- FREIMANOVÁ 1989 — Milena FREIMANOVÁ (red.): Člověk a příroda v novodobé české kultuře. Praha 1989

- GELLÉR 1998 — Katalin GELLÉR: Szolnok Colony. In: TURNER 1998, sv. 30, 210–211
- GERHART/GRASSKAMP/MATZNER 2009 — Nikolaus GERHART / Walter GRASSKAMP / Florian MATZNER: 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München. München 2009
- GERKENS/SCHULTZE/WINTHER 1970 — Gerhard GERKENS / Jürgen SCHULTZE / Annemarie WINTHER: Worpswede, Aus der Frühzeit der Künstlerkolonie (kat. výst.). Bremen 1970
- GRUYTER 2012 — Walter de GRUYTER: Allgemeines Künstler-Lexikon, Band 75, Hornung – Hunziger. Berlín 2012
- HANEL 2003 — Olaf HANEL: Krajinou duše Antonína Hudečka (kat. výst.). Praha 2003
- HANNESEN 1998 — Hans Gerhard HANNESEN: Worpswede Colony. In: TURNER 1998, sv. 33, 382–383
- HÖLZEL 1901 — Adolf HÖLZEL: Über Formen und Massenvertheilung im Bilde. In: Ver sacrum, heft 15, 1901, 243–254
- HORÁK 1942 — Ladislav HORÁK: Ze vzpomínek na Antonína Hudečka. K výročí jeho 70. narozenin. In: Národní politika, 16. 1. 1942
- HOROVÁ 1995 — Anděla HOROVÁ: Nová encyklopedie českého výtvarného umění, A–M. Praha 1995
- HOUSE 1995 — John HOUSE: Landscapes of France: Impressionism and its Rivals (kat. výst.). London 1995
- HULÍKOVÁ 2012 — Veronika HULÍKOVÁ (ed.): Jakub Schikaneder, 1855–1924 (kat. výst.), Praha 2012
- HULÍKOVÁ 2016 — Veronika HULÍKOVÁ: Antonín Hudeček a Okoř (kat. výst.). Roudnice nad Labem 2016
- CHALOUPKOVÁ 1972 — Marie CHALOUPKOVÁ: Antonín Hudeček, Obrazy (kat. výst.). Hradec Králové 1972
- JANČÍKOVÁ 2009 — Kateřina JANČÍKOVÁ: SURSUM, Posvátno v umění druhé vlny českého symbolismu (magisterská diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2009

- JIRÁNEK 1936 — Miloš JIRÁNEK: Literární dílo. Praha 1936
- JIRÁNEK 1962 — Miloš JIRÁNEK: O českém malířství moderním a jiné práce, Literární dílo, sv. I. Praha 1962
- JIRÁNEK 1962a — Miloš JIRÁNEK: O českém malířství moderním a jiné práce, Literární dílo, sv. II. Praha 1962
- JONÁKOVÁ 2016 — Ivana JONÁKOVÁ: Malíř a kreslíř Hugo Boettinger, 1880–1934 (kat. výst.). Plzeň 2016
- KALVODA 1929 — Alois KALVODA: Přátelé výtvarníci, Vzpomínky a úvahy 1907–1929. Praha 1929
- KARLÍKOVÁ 1973 — Ludmila KARLÍKOVÁ: Antonín Hudeček, 1872–1941 (kat. výst.). Hlinsko 1973
- KARLÍKOVÁ 1983 — Ludmila KARLÍKOVÁ Antonín Hudeček. Praha 1983
- KAVÁN 1899 — František KAVÁN: Julius Mařák ve vzpomínce žakově. In: Volné směry, roč. III., č. VIII, 1899, 414–424
- KAVÁN 1989 — František KAVÁN: Přesýpání nálad, Básně a eseje z konce století. Hradec Králové 1989
- KOBLIHA 1922 — František KOBLIHA: Antonín Hudeček. In: Moderní revue, sv. XXXVII., 1922, 123–125
- KOTALÍK 1966 — Jiří KOTALÍK (red.): Česká secese, Umění 1900. Hluboká nad Vltavou 1966
- KOTALÍK 1971 — Jiří KOTALÍK: České malířství XX. století ze sbírek národní galerie, díl I., generace 90. let (kat. výst.). Praha 1971
- KRAUS 2009 — Arnošt KRAUS: Moje vzpomínky na mistra Kavána. In: ZACHAŘ 2009
- KŘÍŽ 2000 — Jan KŘÍŽ: Dva konce století 1900 / 2000. Praha 2000
- KUČEROVÁ 2015 — Anežka KUČEROVÁ: Kult umělce na přelomu století – A. Rodin a M. Aleš podle M. Švabinského (bakalářská diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2015

- KVĚT 1959 — Jan KVĚT: Má vlast, Česká krajina v našem malířství XIX. a XX. století. Praha 1959
- LANGOVÁ 2009 — Jana LANGOVÁ: Zobrazení ženy v českém výtvarném umění na přelomu 19. a 20. století (magisterská diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2009
- LEUBNEROVÁ 2005 — Šárka LEUBNEROVÁ: Václav Brožík, 1851–1901 (kat. výst.). Hlinsko 2005
- LEUBNEROVÁ 2008 — Šárka LEUBNEROVÁ: Maxmilián Pirner, 1854–1924 (kat. výst.). Hlinsko 2008
- LEUBNEROVÁ 2009 — Šárka LEUBNEROVÁ: Krajinomalba v českém umění 19. století (kat. výst.). Hlinsko 2009
- LEVORA/ŠLECHTOVÁ 2004 — Josef LEVORA / Anna ŠLECHTOVÁ: Členové České akademie věd a umění 1890–1952. Praha 2004
- LICHTWARK 1901 — Alfred LICHTWARK: Duše a umělecké dílo. In: Volné směry, roč. V., č. II., 1901, 25–31
- LORENZOVA/PETRASOVA 2001 — Helena LORENZOVA / Taťána PETRASOVA (eds.): Dějiny českého výtvarného umění III/1–2. Praha 2001
- LORIŠ 1942–1943 — Jan LORIŠ: Výstava Antonína Hudečka. In: Umění, 1942–3, 125–126
- MÁDL 1904 — Karel Boromejský MÁDL: Umění včera a dnes. Praha 1904
- MÁDL 1908b — Karel Boromejský MÁDL: Umění včera a dnes. Praha 1908
- MÁDL 1908c — Karel Boromejský MÁDL: Výstava Ant. Hudečka v Topičově salonu. In: Zlatá Praha, XXV., č. I., 27. 9. 1907, 10–11
- MÁDL 1908d — Karel Boromejský MÁDL: Šestadvacátá výstava „Mánesa“. In: Zlatá Praha, roč. XXV., č. XL., 17. 6. 1908, 446
- MALIVA 1998 — J. MALIVA: A. Hudeček. In: TURNER 1998, sv. 14, 840
- MARTEN 1906/1907 — Miloš MARTEN: O lyrickém impresionismu. In: Moderní revue XIII, sv. 19, 1906–1907, 9–24



- MATĚJČEK 1932 — Antonín MATĚJČEK: Souborná výstava obrazů Antonína Hudečka (kat. výst.). Praha 1932
- MATĚJČEK 1942 — Antonín MATĚJČEK: Hudečkova léta okořská. In: Umění, 1942–1943, 167–202
- MATĚJČEK 1947 — Antonín MATĚJČEK Antonín Hudeček. Praha 1947
- MATĚJČEK 1948 — Antonín MATĚJČEK: Antonín Hudeček. Praha 1948
- MATOUŠEK 2007 — Alexander MATOUŠEK: Vnitřek lesa, lesní charakter, Julius Mařák a umění krajinomalby. Praha 2007
- MUSIL 1992 — Roman MUSIL (et al.): Moderní galerie tenkrát, 1902–1942 (kat. výst.). Praha 1992
- MUTHER 1903a — Richard MUTHER: Worpswede. In: Volné směry, roč. VII., č. VIII, 1903, 259–270
- MUTHER 1903b — Richard MUTHER: Worpswede, IX. výstava spolku výt. um. „Manes“ v Praze. Praha 1903
- MŽYKOVÁ 1990 — Marie MŽYKOVÁ: Vojtěch Hynais. Praha 1990.
- NEDOMA/RAKUŠANOVÁ 2010 — Petr NEDOMA / Marie RAKUŠANOVÁ: Double Fantasy (kat. výst.). Praha 2010
- NOVOTNÁ 2012 — Zuzana NOVOTNÁ: František Kaván, Symbolistní, dekadentní (kat. výst.). Praha 2012
- ORLÍKOVÁ 2007 – Jana ORLÍKOVÁ: České malířství přelomu 19. a 20. století ve sbírce Západočeské galerie v Plzni (kat. výst.). Plzeň 2007
- PECHÁČEK 1964 — Jaroslav PECHÁČEK: Okoř a malíři kolem Antonína Slavička. Praha 1964
- PEŠKOVÁ 1989 — Jaroslava PEŠKOVÁ: Pojem přírody a příroda ve filosofii 19. století. In: FREIMANOVÁ 1989, 9–17
- PETRASOVÁ/PRAHL 2012 — Taťána PETRASOVÁ / Roman PRAHL (edd.): Mnichov-Praha, Výtvarné umění mezi tradicí a modernou. Praha 2012
- POCHE 1975 — Emanuel POCHE (ed.): Encyklopedie českého výtvarného umění. Praha 1975

- POMAJZLOVÁ 1992 — Alena POMAJZLOVÁ: Moderní nebo nemoderní galerie, sbírka českého umění 20. století. In: MUSIL 1992, 23–29
- PRAHL 1987 — Roman PRAHL: Maxmilián Pirner, 1854–1924 (kat. výst.). Praha 1987
- PRAHL 1989 — Roman PRAHL: „Intimní krajina“ a její české přijetí. In: FREIMANOVÁ 1989, 103–118
- PRAHL 1993 — Roman PRAHL: Die tschechischen Secessionisten und ihre Aufnahme in Wien um 1900. In: Umění, roč. XXXXI., č. I., 1993, 3–25
- PRAHL 1997 — Roman PRAHL: Vídeňská výstava Mánesa v roce 1902 a další vztahy mezi Mánesem a Hagenbundem. In: Umění, roč. XLV., č. V., 1997, 445–460
- PRAHL 2017 – Roman PRAHL: Světla, šero a temnoty (kat. výst.), Plzeň 2017
- PRAHL/BYDŽOVSKÁ 1993 — Roman PRAHL / Lenka BYDŽOVSKÁ: Volné směry, časopis secese a moderny. Praha 1993
- PRAHL/RAKUŠANOVÁ/SRP/WITTLICH 2004 — Roman PRAHL / Marie RAKUŠANOVÁ / Karel SRP / Petr WITTLICH: Antonín Slavíček, 1870–1910 (kat. výst.). Praha 2004
- PUŠOVÁ 1987 — Jitka PUŠOVÁ: Soupis výstav Spolku výtvarných umělců Mánes, 1898–1950. Praha 1987
- PUŠOVÁ 1988 — Jitka PUŠOVÁ: Soupis výstav Umělecké besedy, 1863–1950. Praha 1988
- RAKUŠANOVÁ 2004 — Marie RAKUŠANOVÁ: Palič a stavitel (1902–1906). In: PRAHL/RAKUŠANOVÁ/SRP/WITTLICH 2004, 79–136
- RAKUŠANOVÁ 2008 — Marie RAKUŠANOVÁ Bytosti odnikud, Metamorfózy akademických principů v malbě první poloviny 20. století v Čechách (kat. výst.). Praha 2008
- RAKUŠANOVÁ 2010 — Marie RAKUŠANOVÁ: Ideální krajiny v archivu paměti. Vidění, tradice, umění, archeologie. In: RAKUŠANOVÁ/NEDOMA 2010, 14–45
- RAKUŠANOVÁ 2011 — Marie RAKUŠANOVÁ: Obraz jako bezprostřední otisk duše – jeden z modernistických mýtů:  
[https://www.academia.edu/12883068/Obraz\\_jako\\_bezprostredni\\_otisk\\_duse\\_-\\_jeden\\_z\\_modernistickykh\\_mytu](https://www.academia.edu/12883068/Obraz_jako_bezprostredni_otisk_duse_-_jeden_z_modernistickykh_mytu), vyhledáno 9. 3. 2017

- RIEGL 2003 — Alois RIEGL: Nálada jako obsah moderního umění. In: Umění, roč. LI., č. VI., 2003, 501–505
- RILKE 1903 — Rainer Maria RILKE: Worpswede, Monographie einer Landschaft und ihrer Maler. Bielefeld 1903
- ROPKOVÁ 2009 — Barbora ROPKOVÁ: Figurální témata v díle Antonína Hudečka (bakalářská diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2009
- RYBIČKA 2002 — Tomáš RYBIČKA: Antonín Hudeček (kat. výst.). Hradec Králové 2002
- ŘEZÁČ 2015 — Jan ŘEZÁČ: Evropský kontext k ztvárnění figury v českém malířství druhé třetiny 19. století. Ideové a formální zázemí tvorby Josefa Mánesa ( disertační práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2015
- SAXL 1966 — Miloš SAXL: Antonín Hudeček, Průřez celoživotní tvorbou (kat. výst.). Roudnice nad Labem 1966
- SEKERA/HANEL — Jan SEKERA / Olaf HANEL: Krajina duše. České výtvarné umění přelomu 19. a 20. st. ze sbírek ČMVU (kat. výst.). Praha 1995
- SERVAES 1900 — Franz SERVAES: Künstlerhaus. In: Neue Freie Presse, 21. 12. 1900, 2–4
- SLAVÍČEK 1954 — Antonín SLAVÍČEK: Dopisy. Praha 1954
- SRP 2006 – Karel SRP: Zlom a odraz. K jednomu typu představového schématu kolem roku 1900. In: Umění, roč. LIV., č. III., 2006, 251 – 260.
- SUCHARDA 1898 — Stanislav SUCHARDA: První výstava Spolku „Manes“. In: Volné směry, roč. II., č. V., 1897–1898, 231–236
- SVOBODA 1932 — V. SVOBODA: Malíř Antonín Hudeček, K jeho narozeninám. In: Říp, roč. XIII., č. XXXVII., 15. 1. 1932, nepag.
- ŠTECH 1964 — Václav Vilém ŠTECH: Antonín Slavíček Antonínu Hudečkovi, Dopisy. Praha 1964
- THIEME/BECKER 1925 — Ulrich THIEME / Felix BECKER: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, von der Antike bis zur Gegenwart, achtzehnter Band, Hubatsch — Ingouf. Leipzig 1925

- THOMSON 2012 — Richard THOMSON (et al.): Traumlandschaften, Symbolistische Malerei von Van Gogh bis Kandinsky (kat. výst.). Stuttgart 2012
- TODD 1998 — James G. TODD: Dachau Colony. In: TURNER 1998, sv. 8, 432
- TOMAN 1947 — Prokop TOMAN: Slovník československých výtvarných umělců. Praha 1947
- TOMAN 1993 — Prokop Hugo TOMAN: Nový slovník československých výtvarných umělců, A–K. Ostrava 1993
- TOMEŠ 1973 — Jan TOMEŠ: Antonín Slavíček. Praha 1973
- TOMEŠ 1979 — Jan TOMEŠ: Antonín Chittussi. Praha 1979
- TURNER 1998 — Jane TURNER (ed.): Dictionary of Art. New York 1998
- VLČEK 1986 — Tomáš VLČEK: Praha 1900, Studie k dějinám kultury a umění Prahy v letech 1890–1914. Praha 1986
- VLČEK 1982 — Tomáš VLČEK: Světlo: světlo v českém malířství generace osmdesátých a devadesátých let 19. století (kat. výst.). Praha 1982
- VLNAS 1996 — Vít VLNAS (ed.): Obrazárna v Čechách 1796–1918 (kat. výst.). Praha 1996
- VOHÁŇKOVÁ 2012 — Romana VOHÁŇKOVÁ: Malířství a fotografie okolo roku 1900, Úvahy nad vztahem českého malířství k novému médiu (magisterská diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2012
- VOLNÉ SMĚRY 1904 — Volné směry, roč. VIII., č. I., 1904, 31
- WELLNER 1912 — Karel WELLNER: Antonín Hudeček, katalog souborné výstavy Antonína Hudečka, 29. 6. – 18. 7. 1912 (kat. výst.), Štramberk 1912
- WITTLICH 1982 — Petr WITTLICH: Česká secese. Praha 1982
- WITTLICH 1989 — Petr WITTLICH: Proč právě příroda – výtvarné umění a biologické myšlení na konci 19. století. In: FREIMANOVÁ 1989, 94–102
- WITTLICH 2003 — Petr WITTLICH (et al.): Jan Preisler, 1872–1918 (kat. výst.). Praha 2003
- WITTLICH 2004 — Petr WITTLICH: Nálady a imprese (1895–1902). In: PRAHL/RAKUŠANOVÁ/SRP/ WITTLICH 2004, 35–78

WITTLICH/URBAN/BYDŽOVSKÁ 1997 — Petr WITTLICH / Otto M. URBAN / Lenka BYDŽOVSKÁ (et al.): Důvěrný prostor / Nová dálka (kat. výst.). Praha 1997

ZACHAŘ 2009 — Michael ZACHAŘ: František Kaván. Praha 2009

ZACHAŘ 2011 — Michael ZACHAŘ (et al.): Mistři české krajinomalby (kat. výst.). Praha 2011

ZACHAŘ/EXNER/KONIČKOVÁ/PROCHÁZKOVÁ 2012 — Michael ZACHAŘ / Ivan EXNER / Klára KONIČKOVÁ / Petra PROCHÁZKOVÁ: Klasikové 19. století, obrazy ze sbírky Karlštejnské, a. s. (kat. výst.). Praha 2012

ZEMÁNEK 2005 — Jiří ZEMÁNEK (ed.): Od země přes kopec do nebe... Praha 2005

ŽÁKAVEC 1922 — František ŽÁKAVEC: Soubor Antonína Hudečka, Katalog 56. výstavy Spolku výtvarných umělců Mánes (kat. výst.). Praha 1922

ŽÁKAVEC 1932 — František ŽÁKAVEC: K jubilejní výstavě Antonína Hudečka. In: Umění, 1932, 313–332

## 10. Přílohy

### 10.1. Excerpce dobových periodik

#### 10.1.1. Texty

Harlas, F. X.: Hudeček Antonín (všeobecné hodnocení). In: *Politik*, 25/2, č. 56, 1898, 2 (Austellung des Vereines „Manes“) · Harlas, F. X.: Hudeček, Sechs grössen Naturstudien. In: *Politik*, 25/11, č. 325, 1898, 2 (Topičův salon) · Čapek, K. M.: Spolek výtvarných umělců Mánes. In: *Světobzor*, XXXII., č. 18., 1898, 208–209 · M. [Karel Boromejský Mádl]: Z Topičova salonu (k výstavě spolku Mánes). In: *Zlatá Praha*, roč. XV., č. 14, 11. 2. 1898, 165 · Kritika obrazů *U potoka* a *Koupel* (ve výstavním katalogu č. 168, 171) na výstavě KJ v Praze. In: *Bohemia*, roč. LXXII, 17. 6. 1899, příloha k č. 166, 3 · Harlas, F. X.: Hudeček Antonín (všeobecný posudek). In: *Politik*, 2/5, č. 121, 1899, 2 (Prager Salon 1899) · Harlas, F. X.: Hudeček: Studien (všeobecné posudky). In: *Politik*, 6/6, č. 155, 1899, 1 (Prager Salon 1899/VI.) · Hudeček. In: *Politik*, 3/10, č. 305, 1899, 4 (Öster. Kunstausstellung in Petersb. u. Moskau) · Čapek, K. M.: II. výstava spolku Manes. In: *Světobzor*, XXXIII., č. 3, 1899, 33–34 · M. [Karel Boromejský Mádl]: K výstavě spolku Mánes v Topičově saloně, komentář k vystaveným obrazům *Lesní interiér* a *Podzim*. In: *Zlatá Praha*, roč. XVI. č. 2, 18. 11. 1899, 22 · M. [Karel Boromejský Mádl]: K výstavě spolku Mánes v Topičově saloně. In: *Zlatá Praha*, roč. XVI., č. 4, 2. 12. 1898, 45 · M. [Karel Boromejský Mádl]: Ref. k Výroční výstavě v Rudolfinu, komentář k vystavenému obrazu *Na potoce*. In: *Zlatá Praha*, roč. XVI., č. 31, 9. 6. 1899, 372 · *Mondschein, Gegen Abend*. In: *Bohemia*, Beil. 176, 28/6, 1900, 1 (Von der grossen Berliner Kunstausstellung) · *Garbenbinderin*. In: *Bohemia*, Beil. 323, 1, 22. 11. 1900 (A. R.: Wiener Kunstausstellung) · Kamper, J.: Hudeček Ant. In: *Politik*, č. 44, 14. 2. 1900, 2 (Öster.-ungarn. Kunstausstellung in Petersburg) · Harlas, F. X.: Hudeček Ant. (?), Die opalisierenden Wasserspiegel der Teiche oder Bäche. In: *Politik*, č. 120, 2. 5. 1900, 2 (Frühjahrsausstellung in Rudolfinum 1900) · Harlas, F. X.: Hudeček Ant. (?), Die Dämmerungsmotive. In: *Politik*, č. 290, 20. 10. 1900, 2 (Die Ausstellung d. Vereines „Manes“) · Harlas, F. X.: Hudeček Ant. (?). In: *Politik*, č. 330, 29. 11. 1900, 1–2 (Böhm. Kunst in Wien) · Servaes, F. (Ref. v Neue Freie Presse): Hudeček Ant. (?). In: *Politik*, č. 353, 22. 12. 1900, 6 (Kunst und Lit.: die böhm. bild. Kunst in Wien) · Výstava „Mánesa“, Ant. Hudeček. In: *Právo lidu*, roč. IX., č. 303, 2. 11. 1900, 1 · Literatura, divadlo, umění – úspěchy českého umění ve Vídni. In: *Právo lidu*, roč. IX, č. 317, 16. 11. 1900, 617 · Neumann, S. K.:

Rudolfinum, 61. výstava. In: *Volné směry*, roč. IV., 1900, 204–205 (zhodnocení vystavených Hudečkových obrazů *Jaro, Léto a Podzim*) · M. [Karel Boromejský Mádl]: Výroční výstava v Rudolfinu. In: *Zlatá Praha*, roč. XVII, č. 30, 1. 6. 1900, 358 · F. A.: Prager Kunstaussstellung 1901. In: *Bohemia*, Beil. 136, 18. 5. 1901, 1 (*Rübenputzer a Ähren*) · Harlas, F. X.: Hudeček Ant., *Rübenputzer* (Naturstudie). In: *Politik*, č. 146, 29. 5. 1901, 1 (Prager Salon 1901) · Harlas, F. X.: Hudeček Ant. (?). In: *Politik*, č. 155, 7. 6. 1901, 1 (Prager Salon 1901) · Kolektivní výstavy čes. um. ve Vídni. In: *Volné směry*, roč. V., 1901, 24 (Výstava A. H. v salonu Pisko ve Vídni) · M. [Karel Boromejský Mádl]: Z výstavy spolku Mánes. In: *Zlatá Praha*, roč. XVIII., č. 2, 16. 11. 1900, 23 · České umění v cizině. In: *Zlatá Praha*, roč. XVIII., č. 4, 30. 11. 1900, 48 (k výstavě A. H. ve Vídni) · M. [Karel Boromejský Mádl]: Praha Paříži. In: *Zlatá Praha*, roč. XVIII., č. 8, 28. 12. 1901, 96 (A. H. uveden nejspíše jako autor akvarelu *Tábor*, jednoho ze sbírky obrazů českých měst věnovaných Paříži městem Prahou) · Harlas, F. X.: Die neuzeitliche Malerei in Rudolfinum. In: *Politik*, č. 279, 10. 10. 1902, 1 (Die opalisierenden Farbenspiele) · Harlas, F. X.: Hudeček, Souborná výstava. In: *Politik*, č. 327, 28. 11. 1902, 2 (Ausstellungsgänge) · První dělnická výstava v Praze. In: *Právo lidu*, roč. XI., č. 243, 3. 9. 1902, 2 (Všeobecný posudek tvorby) · Literatura, divadlo, umění. In: *Právo lidu*, roč. XI., č. 317, 18. 11. 1902, 7 (Výstava obrazů A. H. v pavilonu pod Kinského zahradou spolu s M. Alšem a francouzskou grafikou) · *Na poli* (rozbor obrazu, repro.). In: *Besedy Času*, roč. VII., č. 43, 1902 (1903), 342 · První dělnická výstava v Praze (výstaviště v Královské oboře). In: *Zlatá Praha*, roč. XIX., č. 43, 22. 8. 1902, 516 · Výstava J. Novopackého (pořádána JVU). In: *Přehled*, roč. I., 1902–1903, 11 · Výstava „Manesa“ v Hagenbundu ve Vídni. In: *Přehled*, roč. I., 1902–1903, 10 · V Rodinově pavilonu pod Petřínem (Výstava prací M. Alše, A. H. a moderního užitého francouzské umění). In: *Dílo*, roč. I., 1903, 43 · Novopacký, Hudeček, Jansa (pořádala JVU). In: *Přehled*, roč. I., 1902–1903, 65–66 · Harlas, F. X.: Hudeček (?) als Kinderbücher Illustrator. In: *Politik*, č. 170, 23. 6. 1903, 2 (Ausstellung „Kunst für Kinder“ im Kunstg[...]) · Harlas, F. X.: A. H., *Abend am Teiche, Im Sommer* [...]. In: *Politik*, č. 85, 27. 3. 1903, 2 (Frühjahrsausstellung der Prager Secession) · M. [Karel Boromejský Mádl]: Z výstavy „Manesa“. In: *Zlatá Praha*, roč. XX., č. 24, 10. 4. 1903, 287 · M. [Karel Boromejský Mádl]: A. H. In: *Zlatá Praha*, roč. XX., č. 7, 1903, 82 · Hudeček Ant. (Böhm. Künstler), Bronze Medaille. In: *Politik*, č. 358, 28. 12. 1904, 5 (Auszeichnungen der St. Louiser Weltausstellung) · Harlas, F. X.: Hudeček Ant. (*Sonnenschein längs des Baches, Ins Dorf, Zum Pflügen, Herbstmotive, Blonde Landchaften*). In: *Politik*, č. 116, 26. 4. 1904, 2 (Frühjahrsausstellung des Vereines „Manes“) · Jarní výstava „Manesa“. In: *Přehled*, roč. III., č. 33, 1905, 577–579 · M. [Karel Boromejský Mádl]:

Výstava „Manesa“. In: *Zlatá Praha*, roč. XXI., č. 27, 29. 4. 1904, 323 · Eine *Herbststudie, Abendmotiv, Im Sommer*. In: *Politik*, č. 17, 7. 11. 1905, 1 (Wiener Briefe.-Hagenbund) · K výstavě „Mánesa“ v Olomouci. In: *Přehled*, roč. III., č. 41, 1904–1905, 709–710 · R. V.: 20. výstava „Mánesa“. In: *Přehled*, roč. IV., č. 32, 1905–1906, 568, 586–588 · Z výstavy „Manesa“. In: *Zlatá Praha*, roč. XXII., č. 28, 28. 4. 1905, 333 · České umění v cizině (Hudeček s Kalvodou a Jaroňkem v Hagenbundu ve Vídni). In: *Revue Moravsko-slezská*, roč. II., č. 1, 1906, 24–25 · XX. výstava spolku „Mánes“. In: *Dílo*, roč. IV., 1906, 74–75 · Harlas, F. X.: A. H. In: *Politik*, č. 286, 17. 10. 1906, 1 (Topičův Salon) · Harlas, F. X.: *Dorfbild mit blühenden Wiesengrund*. In: *Politik*, č. 107, 19. 4. 1906, 2 (Frühjahrsausstellung des „Manes“) · Jarní výstava „Mánesa“. In: *Právo lidu*, roč. XV., č. 131, 12. 5. 1906, 9 (Literatura, divadlo, umění) · Harlas, F. X.: *Dämmerung*. In: *Politik*, č. 342, 12. 12. 1906, 1, (Winterausstellung des „Manes“) · Čeští umělci ve Vídni (Zmíněny krajiny *Na vsi, Měsíčná noc, Po dešti* a *V Létě* od A. H.). In: *Zlatá Praha*, roč. XXIII., č. 9, 8. 12. 1905, 108 · R. O.: XXI. výstava Mánesa. In: *Přehled*, roč. V., č. 18, 1906–1907, 343–345 · M. [Karel Boromejský Mádl]: Jarní výstava „Manesa“. In: *Zlatá Praha*, roč. XXIII., č. 32, 18. 5. 1906, 382 · Jiránek, M.: Die XXI. Ausstellung des Vereins bildender Künstler „Manes“. In: *Čechische Revue*, roč. I., 1907, 350 · -e-: Výstava Hagenbundu a Secesse ve Vídni. In: *Přehled*, roč. V., 1906–1907, 523 · A. H. (Topičův salon). In: *Radikální listy*, roč. XIV., č. 38, 1907, 1–2 · Jelínek, H.: Výstava A. H. v Topičově salonu. In: *Lumír*, roč. 36, 1907, 88 · Všeob. kolekt. posudek. In: *Union*, č. 316, 15. 12. 1907, 8 (Erste Kunstausstellung in den Kgl. Weinbergen) · II. Preis. In: *Union*, č. 333, 21. 12. 1907, 2 (Festversammlung der Böhm. [...] Akademie) · M. [Karel Boromejský Mádl]: Podzimní výstava „Manesa“. In: *Zlatá Praha*, roč. XXIV., č. 11–12, 21. 12. 1906, 148 (vystaven obraz A. H. *Po vůli*) · *Věstník České akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, Praha*, roč. XVI., č. 9, 1907, 552 · R. O.: I. umělecká výstava na Král. Vinohradech v Groebově vile. In: *Přehled*, roč. VI., 1907–1908, 250–251 · R. O.: Antonín Hudeček, Výstava v Topičově saloně. In: *Přehled*, roč. VI., 8. 10. 1907, 74–75 · Naše obrazy. In: *Rudé květy*, roč. VII., č. 5, 1. 10. 1907, 80 (zmínka o dvou podzimních náladách A. H.) · J. [Gustav Jaroš]: Výstava obrazů Antonína Hudečka, Topičův salon. In: *Čas*, roč. XXI., č. 259, 19. 9. 1907, 2 (přetištěno v: J. [Gustav Jaroš], Výstava obrazů Antonína Hudečka, Topičův salon. In: *Čas*, Týdeník věnovaný všem veřejným otázkám, roč. XX., č. 38, 21. 9. 1907, 603–604) · Harlas, F. X.: Luft- und Lichtmalerei. In: *Politik*, roč. XLVI., č. 261, 21. 9. 1907, 1–2 · Výstava Ant. Hudečka, Topičův salon. In: *Národní obzor*, roč. I, č. XL., 21. 9. 1907, 4 · Mádl, K. B.: A. Hudeček, *Národní listy*, roč. XLVII., č. 262, 22. 9. 1907, 13 · -ol- [Karel Kolman]: Výstava obrazů Ant.



Hudečka v Topičovu Salonu. In: *Večerní list Hlasu národa*, 26. 9. 1907, příloha, 2–3 · B.: Antonín Hudeček, Topičův Salon. In: *Radikální listy*, roč. XIV., č. 38, 27. 9. 1907, 1–2 · Domorázek-Mráz, K.: Výstava obrazů Antonína Hudečka, Topičův salon. In: *Národní politika*, roč. XXV., č. 269, 29. 9. 1907, příloha, 1 · Řehoř, F. S.: Antonín Hudeček, Poznámky k souborné výstavě v Topičově saloně. In: *Pokroková revue*, roč. III., č. 11–12, 1907, srpen–září, 678–681 · Fidus [Josef Roubíček]: Antonín Hudeček. In: *Čech*, roč. XXXII., č. 268, 2. 10. 1907, 1–2 · II–c.: Hudečkova výstava, Topičův salon. In: *Rozvoj*, roč. I. (IV.), č. 14 (26), 4. 10. 1907, 3–4 · KMČ. [Karel Matěj Čapek]: Ant. Hudeček, Topičův Salon. In: *Zvon*, roč. VIII, č. 2, 4. 10. 1907, 31 · H. L.: Antonín Hudeček, Poznámky k jeho výstavě – Topičův salon. In: *Večerní Lidové noviny*, roč. 15, č. 277, 7. 10. 1907, 1–2 · M. [Antonín Macek?]: Z uměleckých výstav. In: *Právo lidu*, roč. XVI., č. 283, 13. 10. 1907, II. příloha [1] · Prokop, V.: Antonín Hudeček, Topičův salon, září–říjen. In: *Den*, roč. I., č. 194, 13. 10. 1907, 9–10 · Cyriak, H. [Arnošt Procházka]: Výstavy. In: *Moderní revue*, roč. XIV., sv. 20, č. 1, sešit 158, říjen 1907, 58–60 (58) · Jelínek, H.: Kronika výtvarná. In: *Lumír*, roč. XXXVI., č. 2, 18. 11. 1907, 88–90 (88) · Harlas, F. X.: Rozhledy v umění výtvarném. In: *Osvěta*, roč. XXXVII., č. 11, 1907, 1033–1039 · Kratina, F.: XXVI. výstava „Manesa“. In: *Přehled*, roč. VI., 1907–1908, 644–645 · *Almanach České akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění*, roč. XVIII., 1908, 192 (Druhá cena ve výši 800 K prisouzena A. H. za soubor prací, 1907) · Naše obrazy. In: *Rudé květy*, roč. VII., č. 7, 1907–1908, 111 (Z výstavy A. H., komentář k obrazům *Po dešti* a *V létě*) · Domorázek-Mráz, K.: Pražské výstavy. In: *Pražská lidová revue*, roč. 4, č. 1, 1908, 31 · Bílek, F. X.: Mädchenakt vor dem gelben Vorhang. In: *Union*, č. 152, 2. 6. 1908, 2 (Frühjahrsausstellung des „Manes“) · *Moravsko-slezská revue*, roč. IV., č. 7, 1908, 278 (Výstavy klubu přátel umění v Brně) · M. [Karel Boromejský Mádl]: Výstava Ant. Hudečka v Topičově salonu. In: *Zlatá Praha*, roč. XXV., č. 1, 27. 9. 1907, 10–11 (komentář k obrazům A. H. *V létě*, *Letní večer*, *Náves*, *Chalupa*, *Po dešti*, *Z jara*, *Topoly*, *Kaštany*) · M. [Karel Boromejský Mádl]: Šestadvacátá výstava „Manesa“. In: *Zlatá Praha*, roč. XXV., č. 40, 17. 6. 1908, 446 (A. H. vystavil městské a krajinné motivy, zmíněn *Akt*) · M. [Karel Boromejský Mádl]: Výstavy. In: *Zlatá Praha*, roč. XXV., č. 13, 20. 12. 1907, 156 (Výstava Měšťanské besedy vinohradské v Groebově vile) · Jiřík, F. X.: Vývoj malířství českého ve stol. XIX. In: *Dílo*, roč. VI., 1908–1909, 117–226, repro. s. 69 · Souborná výstava krajináře A. Hudečka v Ml. Boleslavi. In: *Zlatá Praha*, roč. XXVI., č. 6, 1909, 72 · Souborná výstava obrazů Ant. Hudečka. In: *Světlozor*, č. 3, 1909, 71 · Kamper, J.: Hudeček (?), Skizzen. In: *Union*, č. 8, 8. 11. 1910, 3 (Die „Manes“ Ausstellung) · Sokol, E.: Výstava „Manesa“ ve Valašském Meziříčí. In:

*Moravsko-slezská revue*, roč. VI., č. 1, 1910, 9–10 · Macek, A.: Výstava Ant. Hudečka v Kutné Hoře (červen–srpen), Vlašský dvůr. In: *Besedy lidu*, roč. XIX., 1911, č. 18, 285 · B. Č.: XXX. Výstava Manesa (Výstava skizz). In: *Stopa*, roč. I., č. 3, listopad 1910, 92 (studie moře) · Wiener-Abendpost. In: *Union*, č. 321, 20. 11. 1911, 2 (Der „Manes“ im „Hagenbund“) · Macek, A.: Výstava obrazů A. Hudečka v Nížké Srbské (3. 9.–24. 9. 1911). In: *Besedy lidu*, roč. XIX., č. 23, 1911, 366 · Oupický, F.: Výstava v Obecním domě „U Prašné věže“, „Mánes“. In: *Přehled*, roč. X., 1911–1912, 434–435 · M. [Karel Boromejský Mádl]: Členská výstava Mánesa. In: *Zlatá Praha*, roč. XXVIII., č. 22, 1911, 261 · Macek, A.: Výstava obrazů malíře Hudečka ve Štranberku. In: *Besedy lidu*, roč. XX., č. 21, 1912, 334 · Mednik, G.: Výtvarné umění, Výstava v Obecním domě (Mánes). In: *Stopa*, roč. II., č. 17, 1911–1912, 493 · O českém umění v Římě, v rámci rakouského pavilonu. In: *Volné směry*, roč. XVI., 1912, 80 (zmíněn obraz A. H. *Vnitřek lesa*) · Výstava „Manesa“ ve Vídni. In: *Zlatá Praha*, roč. XXIX., č. 11, 1. 12. 1911, 130

### 10.1.2. Reprodukce

*Odpočinek*, Z výstavy spolku „Mánes“. In: *Volné směry*, roč. II., č. 6., 1898, 261–262 · *Potok*, Z výstavy spolku „Mánes“. In: *Volné směry*, roč. III., č. I., 1899, 9 (text 64) · *V koupeli*. In: *Volné směry*, roč. III., 1899, 323 · *Na procházce/U potoka*. In: *Volné směry*, roč. III., 1899, 341–342 · *Večer*. In: *Volné směry*, roč. IV., č. 1, 1900, 14 · *Na poli*. In: *Volné směry*, roč. IV., č. 3, 1900, 99 · *V zahradě*. In: *Zlatá Praha*, roč. XVII., č. 12, 26. 1. 1900, repro. na obálce, (text 144) · *Měsíc* (Ze III. výstavy spolku „Manes“). In: *Volné směry*, roč. V., č. 1, 1901, 4–5 (text 23–24) · *Před večerem*. In: *Volné směry*, roč. V., č. II., 1901, 28 · *Západ*. In: *Volné směry*, roč. V., č. 2, 1901, 29 · *V létě*. In: *Volné směry*, roč. V., č. 2, 1901, 31 · *Soumrak*. In: *Volné směry*, roč. V., č. 9, 1901, 258 · *Na podzim*. In: *Volné směry*, roč. V., č. 9, 1901, 268 · *V slunci*. In: *Volné směry*, roč. V., č. 9, 1901, 269 · *Potok s mostem/Z Okoře*. In: *Volné směry*, roč., VI., č. 6, 1902, 148 · *Večerní ticho/Večer*. In: *Volné směry*, roč. VI., č. 10, 1902, 241 · *Podzimní večer u Rybníka*. In: *Volné směry*, roč. VI., č. 10, 1902, 242 · *Měsíčná noc*. In: *Volné směry*, roč. VI., č. 10, 1902, 242 · *Na poli*. In: *Besedy Času*, roč. VII., č. 43., 1902 (1903), 341 (příloha k textu na s. 342) · *Návrat z práce*. In: *Rudé květy*, II., 1902/3, 79 (Z uměleckého oddělení. I. dělnické výstavy v Praze) · *Studie/Moře u Capri/Skály v jižním moři*. In: *Volné směry*, roč. VIII., č. 1, 1903, 30 · *Duha*. In: *Volné směry*, roč. VII., č. 3, 1903, 92 · *Moře u Capri*. In: *Volné směry*, roč. VII., č. 3, 1903, 92 · *O žních*. In: *Volné směry*, roč. VII., č. 3, 1903, 93 · *Večer na rybníce*. In: *Volné směry*, roč. VII., č. 5, 1903, 155 (Z VIII. výstavy spolku Mánes) · *Topoly*. In: *Volné směry*, roč. VIII., č. 1, 1903,

150, text 172 (Z XII. výstavy spolku Mánes) · *Náves*. In: *Volné směry*, roč. VIII., č. 1., 1904, 151 (Z XII. výstavy spolku Mánes) · *Na pastvě*. In: Wellner, K.: Výstava „Mánesa“ v Olomouci. In: *Lidová revue moravsko-slezská*, roč. I., 1905, 7, 188 · *Orání*. In: *Volné směry*, roč. IX., č. 1, 1905, 14 · *Cesta do vsi*. In: *Volné směry*, roč. IX., č. 1, 1905, 15 · *Cesta na podzim*. In: *Volné směry*, roč. IX., č. 1, 1905, 16 · *Potok na podzim*. In: *Volné směry*, roč. IX., č. 1, 1905, 17 · *Na pastvě*. In: *Volné směry*, roč. IX., č. 1., 1905, 149 · *Potok na podzim*. In: *Volné směry*, roč. IX., č. 1., 1905, 150 · *Po dešti*. In: Edgar, E.: Pražské výstavy (XX. „Mánesa“). In: *Revue moravsko-slezská*, roč. II., č. 6., 1906, 204 · *Večer*. In: *Volné směry*, roč. X., č. 1, 1906, 181 · *Potok na podzim*. In: *Rudé květy*, Naše obrazy, roč. VII., č. 5., 1. 10. 1907, 76, text 80 (K článku *Dvě podzimní nálady*) · *Cesta na podzim*. In: *Rudé květy*, Naše obrazy, roč. VII., č. 5., 1. 10. 1907, 77, text 80 (K článku *Dvě podzimní nálady*) · *Po dešti*. In: *Rudé květy*, roč. VII., 1907–1908, 108 · *V létě*. In: *Rudé květy*, roč. VII., 1907–1908, 109 · *Potok na podzim*. In: *Moravsko-slezská revue*, roč. IV., č. 8, 1908, 313–315 (Pojezdny, J. K.: Jubilejní výstava ve víd. Hagenbundu – Mánes, Sztuka, Hagenbund) · *Akt*. In: *Volné směry*, roč. XII., č. 1, 1908, 193 · *Večer*. In: *Volné směry*, roč. XII., č. 1, 1908, 194 · *Večer a Akt*. In: *Moravsko-slezská revue*, roč. VI., 1910, 452–453 (Jurim: Výstavy ve Vídni, výstava v Künstlerhausu) · *Měsíčná noc*. In: *Jaro*, roč. VI., 1912–1913, 6 · *Podzimní večer na rybníce*. In: *Jaro*, roč. VI., 1912–1913, 52 (Ilustrace k básni D. P. Skřivana na s. 53)

## 10.2. Seznam vyobrazení

- 1) Slovácké děvče u studny, 1894–1895, olej na plátně, 59 x 44,<sup>200</sup> nezvěstné, reprodukce z: MATĚJČEK 1947, obr. VII; č. kat. 5
- 2) Kristus se Samaritánkou u studně, 1890–1891, olej na plátně, 51 x 86,5, soukromá sbírka, reprodukce z: HANEL 2003, frontispis; č. kat. 1
- 3) Děti chytající ryby na břehu potoka, 1891, 45 x 33, nezvěstné, reprodukce z: ANG v Praze, Kotalík, fond. 135, VII–42, Ant. Hudeček; č. kat. 2
- 4) Hlava a poprsí bavorské selky, 1889, olej, nezvěstné, reprodukce z: MATĚJČEK 1947, obr. VI.; č. kat. 3
- 5) Trojanova restaurace, 1903, olej na plátně, 80 x 90, soukromý majitel, foto: archiv autora; č. kat. 147
- 6) Čtoucí dáma na lavičce, 1899, syntonos, 66 x 70, nezvěstné, reprodukce z: ANG v Praze, Kotalík, fond. 135, VII–42, Ant. Hudeček; č. kat. 42
- 7) V šeríku, 1898, olej na plátně, 60 x 70, soukromá sbírka, reprodukce z: KARLÍKOVÁ 1983, 14; č. kat. 41
- 8) Večerní ticho, 1900, olej na plátně, 121,5 x 181,5, NG v Praze, reprodukce z: KARLÍKOVÁ 1983, 23; č. kat. 77
- 9) Jaro, 1898–1900, olej na plátně, soukromá sbírka, reprodukce z: VLČEK 1986, 254; č. kat. 39
- 10) Psýché, 1901, olej na plátně, 158,5 x 143,5, NG v Praze, reprodukce z: WITTLICH/URBAN/BYDŽOVSKÁ 1997, 163; č. kat. 92
- 11) Na břehu rybníka/Na břehu potoka, 1899, olej na plátně, 90,5 x 80, soukromá sbírka, reprodukce z: PRAHL 2017, 34; č. kat. 49
- 12) O žních, 1901, olej, nezvěstné, reprodukce z: MATĚJČEK 1947, obr. 25; č. kat. 89
- 12A) Na poli, 1899, olej, nezvěstné, reprodukce z: MATĚJČEK 1942, 187; č. kat. 46

---

<sup>200</sup> Rozměry děl jsou v celém dokumentu uváděny v centimetrech v pořadí výška krát šířka.

- 13) Západ, 1899, olej, nezvěstné, reprodukce z: MATĚJČEK 1947, obr. 14; č. kat. 58
- 14) Vybírání brambor, 1896, olej na plátně, 75 x 105, soukromá sbírka, reprodukce z: KARLÍKOVÁ 1983, 6; č. kat. 11
- 15) Hoch u vody, 1892/před 1900 (?), olej, nezvěstné, reprodukce z: MATĚJČEK 1942, 168; č. kat. 4
- 16) Studie k obrazu, 1902, olej na plátně, 118 x 132,5, KGVUZ, reprodukce z: HANEL 2003, nepag.; č. kat. 118
- 17) Letní večer, 1907–1908, olej na plátně, 118 x 132, MGVM, reprodukce z: HANEL 2003, nepag.; č. kat. 195
- 18) Měsíčná noc, kolem 1907, olej na plátně, 115 x 130, GBRL, reprodukce z: HANEL 2003, nepag.; č. kat. 189
- 19) Miloš Jiránek: Protí slunci/Na břehu řeky v Obříství, 1898, olej na plátně, 80 x 55, reprodukce z: <http://www.isabart.org/person/2769>, vyhledáno dne 17. 5. 2017
- 20) Miloš Jiránek: Sprchy v pražském Sokole, 1901–1903, olej na plátně, 140 x 169, reprodukce z: <http://www.isabart.org/person/2769/works>, vyhledáno 17. 5. 2017
- 21) Jan Preisler: Studie nahého chlapce, 1895, reprodukce z: WITTLICH 2003
- 22) Neznámý autor, Bludičky, karikatura, reprodukce z: *Der Floh* (24. 3. 1901)
- 23) František Kupka: Meditace, 1899, uhel a křída na lepence, lavírováno, 60 x 44,7, GVUO, převzato z: [http://ceskapozice.lidovky.cz/foto.aspx?r=pozice-recenze&c=A140626\\_120728\\_pozice-recenze\\_kasa&foto=KAS5425a7\\_364.jpg](http://ceskapozice.lidovky.cz/foto.aspx?r=pozice-recenze&c=A140626_120728_pozice-recenze_kasa&foto=KAS5425a7_364.jpg), vyhledáno dne 17. 5. 2017
- 24) Koupání, 1897, syntonos na kartonu, 50 x 66, NG, reprodukce z: FIŠER/ZACHAŘ/BILAVČÍKOVÁ 2016, 57; č. kat. 14
- 25) Při koupeli, 1897, olej na plátně, 58 x 43,5, GUKV, reprodukce z: BOUČKOVÁ 1982, frontispis; č. kat. 20
- 26) V koupeli, 1898, olej na plátně, 80 x 90, NG, reprodukce z: KARLÍKOVÁ 1983, 12; č. kat. 37

- 27)** Hoch u vody, 1897–1898, 60 x 45, nezvěstný, reprodukce z: ANG v Praze, Kotalík, fond. 135, VII–42, Ant. Hudeček; č. kat. 24
- 28)** Na jezu, kolem 1900, olej na plátně, 90 x 80, soukromá sbírka, převzato z: databáze webu ART+; č. kat. 70
- 29)** Koupání, 1898–1900, olej na plátně, 74,5 x 105, soukromá sbírka, reprodukce z: BALLARDINI/BOŘECKÝ/ZACHAŘ 2015, 93; č. kat. 61
- 30)** Koupání, 1898–1900, 75 x 105, nezvěstné, reprodukce z: BOUČKOVÁ 1982, nepag.; č. kat. 62
- 31)** V slunci, 1901, olej, 100 x 100, nezvěstné, reprodukce z: MATĚJČEK 1947, obr. 24; č. kat. 94
- 32)** Chlapec u moře, po 1902, olej na plátně, 120 x 170, OGL, reprodukce z: ROPKOVÁ 2009, obr. 31; č. kat. 95
- 33)** Z Okoře, 1898, syntonos na kartonu, 75 x 105, soukromá sbírka, reprodukce z: FIŠER/ZACHAŘ/BILAVČÍKOVÁ 2016, 59; č. kat. 38
- 34)** Orání, 1903, olej, nezvěstné, reprodukce z: BRYNYCHOVÁ 1942B, obr. 17; č. kat. 143
- 35)** Sběračka klasů, asi 1899, olej na plátně, 75 x 105, soukromá sbírka, převzato z: databáze webu ART+; č. kat. 12
- 36)** Sběračka klasů, 1902, olej na plátně, 88 x 78, NG, převzato z: databáze NG Bach Vademecum; č. kat. 116
- 37)** Na poli, před 1910 (?), olej, nezvěstné, reprodukce z: MATĚJČEK 1947, obr. 59; č. kat. 230
- 38)** Listopad, 1897–1898, olej na plátně, 110 x 85, nezvěstné, reprodukce z: MATĚJČEK 1947, obr. 8; č. kat. 25
- 39)** Podobizna paní M. B., kolem 1902, olej na plátně, 150 x 94, AJG; č. kat. 111
- 40)** V lese, 1910, olej na plátně, 50 x 34, soukromá sbírka, reprodukce z: Katalog 68. aukce Aukční Galerie Kodl a 103. aukce Aukční síně Vltavín konané 6. května 2012, 100; č. kat. 241

- 41)** Akt u potoka, 1935, olej na plátně, 80 x 110, soukromá sbírka, reprodukce z: MATĚJČEK 1947, obr. 142
- 42)** Listopad, 1897–1898, skica z Hudečkova náčrtníku, nezvěstné, reprodukce z: MATĚJČEK 1947, obr. XII
- 43)** Večerní ticho/Rybník v Okoři, asi 1900, pastel, 75 x 105, nezvěstné, reprodukce z: MATĚJČEK 1947, obr. 21; č. kat. 78
- 44)** Odpočinek, 1897, syntonos na kartonu, 50 x 66, soukromá sbírka, foto: archiv autora; č. kat. 17
- 45)** Letní den, 1894–1897, olej na plátně, 76,5 x 81, soukromá sbírka, převzato z: databáze webu ART+; č. kat. 8
- 46)** Dívka v zahradě, před 1900, syntonos na kartonu. 50 x 65, soukromá sbírka, reprodukce z: FIŠER/ZACHAŘ/BILAVČÍKOVÁ 2016, 58; č. kat. 13
- 47)** Děvče v květech, 1906, olej na plátně, 100 x 120, soukromá sbírka, reprodukce z: KARLÍKOVÁ 1983, 37; č. kat. 171
- 48)** Antonín Hudeček, 1886, fotografie, reprodukce z: MATĚJČEK 1947, 33
- 49)** Hugo Boettinger: Ples spolku Mánes, 1906–1907, *Paleta*, reprodukce z: JONÁKOVÁ 2016
- 50)** Slovácké děti ve škole, 1894–1895, olej, 44 x 55, soukromá sbírka, reprodukce z: MATĚJČEK 1947, obr. VIII.; č. kat. 6
- 51)** Jarní pohádka/Víla, 1898, olej na plátně, 105,5 x 75,5, NG, reprodukce z: KARLÍKOVÁ 1983, 16–17; č. kat. 29
- 52)** Ženský akt u moře, 1909, olej na plátně, 80 x 91, MUO, reprodukce z: ROPKOVÁ 2009, 48, obr. 40; č. kat. 220
- 53)** Podobizna paní Míly Slavičkové, 1902, olej na plátně, 119,5 x 69,5, NG, reprodukce z: KARLÍKOVÁ 1983, 27; č. kat. 114
- 54)** Modrá kráva, 1900, olej na plátně, 99,8 x 98,3, MG, reprodukce z: BOUČKOVÁ 1982, 4; č. kat. 69

- 55)** Otakar Lebeda: Krajinářská na goni, Religion aux chevaux, 1894–1895, soukromá sbírka, reprodukce z: HULÍKOVÁ 2016
- 56)** Plenérista, 1897, syntonos (?) na lepence, nezvěstný, reprodukce z: FIŠER/ZACHAŘ/BILAVČÍKOVÁ 2016, 21; č. kat. 18
- 57)** Žlutý akt, 1907–1908, olej, 118 x 132, soukromá sbírka, reprodukce z: RAKUŠANOVÁ 2008, 203; č. kat. 196
- 58)** Rasové sblížení, kolem 1910, olej na plátně, 125 x 140, soukromá sbírka, reprodukce z: RAKUŠANOVÁ 2008, 263; č. kat. 237
- 59)** Chalupy u vody, 1906, olej na plátně, 80 x 90, GAVU, reprodukce z: KARLÍKOVÁ 1983, 39; č. kat. 170
- 60)** Letní odpoledne, 1906, olej na plátně, 100 x 113,5, soukromá sbírka, převzato z: databáze webu ART+; č. kat. 173
- 61)** Na paběrkách, 1899, olej na lepence, 50 x 84, ZČG, reprodukce z: ROPKOVÁ 2009, obr. 4; č. kat. 50
- 62)** Okoř/Sekáč, 1902, olej na plátně, 105,5 x 105,5, soukromá sbírka, reprodukce z: KARLÍKOVÁ 1983, 30–31; č. kat. 110
- 63)** Starý Kolín, 1909, olej na plátně, 98 x 115, GASK, reprodukce z: KARLÍKOVÁ 1983, 51; č. kat. 215
- 64)** Portrét paní F. Jelínkové, 1908, olej na plátně, 151 x 70,5, OGL, reprodukce z: RAKUŠANOVÁ 2008, 346; č. kat. 201
- 65)** Měsíčná krajina, 1899, olej na plátně, 100,5 x 100,5, NG, reprodukce z: BOUČKOVÁ 1982, přebal; č. kat. 44
- 66)** Měsíčná noc, 1899, olej na plátně, 104 x 75, NG, reprodukce z: WITTLICH/URBAN/BYDŽOVSKÁ 1997, 75; č. kat. 45
- 67)** Měsíc, 1900–1901, olej na plátně, 97 x 131, soukromá sbírka, reprodukce z: MATĚJČEK 1942, 199; č. kat. 85
- 68)** Večer na rybníce, 1900–1901, olej na plátně (?), 100 x 120, soukromá sbírka, převzato z: databáze webu ART+; č. kat. 86



- 69)** Večer, 1904, olej na plátně, 81 x 81, NG, reprodukce z: BOUČKOVÁ 1982, nepag.; č. kat. 155
- 69A)** Moře v měsíční záři, 1902, olej na plátně, 70,5 x 150, NG, převzato z: databáze NG Bach Vademecum; č. kat. 109
- 70)** U břehu, 1898, olej na plátně, 80 x 80, NG, reprodukce z: HANEL 2003, nepag.; č. kat. 35
- 71)** Lesní cesta s kalužemi, kolem 1900, olej na lepence, 98 x 119, NG, reprodukce z: BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 2005, 84; č. kat. 65
- 71A)** Potok – hoši při koupání v potoce, 1898, syntonos na lepence, 70 x 104, NG, reprodukce z: KARLÍKOVÁ 1983, 10; č. kat. 32
- 72)** Soumrak/Večerní ticho, 1900, olej na plátně, 82 x 98, MG, reprodukce z: HANEL 2003, nepag.; č. kat. 76
- 73)** Krajina s cestou, kolem 1900, olej na plátně, 92,5 x 112,5, OGL, reprodukce z: BOUČKOVÁ 1982, nepag.; č. kat. 63
- 74)** K večeru/Před večerem, 1899, olej na plátně, 80,5 x 91, NG, reprodukce z: KARLÍKOVÁ 1983, 21; č. kat. 43
- 75)** Střechy, 1898, syntonos na lepence, 50 x 60, GVUO, reprodukce z: BOUČKOVÁ 1982, nepag.; č. kat. 36
- 76)** Bludičky, 1900, olej (na plátně?), 100 x 100, nezvěstný, reprodukce z: MATĚJČEK 1947, 32, obr. 22; č. kat. 84
- 77)** Na pastvě, 1904, olej na plátně, 100 x 120, soukromá sbírka, reprodukce z: HANEL 2003, nepag.; č. kat. 152
- 78)** Topoly v noci, 1904–1905, olej na plátně, 100 x 120, MGOH R. n./K., reprodukce z: HANEL 2003, nepag.; č. kat. 159
- 79)** Anton Ažbė: Zamorka, 1895, 39,5 x 55, převzato z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Anton\\_A%C5%BEbe#/media/File:Anton\\_Azbe\\_-\\_Zamorka.jpg](https://cs.wikipedia.org/wiki/Anton_A%C5%BEbe#/media/File:Anton_Azbe_-_Zamorka.jpg), vyhledáno 19. 5. 2017
- 80)** Václav Brožík: Muž s hráběmi, 1886, olej na dřevě, 18 x 27, reprodukce z: BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 2003, 66

- 81)** Václav Brožík: Z pole, 1886, 18 x 26,5, reprodukce z: BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 2003, 67
- 82)** Václav Brožík: Pasačka Hus, před 1891, 130 x 95, olej na plátně, převzato z: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/Brozik%2C\\_Vaclav\\_-\\_Pasacka\\_hus.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/Brozik%2C_Vaclav_-_Pasacka_hus.jpg), vyhledáno 19. 5. 2017
- 83)** Václav Brožík: Podobizna umělcovy choti, 1886, 200 x 130, olej na plátně, reprodukce z: BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 2003, č. kat. 136
- 84)** Václav Brožík: Studie sedící ženy se džbánem, 1891, olej na plátně, reprodukce z: BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 2003, 185
- 85)** Josef Schusser: Májový večer, 1897, olej na plátně, převzato z: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0c/Josef\\_Schusser\\_-\\_M%C3%A1jov%C3%BD\\_ve%C4%8Der\\_%281897%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0c/Josef_Schusser_-_M%C3%A1jov%C3%BD_ve%C4%8Der_%281897%29.jpg), vyhledáno 19. 5. 2017
- 86)** Antonín Slavíček: V šeríku, 1898, 77 x 77, olej na plátně, NG, převzato z: databáze NG Bach Vademecum
- 87)** Antonín Slavíček: Na lavičce, 1899, 66 x 79, syntonos na kartonu, soukromá sbírka, reprodukce z: Katalog 77. aukce Aukční Galerie Kodl konané 27. listopadu 2016, 43
- 88)** Jakub Schikaneder: Plečka, 1887, olej na plátně, 73 x 72, reprodukce z: HULÍKOVÁ 2012, 52
- 89)** Z IX. výstavy spolku Mánes – Worpswede, 1903, reprodukce z: VS, roč. VIII., č. I., 1904, 31
- 90)** Otto Modersohn: Herbstmorgen am Moorkanal, 1895, olej na plátně, 94 x 148, převzato z: [https://www.kunstkopie.de/kunst/otto\\_modersohn/herbstmorgen-am-moorkanal.jpg](https://www.kunstkopie.de/kunst/otto_modersohn/herbstmorgen-am-moorkanal.jpg), vyhledáno 19. 5. 2017
- 91)** George Henry: Noon, 1885, olej na plátně, 51 x 61, reprodukce z: BILLCLIFFE 1985, obr. 144
- 92)** Edward Atkinson Hornel: Resting, 1885, olej na plátně, 38 x 28, reprodukce z: BILLCLIFFE 1985, obr. 176
- 93)** Arthur Melville: Seated Peasant Girl, 1879, akvarel, 56 x 38, reprodukce z: BILLCLIFFE 1985, obr. 106

- 94)** James Guthrie: Portrét paní Hamiltonové, před 1895, reprodukce z: *The Studio*, č. 27, 1895, 113
- 95)** William Stott: Bathers, 1982, olej na plátně, převzato z: <http://19thcenturybritpaint.blogspot.cz/2013/06/william-stott-of-oldham.html>, vyhledáno 19. 5. 2017
- 96)** František Kupka: Druhý břeh, 1895, olej na plátně, převzato z: <http://ondrejkatrak.cz/tag/symbolismus/>, vyhledáno 19. 5. 2017
- 97)** Fernand Knopff: Stilles Wasser, 1894, olej na plátně, převzato z: [http://www.wikigallery.org/wiki/painting\\_165331/Fernand-Khnopff/Fosset%3B-Still-Water,-c.1894](http://www.wikigallery.org/wiki/painting_165331/Fernand-Khnopff/Fosset%3B-Still-Water,-c.1894), vyhledáno 19. 5. 2017
- 98)** Carl Moll: Dämmerung, před 1900, olej na plátně, převzato z: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/b0/36/25/b036253eea54e2ef69f97f3f56ac9f85.jpg>, vyhledáno 19. 5. 2017
- 99)** Gustav Klimt: Ein Morgen am Teich, 1899, olej na plátně, 74 x 74, Leopold Museum, Vídeň, převzato z: <http://www.klimt.com/en/gallery/lake-atter/details-klimt-ein-morgen-am-teiche-1899.dhtml>, vyhledáno 19. 5. 2017
- 100)** Fritz von Wille: Versunkene Stadt, před 1901, reprodukce z: *Jugend*, XXV., 1901, 399
- 101)** Paul Wilhelm Keller-Reutlingen: Die Amper, před 1903, reprodukce z: *Jugend*, XVII., 1903, 286–287
- 102)** Fritz Thaulow: Les saules, před 1897, reprodukce z: *The Studio*, 1897, č. 51, 8
- 103)** Antonín Slaviček: Chalupa v Kameničkách, 1904, olej na plátně, 85, 5 x 91, převzato z: <http://www.isabart.org/person/2768/works>, vyhledáno 19. 5. 2017
- 104)** Piet Mondrian: Domy na řece Gein, 1900, olej na plátně, převzato z: [http://www.piet-mondrian.org/houses-on-the-gein.jsp#prettyPhoto\[image2\]/0/](http://www.piet-mondrian.org/houses-on-the-gein.jsp#prettyPhoto[image2]/0/), vyhledáno 19. 5. 2017
- 105)** Egon Schiele: Domy u řeky, 1914, olej na plátně, 100 x 120,5, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, převzato z: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/schiele-egon/houses-river-old-town>, vyhledáno 19. 5. 2017

- 106)** Vojtěch Bartoněk: U potoka, před 1891, reprodukce z: *Zlatá Praha*, roč. VIII., č. 37, 1890–1891, 437
- 107)** František Slabý: U potoka, před 1891, reprodukce z: *Zlatá Praha*, roč. VIII., č. 37, 1890–1891, 544
- 108)** Georg Einbeck: Akt dvou chlapců, před 1898, reprodukce z: *Ver Sacrum*, X., 1898, 32
- 109)** Richard Pfeiffer: Chlapec sedící na kraji moře, před 1902, reprodukce z: *Jugend*, XXVI., 1902, 429
- 110)** Otto Modersohn: Am Moorkanal, 1896, olej na plátně, 91 x 150, převzato z: <https://www.kunst-fuer-alle.de/deutsch/kunst/kuenstler/kunstdruck/otto-modersohn/4235/1/562611/sommer-am-moorkanal/index.htm>, vyhledáno 19. 5. 2017
- 111)** William Edward Stott: Noonday, před 1896, reprodukce z: *The Studio*, č. 32, 1896, 73
- 112)** Arnold Böcklin: Summertime, před 1896, reprodukce z: *The Studio*, č. 36, 1896, 69
- 113)** Josef Engelhardt: Sleep, před 1899, reprodukce z: *The Studio*, č. 71, 1899, 38
- 114)** Henry Herbert la Thangue: Gathering Plums, před 1901, reprodukce z: *The Studio*, č. 100, 1901, 120

### 10.3.    **Obrazová příloha**



1) Slovácké děvče u studny, 1894–1895



2) Kristus a Samaritánka u studně, 1890–1891



3) Děti chytající ryby na břehu potoka,  
1891



4) Hlava a poprsí bavorské selky, 1889





5) Trojanova restaurace, 1903



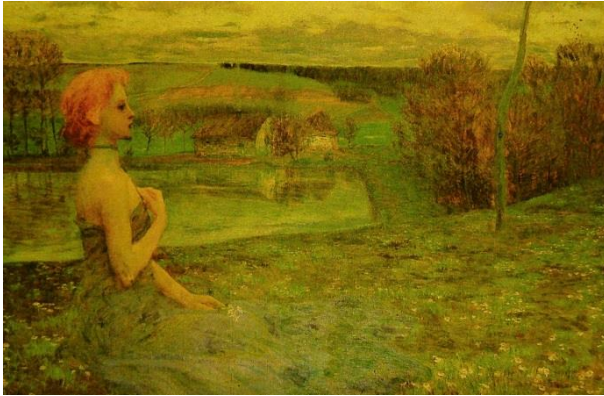
6) Čtoucí dáma na lavičce, 1899



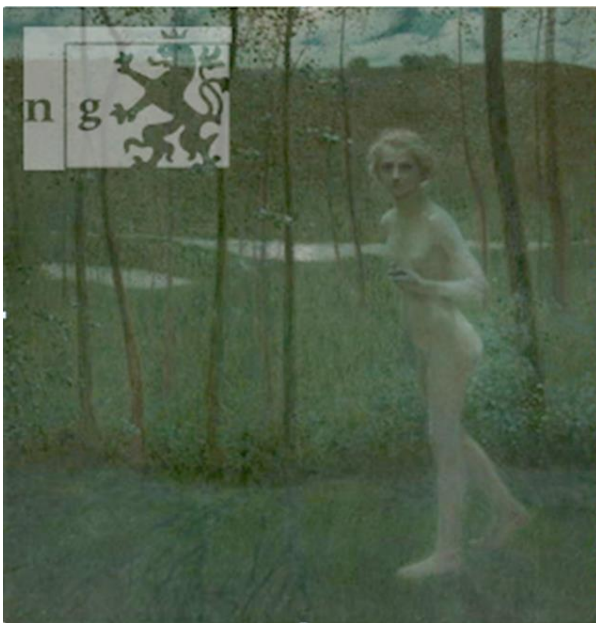
7) V šeríku, 1898



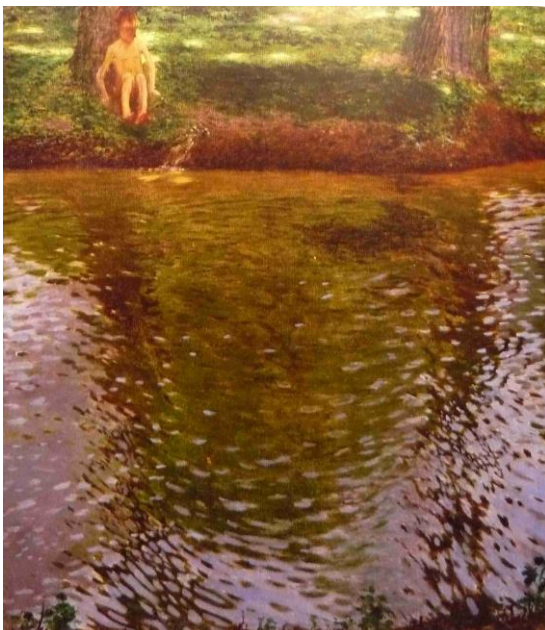
8) Večerní ticho, 1900



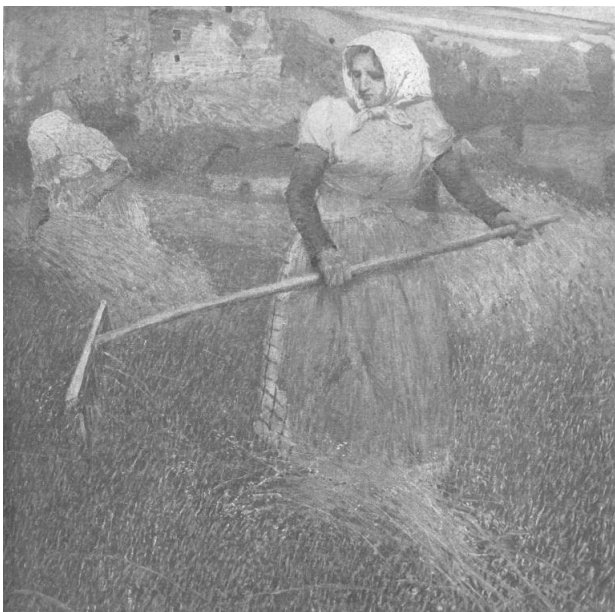
9) Jaro, 1898–1900



10) Psýché, 1901



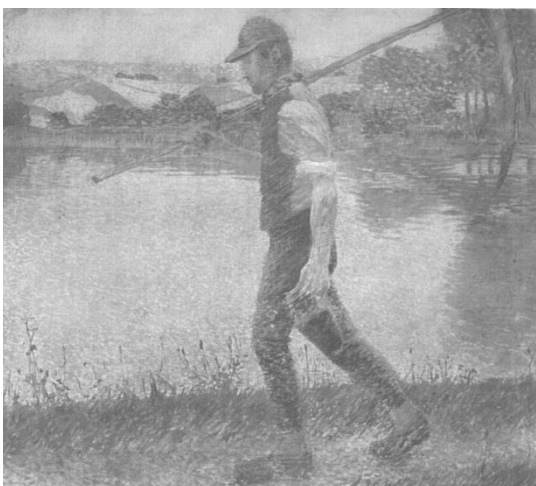
11) Na břehu rybníka/Na břehu potoka, 1899



**12)** O žních, 1901



**12A)** Na poli, 1899



**13)** Západ, 1899





**14) Vybírání brambor, 1896**



**15) Hoch u vody, 1892/před 1900 (?)**



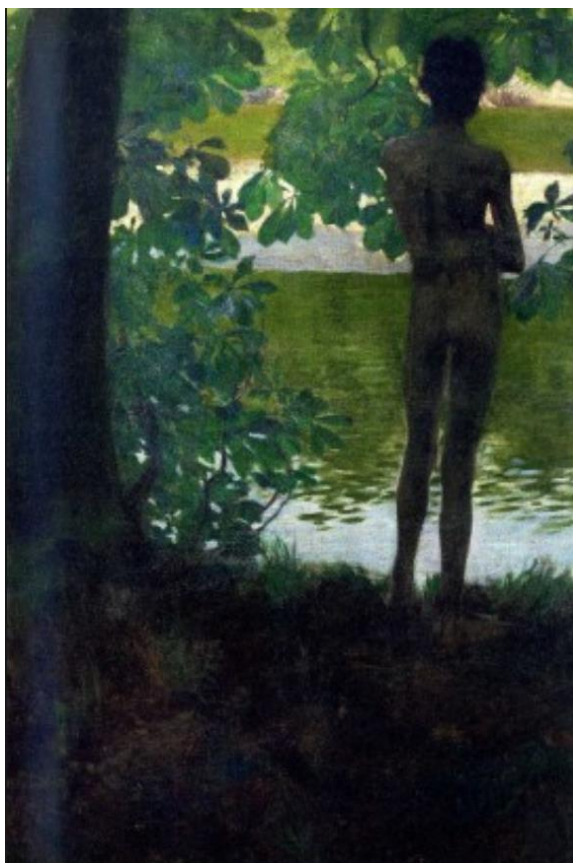
**16) Studie k obrazu, 1902**



17) Letní večer, 1907–1908



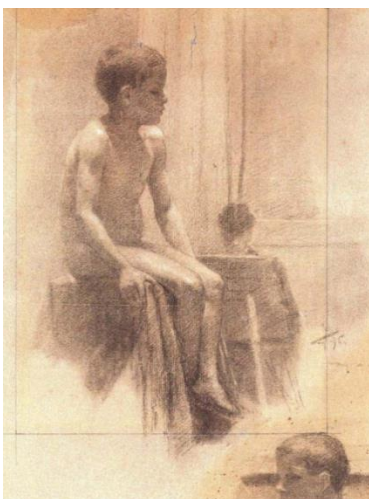
18) Měsíčná noc, kolem 1907



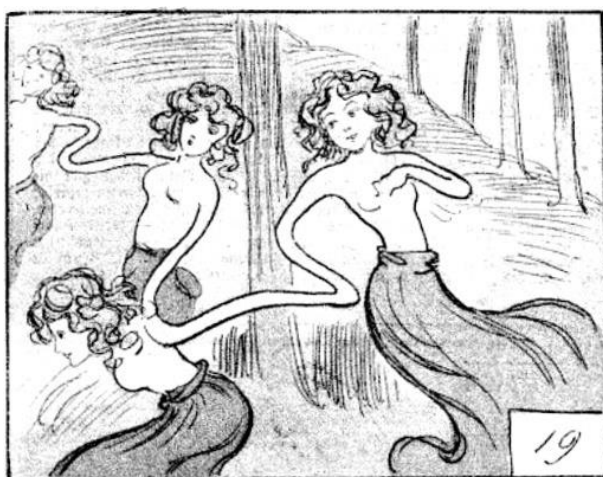
19) Miloš Jiránek: Proti slunci/Na břehu řeky v Obříství, 1898



20) Miloš Jiránek: Sprchy v pražském Sokole, 1901–1903



21) Jan Preisler: Studie nahého chlapce, 1895



22) Neznámý autor,  
Bludičky, karikatura, 1901

Nr. 19. Hudeček A., Prag. „Essentana.“ Die Kumbuz-  
meister Batum & Ballen sind doch Stümper, sie hätten sich  
sonst die zweifach zusammengewachsenen Halszwillinge kaum  
entgehen lassen.





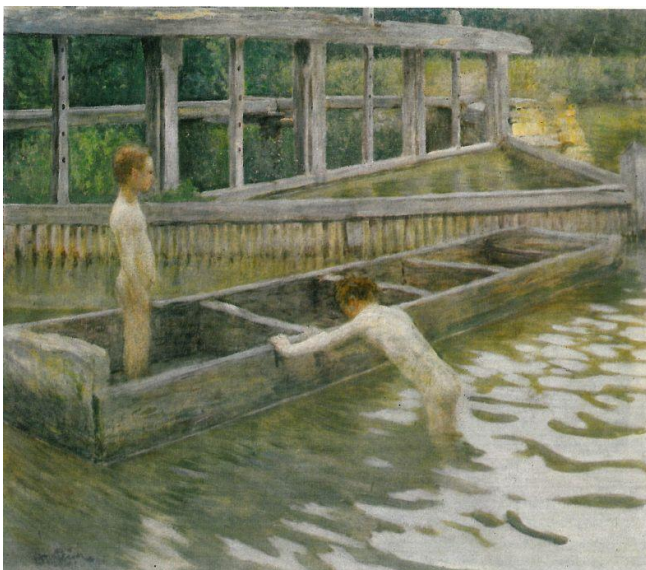
23) František Kupka: Meditace, 1899



24) Koupání, 1897



25) Při koupeli, 1897



26) V koupeli, 1898



27) Hoch u vody, 1897–1898



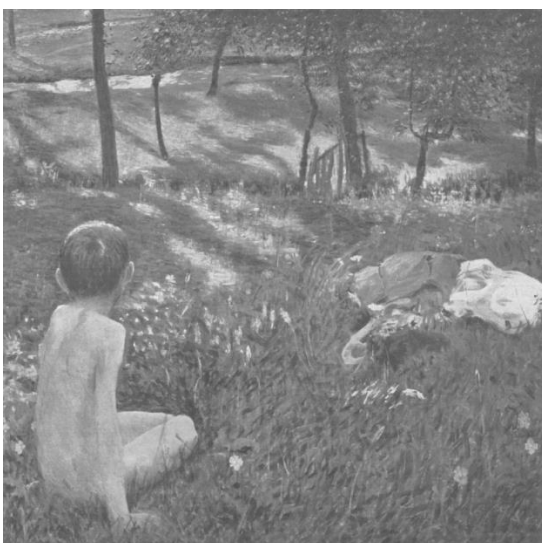
28) Na jezu, kolem 1900



**29)** Koupání, 1898–1900



**30)** Koupání, 1898–1900



**31)** V slunci, 1901





32) Chlapec u moře, po 1902



33) Z Okoře, 1898



34) Orání, 1903



35) Sběračka klásků, asi 1899



36) Sběračka klasů, 1902



37) Na poli, před 1910 (?)





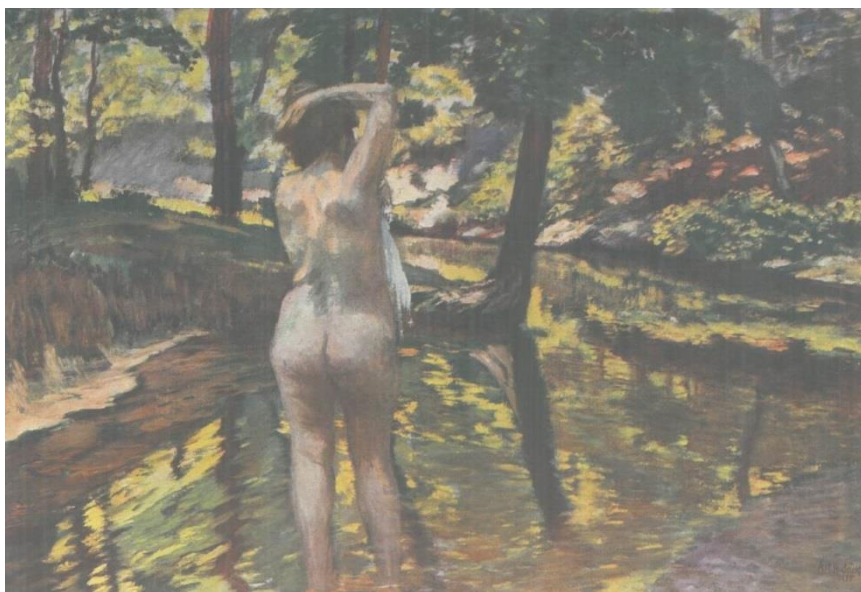
38) Listopad, 1897–1898



39) Podobizna paní M. B., kolem 1902



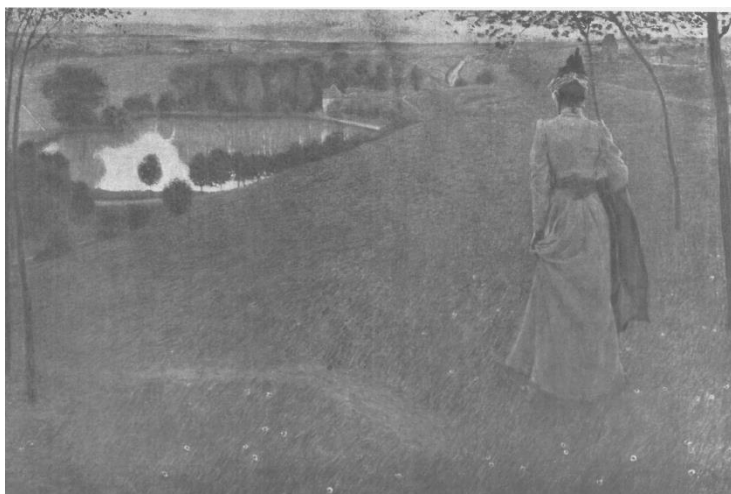
40) V lese, 1910



**41)** Akt u potoka, 1935



**42)** Listopad, 1897–1898



**43)** Večerní ticho/Rybník v Okoři,  
asi 1900





44) Odpočinek, 1897



45) Letní den, 1894–1897



46) Dívka v zahradě, před 1900



47) Děvče v květech, 1906



48) Antonín Hudeček, 1886



49) Hugo Boettinger: Ples spolku Mánes, 1906–1907

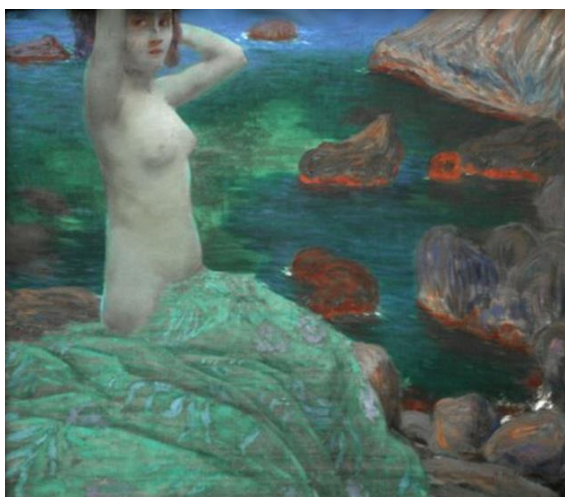


50) Slováké děti ve škole, 1894–1895



51) Jarní pohádka/Víla, 1898





52) Ženský akt u moře, 1909



53) Podobizna paní Míly Slavičkové,  
1902



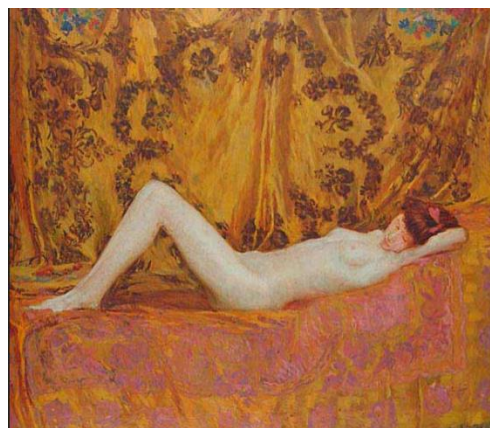
54) Modrá kráva, 1900



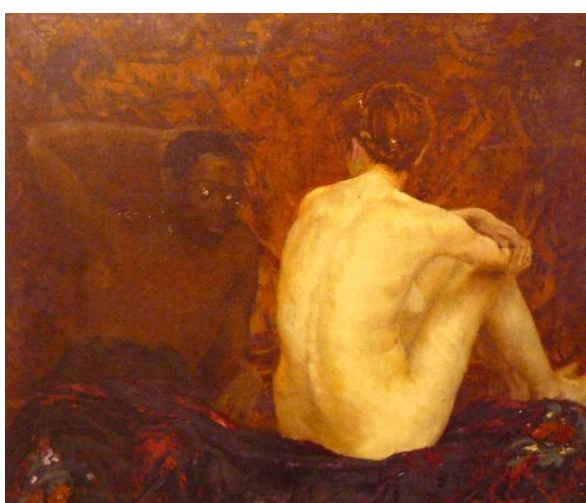
55) Otakar Lebeda: Krajinářská na goni,  
Religion aux chevaux, 1894–1895



56) Plenérista, 1897



57) Žlutý akt, 1907–1908



58) Rasové sblížení, kolem 1910



59) Chalupy u vody, 1906



60) Letní odpoledne, 1906

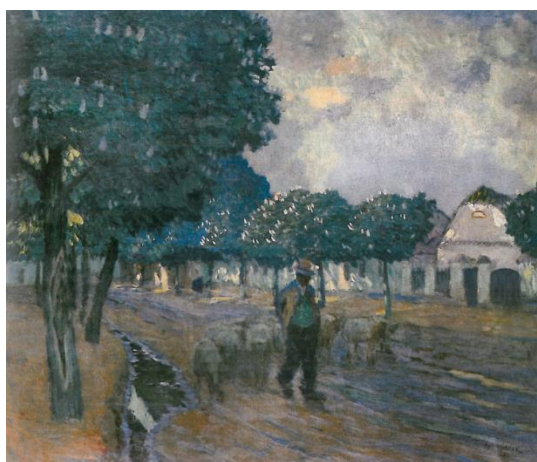




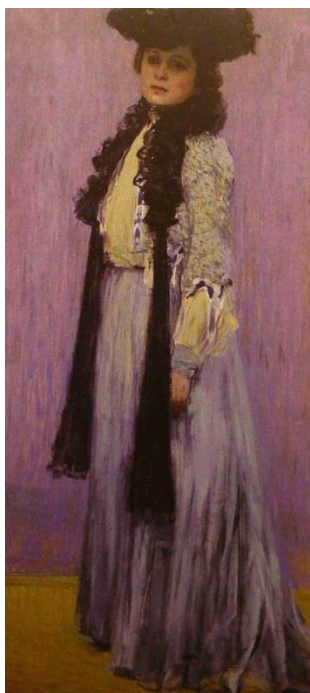
**61)** Na paběrkách, 1899



**62)** Okoř/Sekáč, 1902



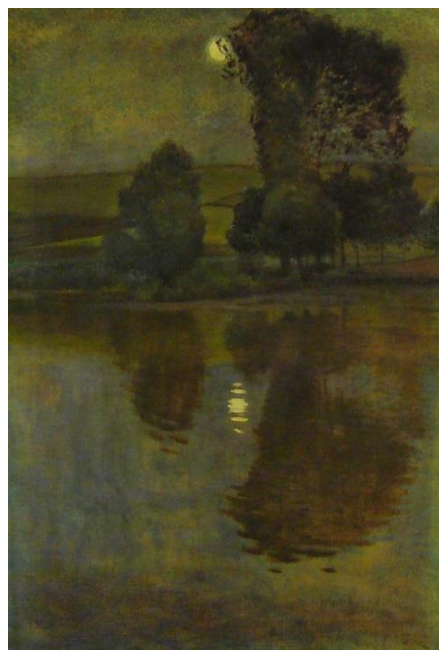
**63)** Starý Kolín, 1909



**64)** Portrét paní F. Jelínkové, 1908



65) Měsíčná krajina, 1899



66) Měsíčná noc, 1899



67) Měsíc, 1900–1901



68) Večer na rybníce, 1900–1901



69) Večer, 1904



69A) Moře v měsíční záři, 1902

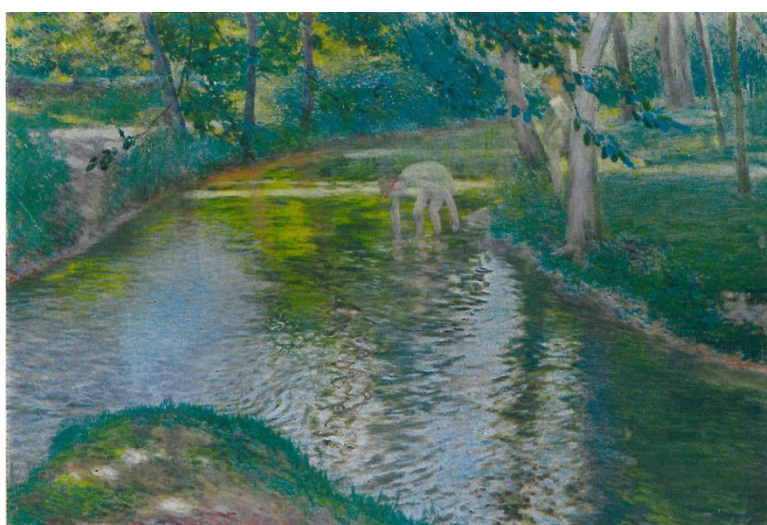




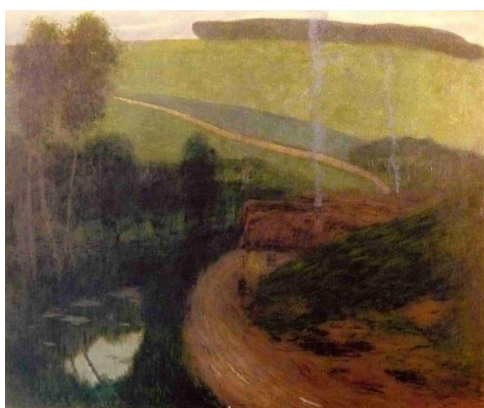
**70) U břehu, 1898**



**71) Lesní cesta s kalužemi, kolem 1900**



**71A) Potok – hoši při koupání v potoce, 1898**



**72) Soumrak/Večerní ticho, 1900**



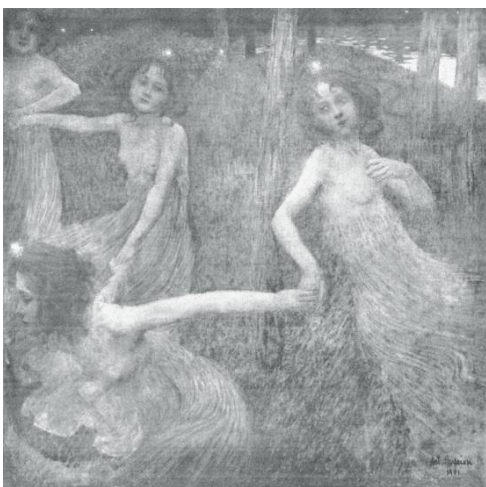
**73) Krajina s cestou, kolem 1900**



74) K večeru/Před večerem, 1899

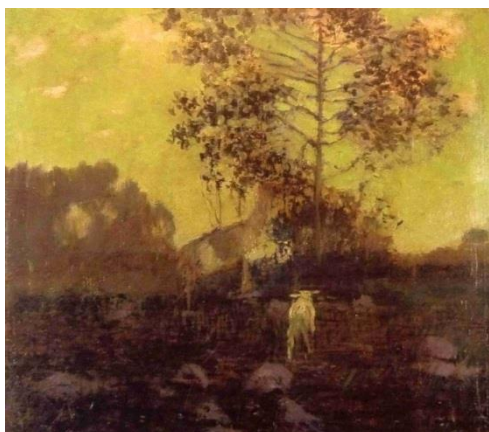


75) Střechy, 1898

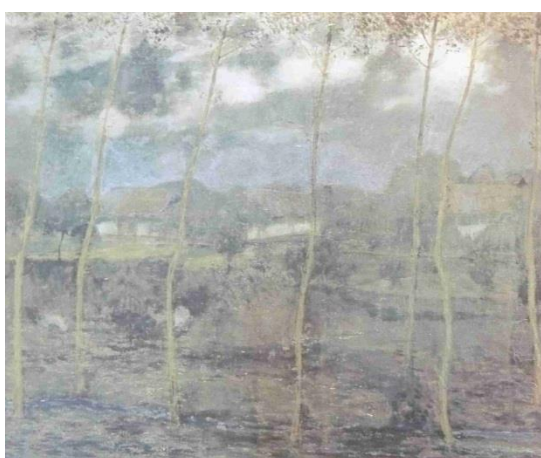


76) Bludičky, 1900





77) Na pastvě, 1904



78) Topoly v noci, 1904-1905



79) Anton Ažbė: Zamorka, 1895



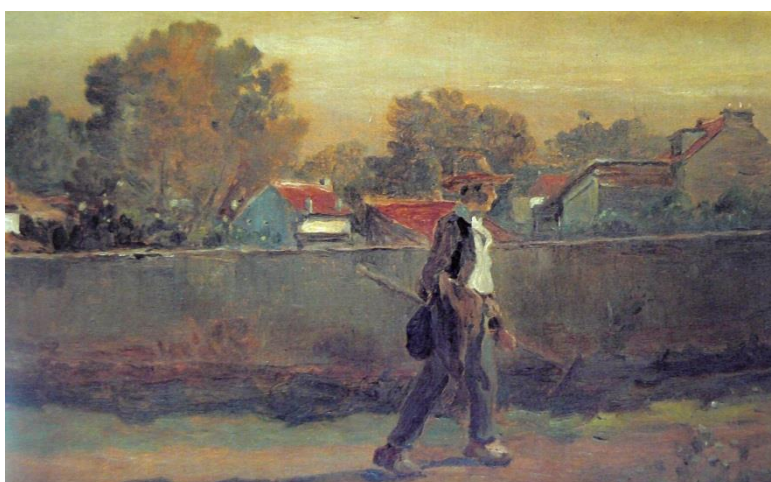
OBR. 58



80) Václav Brožík: Muž s hráběmi, 1886



OBR. 13



81) Václav Brožík: Z pole, 1886



82) Václav Brožík: Pasačka Hus, před 1891



OBR. 38





**OBR. 53**

**83)** Václav Brožík: Podobizna umělcovy choti, 1886



**84)** Václav Brožík: Studie sedící ženy se džbánem, 1891

**OBR. 44**



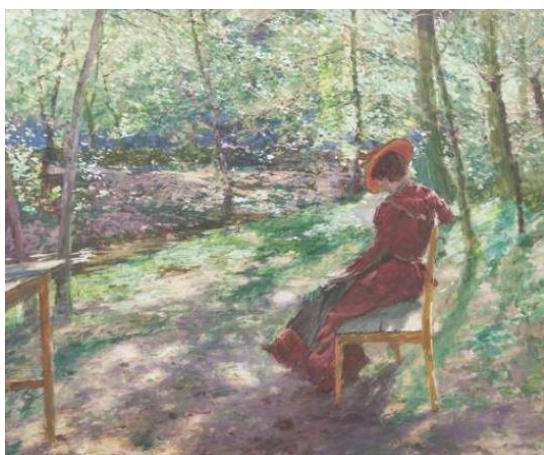
**85)** Josef Schusser: Májový večer, 1897



86) Antonín Slavíček: V šefíku, 1898



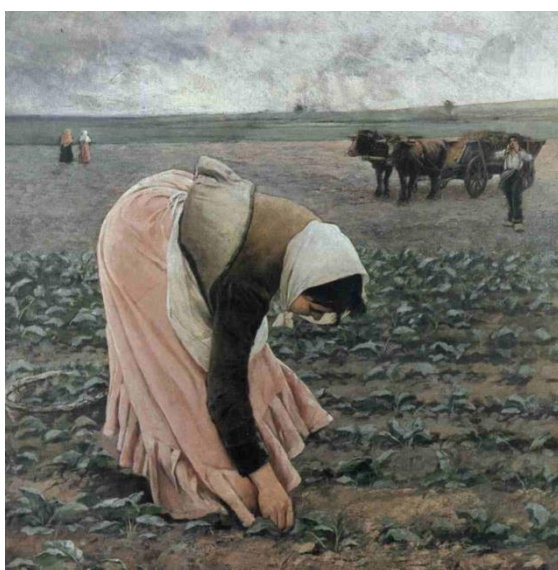
OBR. 7



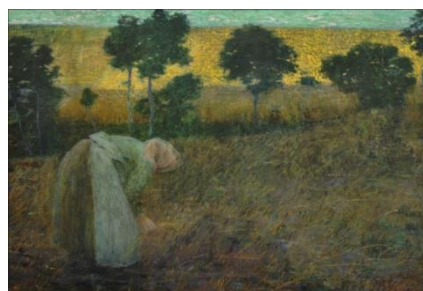
87) Antonín Slavíček: Na lavičce, 1899



OBR. 6



88) Jakub Schikaneder: Plečka, 1887



OBR. 35





89) Z IX. výstavy spolku Mánes – Worpswede, 1903



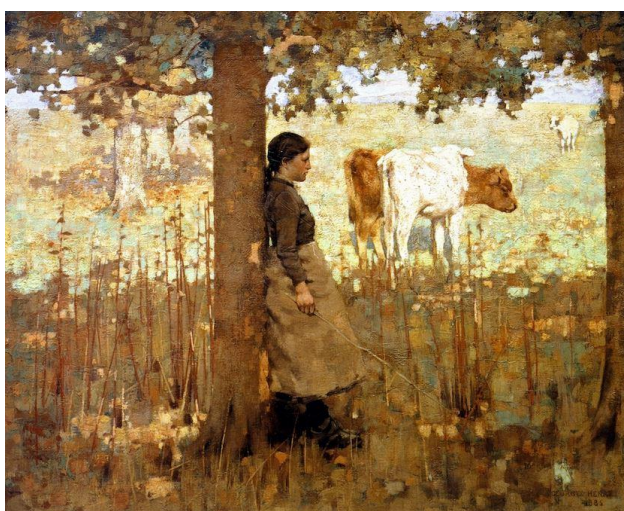
OBR. 33



90) Otto Modersohn: Herbstmorgen am Moorkanal, 1895



OBR. 59



91) George Henry: Noon, 1885



OBR 38





92) E. A. Hornel: Resting, 1885



93) Arthur Melville: Seated Peasant Girl, 1879



94) James Guthrie: Portrét paní Hamiltonové, před 1895



OBR. 44



OBR. 64





95) William Stott: Bathers, 1982



OBR. 70

96) František Kupka: Druhý břeh, 1895



97) Fernand Knopff: Stilles Wasser, 1894



98) Carl Moll: Dämmerung, před 1900



99) Gustav Klimt: Ein Morgen am Teich, 1899



100) Fritz von Wille: Versunkene Stadt, před 1901

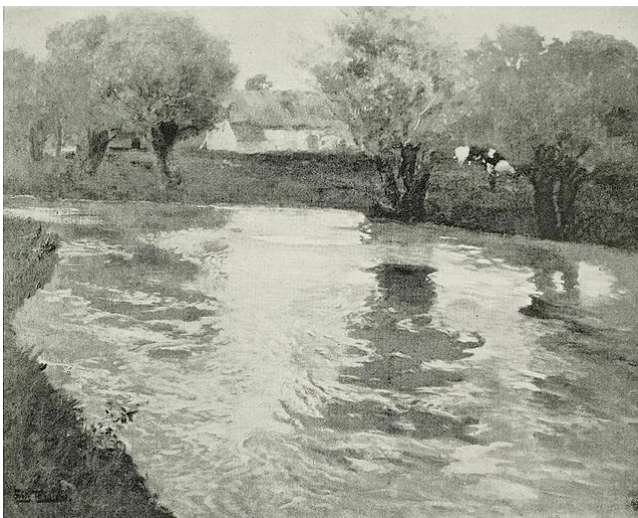


OBR. 67





**101)** Paul Wilhelm Keller-Reutlingen: Die Amper, před 1903



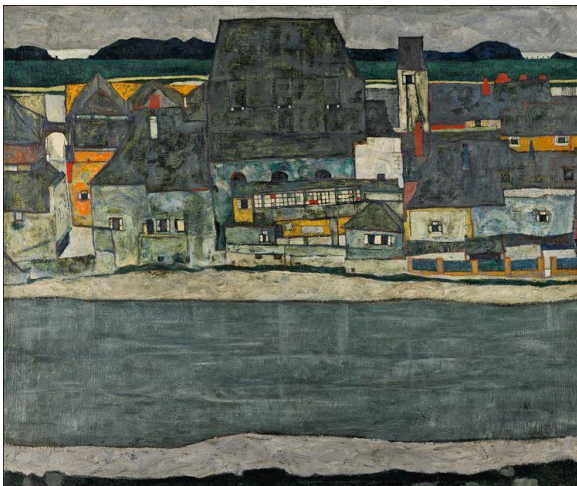
**102)** Fritz Thaulow: Les saules, před 1897



**103)** Antonín Slavíček: Chalupa v Kameničkách, 1904



**104)** Piet Mondrian: Domy na řece Gein, 1900



**105)** Egon Schiele: Domy u řeky, 1914



**106)** Vojtěch Bartoněk: U potoka, před 1891





**107)** František Slabý: U potoka, před 1891



**108)** Georg Einbeck: Akt dvou chlapců, před 1898



**109)** Richard Pfeiffer: Chlapec sedící na kraji moře, před 1902



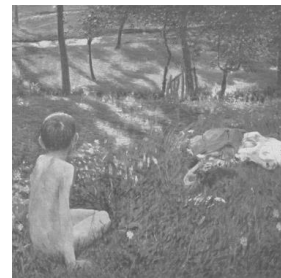
110) Otto Modersohn: Am Moorkanal, 1896



OBR. 24



111) William Edward Stott: Noonday, před 1896



OBR. 31



112) Arnold Böcklin: Summertime, před 1896



OBR. 71A

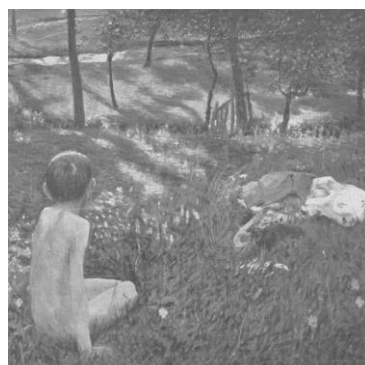




113) Josef Engelhardt: Sleep, před 1899



OBR. 29



OBR. 31



114) Henry Herbert la Thangue: Gathering Plums, před 1901

#### 10.4. Základní biografické údaje

Hudečkovu dílo bylo vždy velmi spjato s místem, kde právě tvořil, a jeho práci tak lze po tematické stránce vcelku přehledně rozdělit na jasně po sobě jdoucí vnitřně soudržné celky, které se ovšem někdy přirozeně časově prolínaly. Po akademických studiích v Praze a v Mnichově následovalo okořské období (1897–1902/1906), Itálie (1902), Střítež (1903–1906), Starý Kolín (1906–1907), Syrakusy (1908–1909), Police nad Metují, resp. Policko (1909–1919), Rujána (1914–1915), Solnohradsko (1916–1917), Tatry (1920–1928), Neapol, Ischie (1927), Častolovice (po 1927), Podkarpatská Rus (1927–1930) a Benátky (1931).

- 1872** 14. ledna se narodil v Loucké u Budyně nad Ohří.
- 1883–1887** Studoval na Reálném gymnáziu v Roudnici nad Labem.
- 1887–1890/91** Studoval na akademii výtvarných umění v Praze ve speciálce žánrů u Maxmiliána Pirnera.
- 1887** Julius Mařák se stal rektorem akademie výtvarných umění v Praze, od téhož roku u něj s přestávkami studoval Antonín Slavíček.
- 1887** Hudeček se nejspíše stal členem spolku Mánes.
- 1891** Studoval v Mnichově u Antona Ažbého, zapojil se i do činnosti mnichovského studentského spolku Škréta. Snad namaloval obraz *Kristus a Samaritánka u studny* (**OBR. 2, č. kat. 1**).
- 1892** Studoval na mnichovské akademii u Otto Seitze. Namaloval obraz *Hlava a poprsí bavorské selky* (**OBR. 4, č. kat. 3**).
- 1893–1895** Studoval na pražské akademii ve speciálce figurální malby u Václava Brožíka, namaloval obraz *Dáma na koni/Na vyjíždě* (**č. kat. 9**).
- 1894–1895** Namaloval menší studie inspirované moravským Slovákem (**OBR. 1, č. kat. 5–7**).
- 1895** Usadil se po studiích v Praze na rohu ulice Karoliny Světlé a vltavského nábřeží, kde měl i ateliér.



- cca **1895** Byl vyznamenán ve Vídni státní zlatou medailí za ženský akt. Medaili prý následně věnoval na zlatý poklad republiky.
- 1897** Namaloval pravděpodobně první obraz ze série koupajících se chlapců, *Koupání* (**OBR. 24, č. kat. 14**).
- 1897–1906** Okořské období. Z počátku pobýval na Okoři s žáky Mařákovy školy – Antonínem Slavičkem, Otakarem Lebedou, Aloisem Kalvodou, Jaroslavem Panuškou ad.
- 1898** Na Okoři, kam byl pozván Antonínem Slavičkem, namaloval po jeho boku obrazy *V šeríku* a *Střechy* (**OBR. 7 a 75, č. kat. 41 a 36**). Vystavoval na I. i II. výstavě spolku Mánes.
- 1899** Namaloval symbolistní obraz *Měsíčná krajina* (**OBR. 65, č. kat. 44**) a impresionisticky laděnou *Čtoucí dámu na lavičce* (**OBR. 6, č. kat. 42**). Vystavoval na Salonu Krasoumné jednoty, v Moskvě a Petrohradě.
- 1900** Poprvé vystavoval v Paříži, ve Vídni v salonu Pisko, nejspíše i v Berlíně. Namaloval obraz *Večerní ticho* (**OBR. 8, č. kat. 77–78**) a pravděpodobně i *Bludičky* (**OBR. 76, č. kat. 84**), pokračoval v experimentech s pointilistickou metodou.
- 1901** Poprvé vystavoval v Berlíně v salonu u Wertheima. Namaloval obraz *Psýché* (**OBR. 10, č. kat. 92**) a výjimečně tajemné nockturno *Měsíc* (**OBR. 67, č. kat. 85**). Namaloval jeden ze sbírky akvarelů českých měst (nejspíše *Tábor*), které věnovala Praha městu Paříž.
- 1902** Mezi dubnem a červnem pobýval v Itálii a na Sicílii společně s Janem Preislerem. V rámci spolku Mánes uspořádal svou první soubornou výstavu.
- 1903** Odjel na čtyři měsíce s Antonínem Slavičkem a Bohuslavem Dvořákem na Vysočinu, do Stříteže či Příkrakova. Namaloval obraz *Trojanova restaurace* (**OBR. 5, č. kat. 147**). Proběhla výstava malířů z Worpswede, uspořádaná spolkem Mánes.
- 1904** Namaloval obraz *Na pastvě* (**OBR. 77, č. kat. 152**), pravděpodobně i *Topoly v noci* (**OBR. 78, č. kat. 159**), reflektující nedávnou výstavu

- worpswedských v Praze. Vystavoval na IV. členské výstavě spolku Mánes a na Světové výstavě v St. Luis v USA, kde byl oceněn bronzovou medailí.
- 1905** Obdržel z nadace architekta Aloise Turka cenu ve výši 800 K. za obraz *Dáma v soumraku* (nezvěstný). Účastnil se VI. členské výstavy spolku Mánes.
- 1906** V létě naposledy navštívil Okoř. Následně společně s Rudolfem Bémem/Vratislavem Hlavou objevil Starý Kolín a Polabí. Vystavoval v Londýně, ve Vídni a na VIII. členské výstavě Mánesa.
- 1906–1908** Pobýval ve Starém Kolíně, s čímž souvisí barevné utlumení jeho palety. Vznikly např. *Chalupy u vody* (**OBR. 59, č. kat. 170**), které s odstupem navázaly na výstavu krajinářů z Worpswede.
- 1907** Pobýval v Mezně u Tábora společně s Otakarem Nejedlým. Vystavoval v Topičově salonu či na bienále v Benátkách. 30. listopadu obdržel od ČAFJ druhou cenu ve výši 800 K.
- 1908** Období hledání, které se projevovalo dočasným obnovením zájmu o figurální malbu – příkladem jsou plátna *Letní večer* (**OBR. 17, č. kat. 195**) a *Žlutý akt* (**OBR. 57, č. kat. 196**). Vystavoval na IX. členské výstavě spolku Mánes. Uspořádal vlastní soubornou výstavu v Mladé Boleslavi, kde vystavil 60 obrazů.
- 1909** Od konce roku 1908 do konce dubna 1909 pobýval na Sicílii v Syrakusách a na Capri s manželí Marianou Vorlovou a Jaroslavem Vorlem. Na základě tohoto pobytu namaloval další sérii marín. Namaloval obraz *Ženský akt u moře* (**OBR. 52, č. kat. 220**). Vystavoval na XXIX. výstavě spolku Mánes.
- 1909–1914** Pobýval v severovýchodních Čechách v Polici nad Metují a jejím okolí.
- 1910** Maloval v Machově a Nízké Srbské. Namaloval obrazy *V lese* (**OBR. 40, č. kat. 241**) a *Rasové sblížení* (**OBR. 58, č. kat. 237**). Získal zlatou

medaili na mezinárodní výstavě ve Vídni. Účastnil se XXX. výstavy spolku Mánes a bienále v Benátkách.

- 1911** Opět v Nízké Srbské a jejím okolí namaloval sérii lesních interiérů odkazujících k dílu Antonína Slavíčka. Vystavoval v Kutné Hoře, Nízké Srbské, ve Vídni a na XII. členské výstavě spolku Mánes.
- 1912** Uspořádal první samostatnou výstavu v salonu Mathildy Rablové v Berlíně. Uspořádal soubornou výstavu ve Štramberku.
- 1913** Léto strávil ve vesnici Nouzín. Namaloval obraz *Krajina s pohřbem* či *Májová pobožnost* (oba 1913–1914). Vystavoval v Hradci Králové, Pardubicích a salonu Eduarda Schulteho v Berlíně.
- 1914–1915** Pobýval v Nouzíně a od konce léta roku 1914 pobýval na Rujáně mezi Lohme a Stubenkammer u Hertina jezera, kam zavítal i následující rok. Studoval zde téma moře a bukového lesa. Obdržel od ČAFJ druhou cenu ve výši 800 K. Vystavoval v Düsseldorfu a Berlíně v salonu Mathildy Rablové.
- 1916** Pobýval v Solnohradsku s manželou Vorlovými, kde maloval skaliska a velehory. V létě pobýval i v Jižních Čechách. Vystavoval v Lipsku, Kodani, Vídni a Berlíně.
- 1917** Opět pobýval v Solnohradsku, vícekrát namaloval horu Gaisberg. Adoptoval sedmiletého Jiřího, syna paní Vorlové, později svého jediného žáka.
- 1918** Větší část roku strávil v Bukavici v severovýchodních Čechách, do stejné doby se datují i jeho první studie květin.
- 1919–1926** Opakovaně pobýval v Tatrách (Banská Bystrica, Banská Štiavnica, Smokovec, Nízké Tatry, Vysoké Tatry).
- 1920** Byl zvolen dopisujícím členem IV. třídy ČAVU. Vystavoval na bienále v Benátkách.
- 1921** Byl zvolen mimořádným členem ČAVU.

- 1922** Spolek Mánes uspořádal Hudečkovi k padesátinám jubilejní výstavu v Obecním domě v Praze, kde bylo vystaveno 158 obrazů a skic. Dále Hudeček vystavoval v Římě a Pittsburghu.
- 1923** Na jaře pobýval v Dubrovniku u moře doprovázen Ing. Řeřichou. Následně pobýval opět v Tatrách. Společně s Ladislavem Benešem navštívil Banskou Štiavnicí, Smokovec, Javorinu či Bělovodskou Dolinu. Účastnil se LVI. výstavy spolku Mánes.
- 1924** V létě maloval na Policku. Vystavoval v Pittsburghu, Lublani a na LXXXI. výstavě spolku Mánes.
- 1925** Na jaře pobýval v Rychnově nad Kněžnou. Na konci roku uspořádal samostatnou výstavu v Topičově salonu.
- 1926** Vystavoval na bienále v Benátkách či na jubilejní C. výstavě spolku Mánes v Praze.
- 1927** Pobýval v Itálii se synem Jiřím (Neapol, Ischia). Koupil vilu v Častolovicích u Rychnova nad Kněžnou. Na Zakarpatské Rusi začal malovat dřevěné kostely (až do 1932). Vystavoval ve Varšavě, Krakově, Pardubicích, Bratislavě či na CXXXIV. výstavě spolku Mánes v Praze.
- 1928** Vystavoval v Pardubicích a Brně.
- 1929** Národní (národopisné) muzeum uspořádalo výstavu Hudečkových obrazů z Podkarpatské Rusi. Vystavoval na CL. výstavě spolku Mánes.
- 1930** Byl jmenován řádným členem ČAVU. Obdržel I. cenu ČAVU ve výši 10 000 Kčs. Vystavoval v Topičově salonu či na CLII. a CLIII. výstavě spolku Mánes.
- 1931** Na jaře pobýval v Itálii (Benátkách) se synem Jiřím. Vystavoval na CLXIII. výstavě spolku Mánes.
- 1932** Spolek Mánes uspořádal jubilejní výstavu v Obecním domě u příležitosti Hudečkových šedesátin. Obdržel „Mánesovu cenu“ za

- krajinomalbu. Začal jezdit do jižních Čech a na Šumavu k povodí řeky Vydry.
- 1934** Francouzská vláda zakoupila jeden z Hudečkových obrazů. Vystavoval v Paříži.
- 1935** Namaloval např. obraz *Akt u potoka*. Kromě toho vytvořil celou řadu drobnějších plenérových studií řídkou olejovou barvou, mnohdy na kartonu menších rozměrů (typické pro celá pozdní 30. léta). Dále namaloval řadu studií květin ze své zahrady v Častolovicích.
- 1936** Obdržel cenu „Riegrova nadání“. Vystavoval ve Zlíně na I. jarním Salonu.
- 1937** Vystavoval v Národním (národopisném) muzeu v Praze, v Ostravě, Zlíně či v Brně.
- 1938** Vystavoval v Hradci Králové společně se synem Jiřím a sochařem Ladislavem Benešem.
- 1939** Přestěhoval se do Prahy do ulice Na Švihance č. 3 na Vinohradech. Vystavoval v Pardubicích či v rámci spolku Mánes v Praze (Výstava podobizen).
- 1940** Stal se laureátem Národní ceny udílené MŠANO ve výši 10 000 Kčs.
- 1941** Probíhala příprava výstavy a monografie u příležitosti Hudečkových sedmdesátin. 19. června začal malovat, ale nedokončil svůj poslední obraz *Borovice na břehu rybníka*. V červenci se po léčebných pobytech v Písku, v sanatoriu ve Vráži a na klinice doktora Hynka dozvěděl, že je jeho zdravotní beznadějný, a 1. srpna se asi i proto nechal převést do Častolovic, kde 11. srpna zemřel v zahradním domku. Příčinou úmrtí byl podle všeho rakovinný nádor žlučníku a jater. Pohřeb se konal 14. srpna 1941 v 16:00 v Častolovicích a zúčastnila se ho řada osobností tehdejšího kulturního života; proslov pronesl Otakar Nejedlý, členové Národního divadla Milada Jirásková a Václav Vydra vystoupili se

zpěvem z Máchova Máje.<sup>201</sup> Na Hudečkovu památku založila téhož roku ČAVU fond A. Hudečka, sloužící na podporu chudých umělců.

**1942**

Spolek Mánes uspořádal Antonínu Hudečkovi soubornou posmrtnou výstavu.

---

<sup>201</sup> BOUČKOVÁ (pozn. 17) 19.

## 10.5. Katalog

Katalog děl Antonína Hudečka ze sledovaného období je k práci připojen z několika důvodů. Prvním z nich je snaha o prosté utřídění materiálu v chronologickém pořadí tak, aby bylo možné co nejnadhěji čerpat informace pro úvahy o Hudečkově díle. Dalším důvodem je snaha o maximální možnou taxativnost při uvádění jednotlivých děl, sloužící alespoň k přibližné představě o skutečném rozsahu Hudečkovy práce. Spíše netradiční pojetí katalogu zahrnujícího i poznámkový aparát a místy rozsáhlejší komentáře ke konkrétním dílům má v neposlední řadě ještě jednu podstatnou funkci: ve spojení se statí práce, ve které jsou jednotlivá Hudečkova díla komentována ve vzájemném kontextu, nabízí katalog důležitou extenzi. Ta umožňuje bližší pohled na jednotlivé obrazy, jejich význam, historii, interpretaci a místo, jaké v Hudečkově tvorbě zaujímají. Čtenář této práce se tak může zaměřit na ústřední text a jeho šířeji pojatá témata, a díky odkazům na katalog je mu pak umožněno zajít v poznání Hudečkova díla ještě dále za horizont těchto úvah.

Nepočítáme-li skici a přípravné práce, vytvořil Antonín Hudeček za takřka půlstoletí pilného malování okolo tisícovky definitivních maleb. Orientace v jejich názvech bývá mnohdy ztížena nejen samotným autorem, který často pojmenovával obrazy pouze povšechně, takže názvy jako *Podzim*, *Jaro*, *Potok*, *Večer*, *Moře* či *Koupání* často opakoval, ale i výstavním a publikačním provozem, v rámci kterého bývá pro stejný obraz používáno hned několik variantních názvů. Tak např. obraz *V slunci* (1901) najdeme i pod názvy *V létě*, *Na hrázi* nebo *Hoch u vody*, obraz *Pod rybníční hrází v Okoři* (1906) je označován též jako *Topoly u hráze*; *Červené střechy* (1910–1911) figurují pod názvem *Chalupy v Machově*; plátno s názvem *Chlapec u moře* (asi 1902) nalezneme jako *Moře* či *Nokturno na ostrově Capri*; *Krajinu s cestou* (kolem 1900) jako *Krajinu s topoly*; plátno *Cesta* (1913–1914) se objevuje pod názvem *Cesta mezi balvany* nebo *Cesta mezi kameny*; obraz *Koupání* (1898) je zmiňován jako *Při koupání* nebo *V lázni*; *Potok v slunečním svitu* (1897) se vyskytuje i pod názvem *Tůň v lese*; plátno *Cesta na podzim* (1903–1904) je nazýváno také *Z Okoře u Prahy*; obraz *Soumrak* (1900) se uvádí též jako *Večerní ticho*; malba *Na procházce* (1899) jako *U potoka*. Podobných příkladů by se našlo více. Není v tuto chvíli cílem všechny názvy vypsat, jako spíš upozornit na určitou záludnost ve variantním pojmenovávání Hudečkových děl. V níže uvedeném katalogu jsou názvy uváděny ve všech variantách, se kterými se autor práce dosud setkal.

### 1) Kristus a Samaritánka u studně, 1890–1891 (?)<sup>202</sup>

olej na plátně, 51 x 88;<sup>203</sup> soukromá sbírka

Lit.: MATĚJČEK 1947, 14; HANEL 2003, frontispis.

Jedním z pouhých tří předpokládaných Hudečkových děl datovaných do doby jeho mnichovského studia je *Kristus se Samaritánkou u studně* (1890–1891). Zobrazuje Krista se Samaritánkou sedící u studny pod strmou skálou. Do nedávna byla k dispozici pouze Matějčkova drobná skica, která zachycuje alespoň základní kompoziční rozvrh obrazu; na počátku nového milénia byl však obraz vystaven a pro odbornou veřejnost znovuobjeven. Z téhož období snad pochází ještě jeden obraz, zachycující *Děti chytající ryby na břehu rybníka* (č. kat. 2). Poslední z trojice je *Hlava a poprsí bavorské selky* (č. kat. 3).

Obraz Krista se Samaritánkou nese jisté prvky mnichovské salonní malby, připomínající např. díla Gabriela von Maxe či Emanuela Krescence Lišky. Tyto prvky mohly být Hudečkovi zprostředkovány jak v době jeho mnichovského pobytu, tak prostřednictvím Maxmiliána Pirnera. V souvislosti s Pirnerem se hovoří o určitých výtvarných spojitostech s Moritzem von Schwindem či právě s Gabrielem von Maxem, s jehož dílem se přímo v Mnichově mohl seznámit i Václav Brožík, další z Hudečkových učitelů z pražské akademie, který byl Maxem zjevně inspirován v obraze *Sv. Irinie*.

### 2) Děti chytající ryby na břehu potoka (?), 1891

(olej?) na plátně, 45 x 33; nezvěstné; značeno vlevo dole „Ant Hudeček“

Lit.: MATĚJČEK 1947, 14.

Archiválie: ANG v Praze, Kotalík, fond. 135, VII–42, Ant. Hudeček (repro.).

Toto plátno je pravděpodobně jedinou známou Hudečkovou prací ze školních let na pražské akademii z dob studia u Maxmiliána Pirnera, tedy ještě před Hudečkovým odchodem do Mnichova. Na obraze jsou zachyceny dvě děti chytající ryby u potoka. Antonín Matějček v této práci vidí dílo prozrazující ještě Hudečkovu nezkušenost a přirovnává ji k „genderové malbě českých Mnichovanů se zřejmou snahou napodobiti Bartoňka, který byl tehdy pýchou Akademie pražské.“<sup>204</sup> Plátno bylo podepsáno a datováno později, a jeho datace do roku 1891 je tak diskutabilní.

### 3) Hlava a poprsí bavorské selky, 1892

olej; signováno

Lit.: MATĚJČEK 1947, 19, obr. VI.

Obraz je stylově pojat v intencích mnichovského akademického realismu.

### 4) Hoch u vody, 1892/před 1900 (?)

olej na plátně, 26 x 26; NG, inv. č. O 6046, získáno roku 1954 z odkazu Mudr. Lad. Hozáka; značeno vlevo dole tužkou „A. Hudeček 1892“

Lit.: MATĚJČEK 1942, 168 (repro.); BRYNYCHOVÁ 1942b, obr. 5; MATĚJČEK 1947, 19.

Vystaveno: Ústí nad Orlicí, listopad 1965; Antonín Hudeček: Průřez celoživotní tvorbou, GMU R. n./L., Roudnice n./L., 1966; Pardubice, 1973; Antonín Hudeček: Výběr z díla, GAVU, Cheb, 1973.

<sup>202</sup> Data děl zahrnutých do katalogu jsou uváděna ve dvojím tvaru. Pokud se datace díla objevuje v literatuře, je odvoditelná z pramenů nebo vychází z vrocení samotného malíře, je uvedena prostým letopočtem. V případě, že není možné dataci ověřit zmíněnými prostředky a vychází z interpretace autora této práce, případně byla již dříve uvedena pouze přibližně, je za ní navíc v závorce připojen otazník.

<sup>203</sup> Rozměry obrazů jsou udávány v centimetrech v pořadí výška krát šířka.

<sup>204</sup> MATĚJČEK (pozn. 9) 14.



Tento obraz (skica) byl datován Hudečkem až mnoho let po namalování – dle Antonína Matějčka, s odkazem ke stylu a námětu, se samotný autor v dataci zmýlil, neboť signaturu i s datací „vpisoval dodatečně... po mnoha a mnoha letech na své mladé práce příteli-sběrateli, který doplňoval jimi svou velkou sbírku Hudečků“. Vznik obrazu *Hocha u vody* je tak nutné posunout spíše na přelom století.

**5) Slovácké děvče u studny, 1894–1895 (?)**

olej na plátně, 59 x 44

Lit.: MATĚJČEK 1947, obr. VII.

Ještě než se Hudeček definitivně přiklonil ke krajinomalbě, „odbyl si svou národopisnou lekci“ na Moravském Slovácku, které tradičně v 90. letech 19. století přitahovalo mladé začínající umělce.<sup>205</sup> Nejtěsněji je s tímto krajem spojen Joža Úprka, hlavní představitel dobové národopisné malby, který též prošel mnichovským školením. Antonín Hudeček se zde nechal inspirovat právě k obrazu *Slováckého děvčete* nebo k obrazům *Cikánský hoch* (nezvěstné), *Dobytčí trh/V Uherském Hradišti* (č. kat. 7) a *Slovácké děti ve škole* (č. kat. 6).

**6) Slovácké děti ve škole, 1894–1895 (?)**

olej, 44 x 55; soukromá sbírka; značeno „Ant. Hudeček 1891 Staré Město n. M“

Lit.: MATĚJČEK 1947, obr. VIII.

**7) Dobytčí trh/V Uherském Hradišti, 1894–1896 (?)**

olej, 18 x 31; soukromá sbírka, asi vlastnil pan Šrámek z Poděbrad; nesignováno, ze zadu vlevo dole připojen text Jiřího Hudečka: „Pokládám tento obrázek za dílo mého otce Ant. Hudečka, Jiří Hudeček 1957“

Tento drobný obraz patří do skupiny několika Hudečkových děl pocházejících přibližně z poloviny 90. let 19. století, které byly inspirovány Slováckem. Kromě *Dobytčího trhu* sem patří ještě *Slovácké děti ve škole* (č. kat. 6) či *Slovácké děvče u studny* (č. kat. 5).

**8) Letní den, 1894–1897**

olej na plátně, 76,5 x 81; soukromá sbírka

Kdyby byl *Letní den*, zachycující frontálně stojící děvčátko v prudkém slunci, které se opírá o velké vědro, skutečně Hudečkovým dílem, šlo by pravděpodobně o jediné známé dochované dílo umělce z dob jeho studia u Václava Brožíka. Obraz ale není ani signovaný, ani není v současné době přístupný, a jeho autorství se tak nedá s jistotou potvrdit.

**9) Dáma na koni/Na vyjíždě, kolem 1896 (?)**

syntonos na lepence, 60 x 90 (?); nezvěstné

Lit.: MATĚJČEK 1947, 20; FIŠER/ZACHAŘ/BILAVČÍKOVÁ 2016, 51, č. kat. 50.

**10) Vazačky klasů, 1896**

syntonos na lepence, 75 x 105; GGTGJ; značeno vpravo dole „A Hudeček 96“

Lit.: FIŠER/ZACHAŘ/BILAVČÍKOVÁ 2016, 26 (repro.), č. kat. 51.

Vystaveno: Syntonos a plenérová krajinomalba přelomu 19. a 20. století, GAVU, Cheb, 2016.

**11) Vybírání brambor, 1896**

olej na plátně, 75 x 105; soukromá sbírka

Lit.: MATĚJČEK 1947, 20; BOUČKOVÁ 1982, nepag. (repro.); KARLÍKOVÁ 1983, 6 (repro.).

---

<sup>205</sup> WITTLICH (pozn. 16) 81.

Vystaveno: Antonín Hudeček: Posmrtná výstava díla, S. V. U. Mánes, Praha, 1942.

Jde o žánrový, realisticky pojatý motiv. Vedení štětce je sice ještě nejisté, ovšem již je vidět prokvétající fialová a sytě zelená barva, které se pro mnohá pozdější Hudečkova díla z období stráveného na Okoři staly charakteristickým základem jeho plenérového luminismu. Tento obraz je navíc prvním z řady Hudečkových děl zabývajících se rolnickým životem a zemědělskými pracemi. Celek stále ještě působí spíše divadelně a figura s krajinou tu stojí spíše vedle sebe než spolu. K jejich splynutí dojde u Hudečka až později na Okoři. Obrazy s touto tematikou lze vykládat z různých pozic – lze je chápat čistě výtvarně jako jeden z módů zachycení náladové krajiny, můžeme na ně nahlížet ze sociálního hlediska jako na kritiku dřiny venkovského člověka, a zcela opačně můžeme uplatnit romantický mýtus o ideálním propojení člověka s přírodou. Pro Antonína Hudečka by platil především první zmíněný náhled.

### 12) *Večer/Sběračka klasů*, 1896–1899 (?)

olej na plátně, 75 x 105; soukromá sbírka; značeno vpravo dole „A Hudeček“

Lit.: MATĚJČEK 1942, 187–188, 180 (repro.); HULÍKOVÁ 2016, č. kat. 12.

Vystaveno: Antonín Hudeček a Okoř, GMU R. n./L., Roudnice n./L., 2016.

*Večer/Sběračka klásků* je jedním z Hudečkových raných děl, které bylo vytvořeno buď ještě před malířovým okořským obdobím (dle Tomáše Vlčka, Michaela Zachaře a Jaromíra Zeminy), nebo (podle Antonína Matějčka) až v průběhu Hudečkova druhého pobytu na Okoři v roce 1899. Plátno na autora prozrazuje nejen znalost soudobé symbolistní a náladové malby (J. Schikaneder), ale v námětové rovině i poučenost díly barbizonské školy. Tato malba prezentuje důležitou fázi Hudečkovy tvorby, která je posledním vývojovým stupněm k jeho nejoceňovanějším dílům z přelomu 19. a 20. století.

Svým podáním se kompozice vrací k realismu, ovšem technika dělených čar a bodů se zde prosazuje jako pointilistický přístup, který byl dobově v rámci českého malířství relativně ojedinělý. Podle A. Matějčka se však v tomto případě jednalo o veskrze epigonskou aplikaci impresionismu, srovnatelnou s pracemi H. Martina, Belgičanů Clause a Verstraeta či Giovanniho Segantiniho, průkopníka italského divizionismu,<sup>206</sup> jehož sběračka klasů byla mj. reprodukována v časopise vídeňské secese *Ver sacrum*.<sup>207</sup>

Ze stejného principu jako u obrazu *Večer/Sběračka klasů*, kde figura zcela dominuje v předním plánu a kde se malířská technika zakládá na pointilismu, vycházel Hudeček i v obrazech *Na poli* (č. kat. 46) či *Západ* (č. kat. 58).

### 13) *Dívka v zahradě/Děvčátko v bílém*, před 1897 (?)

syntonos na kartonu, 50 x 65; GGTGJ; značeno vpravo dole „Hudeček“

Lit.: FIŠER/ZACHAŘ/BILAVČÍKOVÁ 2016, 58 (repro.), č. kat. 53.

Vystaveno: Syntonos a plenérová krajinomalba přelomu 19. a 20. století, GAVU, Cheb, 2016.

*Dívka v zahradě*, stejně jako *Odpočinek/Děvče v trávě* (č. kat. 17), je namalována technikou syntonosu, což nám vzhledem k její barevné stálosti ukazuje světelné pojetí, kterého se Hudeček snažil docílit. U olejomalb je původní barevné působení diskutabilní, neboť jsou často zšeřelé.

### 14) *Koupání*, 1897

syntonos na lepence, 50 x 66; NG, inv. č. O 3698, získáno 1943 od pí. L. Herainové; značeno vpravo dole perem „Hudeček 97“

<sup>206</sup> MATĚJČEK (pozn. 8) 188.

<sup>207</sup> *Ver sacrum*, V./VI., 1898, 1.

Lit.: BRYNYCHOVÁ 1942b, obr. 2; MATĚJČEK 1942, 168, 169 (repro.); MATĚJČEK 1947, obr. 3; BOUČKOVÁ 1982, nepag. (repro.); FIŠER/ZACHAŘ/BILAVČÍKOVÁ 2016, 57 (repro.), č. kat. 61.

Vystaveno: Antonín Hudeček: Posmrtná výstava díla, S. V. U. Mánes, Praha, 1942; České moderní malířství, Dům umění, Zlín, 1959; České malířství XX. století ze sbírek NG, GAVUO, Olomouc, 1959; České moderní malířství, Dům umění, Ostrava, 1959; Karlovy Vary, 1960; GMU R. n./L., Roudnice n. /L., 1965; Antonín Hudeček: Obrazy, GMUHK, Hradec Králové, 1972; Pardubice, 1973; Antonín Hudeček: Výběr z díla, GAVU, Cheb, 1973; Antonín Hudeček: Obrazy, MGOH R. n./K., Rychnov nad Kněžnou, 1976; Roztoky / VO / Nitra, 1978; Antonín Hudeček: Výbor z díla, OGL, Liberec, 1982/1983; Karviná, Městský kulturní dům, 1983; Beroun, 1990; Antonín Hudeček a Okoř, GMU R. n./L., Roudnice n./L., 2016; Syntonos a plenérová krajinomalba přelomu 19. a 20. století, GAVU, Cheb, 2016.

Z nadhledu a s horizontem ocitajícím se již mimo obraz Hudeček namaloval dva chlapce koupající se nedaleko břehu. Obraz je zajímavý už jen svou kompozicí – v podstatě celou plochu zabírá hladina plná plošek světelných odrazů. Koupající se chlapci tvoří pomyslnou diagonálu zprava doleva, zatímco souši je vyhrazena jen malá plocha v horní části obrazu. Téma koupání nebylo v českém prostředí nové a dříve se mu věnoval např. František Slabý či Vojtěch Bartoněk. Antonín Matějček považoval tento obraz za studii, k jejímuž provedení v definitivě nakonec nedošlo.<sup>208</sup> Pro tuto kompozici mohla být volným inspiračním zdrojem malba s názvem *Noonday* od Eduarda Stotta, reprodukováná v londýnském časopise *The Studio*,<sup>209</sup> která je odrazy na hladině a měřítkem chlapců blízká Hudečkovým okořským plátnům.

### 15) Kvetoucí sad na Okoři, 1897

syntonos na lepence, 49,5 x 64,5; soukromá sbírka; značeno vpravo dole „A Hudeček 1897“  
Lit.: BALLARDINI/BOŘECKÝ/ZACHAŘ 2015, 94; FIŠER/ZACHAŘ/BILAVČÍKOVÁ 2016, 51.  
Vystaveno: Má vlast, Pocta české krajinomalbě, S. V. U. Mánes, Praha, 2015.

### 16) Na lávce, 1897 (?)

nezvěstné

Lit.: MATĚJČEK 1942, 172; MATĚJČEK 1947, 31.

Vystaveno: I. výstava S. V. U. Mánes, Topičův salon, Praha, 1898.

Obraz je dnes sice nezvěstné, známe ho ovšem z krátkého popisu Karla Boromejského Mádla. Od něj se dovídáme, že jde o kompozici plnou světla třpytícího se na hladině, která zobrazuje koupající se chlapce.<sup>210</sup>

### 17) Odpočinek/Děvče v trávě, 1897

syntonos na kartonu, 50 x 66; soukromá sbírka; značeno vpravo dole perem „Hudeček 97“; malováno oboustranně (na zadní straně skica krajiny)

Lit.: VS, roč. II., č. VI., 1898, 261–262 (repro.); MATĚJČEK 1942, 171 (repro.); MATĚJČEK 1947, obr. 2; FIŠER/ZACHAŘ/BILAVČÍKOVÁ 2016, 25, č. kat. 52.

Vystaveno: I. výstava S. V. U. Mánes, Topičův salon, Praha, 1898; Antonín Hudeček a Okoř, GMU R. n./L., Roudnice n./L., 2016; Syntonos a plenérová krajinomalba přelomu 19. a 20. století, GAVU, Cheb, 2016.

*Odpočinek*, malovaný v roce Hudečkova prvního pobytu na Okoři, patří do souboru tvořeného třemi jistými a jedním hypotetickým Hudečkovým obrazem: *Odpočinek/Děvče v trávě* (1897),

<sup>208</sup> MATĚJČEK (pozn. 8) 168.

<sup>209</sup> *The Studio*, č. 32, 1896, 73.

<sup>210</sup> MATĚJČEK (pozn. 9) 31.

*Letní den* (hypotetický, č. kat. 8), *Dívka v zahradě* (č. kat. 13) a *Děvče v květech/Děvčátko v louce* (č. kat. 171). Soubor tvoří další obsahovou fasetu Hudečkova díla a jen dokazuje, jak nebývale rozmanitý byl jeho umělecký záběr na přelomu století. Od náladové malby, symbolismu, zpřítomňování duše, psychologizace krajiny a figury v krajině se v těchto dílech náhle přesouváme do zcela jiného impresivního světa prozářeného světlem, barvami a optimismem – to vše opět v dokonalé harmonii mezi figurální a krajinnou složkou.

Obraz vychází ze symbiózy člověka a krajiny; zároveň stojí na určitém rozhraní, od kterého se Hudeček jako vyučený figuralista postupně stále více přiklání ke krajinomalbě. Symbióza figury s krajinou, od níž ve zralejší tvorbě začal upouštět, je typická pro jeho první okořské obrazy, ovšem své dozvuky měl u Hudečka tento princip i v následujícím desetiletí. Obraz je barevně nesmírně svěží a podaný s drobnopisným iluzionismem. Namalován je z výrazného nadhledu, který odsunul kraj rybníka a stavidlo až na okraj obrazové plochy. V předním plánu je zobrazena dívka zcela pohroužená do sebe, vážic květinu z květů zvonečků a třezalky.<sup>211</sup>

Obraz byl namalován technikou syntonosu, což nám vzhledem k její barevné stálosti ukazuje světelné pojetí, kterého se Hudeček snažil docílit. Syntonos je velmi efektní, ovšem relativně rychle zasychá, což obrazům dává určitý punc skicovitosti či improvizace; to je případ i této kompozice.

Obraz je též zajímavý svou zadní stranou, na které je zachycen krajinný výjev.

### **18) Plenérista (J. B. Minařík), 1897**

syntonos (?) na lepence; nezvěstné; značeno vpravo dole „Hudeček 97“

Lit.: *Obrázková revue I*, Praha 1900, příloha za s. 314; FIŠER/ZACHAŘ/BILAVČÍKOVÁ 2016, 21 (repro.), č. kat. 57.

Realistickým provedením figury i jistým důrazem na detailní zpracování odkazuje tento obraz ještě k Hudečkovu akademickému figurálnímu školení, a řadí se tak volně k jeho raným obrazům inspirovaným Slovákem. Zároveň již patří do skupiny okořských prací, typických ostře prosvítajícími paprsky slunce, stejně jako pouze předpokládanou, ovšem velmi pravděpodobnou technikou syntonosu. Ten byl používán malíři Mařákovy školy při plenérové malbě. Zobrazený Jan Bedřich Minařík (?) byl také žákem Julia Mařáka, což z tohoto obrazu dělá určitou součást dějin umělectví a vizuální poučku o tom, jak malba syntonosem v plenéru mohla vypadat. Portrét zároveň ilustruje atmosféru i způsob práce při letních exkurzích Mařákovy speciálky, jejíž součástí bylo vzájemné portrétování účastníků exkurze.

### **19) Potok v slunečním svitu/Tůň v lese, 1897**

olej na plátně, 81 x 90; NG, inv. č. O 8017, získáno 1960; značeno vpravo dole „Hudeček 1897“

Lit.: KARLÍKOVÁ 1983, 9 (repro.).

Vystaveno: Ústřední správa čs. filmu, 1960; Ústav marxismu, 1961; Ústav sociálního zabezpečení, 1961; Antonín Hudeček: *Obrazy*, GMUHK, Hradec Králové, březen 1972; Pardubice, 1973; Antonín Hudeček: *Výběr z díla*, GAVU, Cheb, 1973; Antonín Hudeček: *Obrazy*, MGOH R. n./K., Rychnov nad Kněžnou, 1976; Liberec, 1979; Karviná, 1981; *Krajinou duše Antonína Hudečka*, ČMVU, Praha, 2003; *Krajinou duše Antonína Hudečka*, MG, Brno, 2003; *Krajinou duše Antonína Hudečka*, Dům U Jonáše, VČG, Pardubice, 2003; *Drents museum Assen – 1890–1939 (Czech Painting)*, Assen, 2005; *Postava a krajina v českém umění z let 1890 – 1939*, MG, Brno, 2006.

### **20) Při koupeli, 1897**

<sup>211</sup> Botanický rozbor provedla Marie Fiřtová.

olej na plátně, 58 x 43,5; GUKV, inv. č. O 1088  
Lit.: BOUČKOVÁ 1982, frontispis.

Tento obraz je v rámci souboru Hudečkových koupajících se chlapců vcelku ojedinělý – nezvyklá osamělost hochů otočeného zády navozuje jistou existenciální tíseň či smutek a velmi se blíží definici „náladové malby“ Aloise Riegla.

### 21) **Tanec víl/Dívka na lavičce**, 1897

syntonos na kartonu, 70 x 103; MGOH R. n./K., získáno z pozůstalosti autora; značeno později autorem vpravo dole tužkou „Hudeček 97 skiza“

Lit.: MATĚJČEK 1947, 32; BOUČKOVÁ 1982, 10; FIŠER/ZACHAŘ/BILAVČÍKOVÁ 2016, 55 (repro.), č. kat. 56.

Vystaveno: Syntonos a plenérová krajinomalba přelomu 19. a 20. století, GAVU, Cheb, 2016.

*Tanec víl/Dívka na lavičce* je přípravnou prací pro obraz *Bludičky* (č. kat. 84). Původně se tato skica nacházela v umělcově pozůstalosti. Má stejnou kompozici jako obraz *Okoř* (č. kat. 26), jen byla na ostrůvek pod strom umístěna zasněná dívka v modrém světlém šatu s rukama v klíně. Prostorem se tu navíc vznáší klikatá řada osmi víl – jedna z nich levituje u dívky a dotýká se její hlavy.

### 22) **Z prvních let na Okoři**, 1897

olej na plátně, 50,2 x 64,5; NG, inv. č. O 8239, získáno roku 1960 z pozůstalosti po ing. J. Řeřichovi; značeno vpravo dole tužkou „Hudeček“

Vystaveno: Ústí nad Orlicí, listopad 1965; Antonín Hudeček: Průřez celoživotní tvorbou, GMU R. n./L., Roudnice nad Labem, 1966; Výstava Peйзаж, Jerevan, září 1966; Antonín Hudeček: Obrazy, GMUHK, Hradec Králové, březen 1972; Pardubice, 1973; Antonín Hudeček: Výběr z díla, GAVU, Cheb, 1973; Roztoky, 1978; Antonín Hudeček a Okoř, GMU R. n./L., Roudnice n./L., 2016.

### 23) **Ženci**, 1897

syntonos (?) na plátně, 45 x 60; nezvěstné

Lit.: MATĚJČEK 1947, 33; FIŠER/ZACHAŘ/BILAVČÍKOVÁ 2016, 51, č. kat. 60.

### 24) **Hoch u vody**, 1897–1898

60 x 45; nezvěstné

Archiválie: ANG v Praze, Kotalík, fond. 135, VII–42, Ant. Hudeček (repro.).

### 25) **Listopad**, 1897–1898

olej na plátně, 110 x 85

Lit.: MATĚJČEK 1947, obr. 8; ROPKOVÁ 2009, 58.

Obrazem *Listopad*, kterému přiřadil název Antonín Matějček, dosáhl Hudeček zajímavého výtvarného i obsahového posunu. Zobrazuje malou, asi desetiletou dívku pod lesní strání. Je opřená o strom a ruce má vodorovně zdvižené, jako by chtěla zachytit padající zažloutlé listy, tvořící hustý koberec pod jejíma nohama. Její nepřítomný pohled je upřen kamsi dopředu. Hudeček tímto obrazem dokázal, že byl nejen vyškoleným, ale i velmi schopným figurálistou, neboť proporce těla, paží i hlavy jsou ve zdařilém souladu.

Po umělecké stránce se tu setkáváme se syntézou několika prvků. Především jde o realistické zobrazení dívky i jejího okolí, zároveň je zde patrný secesní symbolismus, který dobově zasáhl např. dílo Maxe Švabinského a Jana Preislera.<sup>212</sup> Za symbolistický můžeme

<sup>212</sup> MATĚJČEK (pozn. 9) 35.

považovat i dívčin nepřítomný pohled, který nemíří toliko kupředu, jako spíše do vlastního nitra. Dívce skrz prsty propadává listí, které lze, podobně jako potok vyskytující se na některých Hudečkových obrazech, označit za symbol plynoucího času.

Svůj předstupeň má *Listopad* v Hudečkově skicáři. Nalezneme v něm ženu, která je podána ještě jako „preislerovská vidina ženské postavy“. Obrazová definitiva ukazuje spíše „civilně oděné děvčátko“, které má s náčrtem společné především dopředu odevzdaně natažené ruce.

Po čistě kompoziční stránce je možné plátno srovnat s *Pasačkou hus* Václava Brožíka (1888–1889), která ovšem postrádá symbolický nádech a je spíše realisticky pojatou žánrovou scénou. Námětově blízký je i obraz s názvem *Podzim* (1897) od Jana Preislera, na němž je opět vidět dívku stojící u stromu. Preisler se vnitřní symbolikou obrazu více blíží Hudečkovu pojetí, než tomu bylo u Brožíka.<sup>213</sup> Volně můžeme *Listopad* spojit i s Otto Modersohnem a jeho obrazem *Worpsweder Bauernmädchen* (90. léta 19. stol.), který taktéž zachycuje v podobné kompozici dívku stojící u stromu, tentokrát ovšem v o poznání snovějším prostředí, bez hlubší symboliky. K obrazu vznikla i pastelová studie, která je však nezvěstná.

## 26) Okoř, 1897–1898

syntonos na lepence, 50 x 65; MGOH R. n./K.; nesignováno

Lit.: MATĚJČEK 1947, 32; FIŠER/ZACHAŘ/BILAVČIKOVÁ 2016, 54 (repro.), č. kat. 59.

Vystaveno: Syntonos a plenérová krajinomalba přelomu 19. a 20. století, GAVU, Cheb, 2016.

Na obraze je v nadhledu zobrazena plocha ostrůvku se stromem uprostřed. Jde o krajinou studii plátna *Tanec víll/Dívka na lavičce* (č. kat. 21). V zadním plánu je vidět soutok dvou říčních ramen, z nějž Hudeček nejspíš maloval obraz *Potok – hoši při koupání v potoce* (č. kat. 32).

## 27) U Starého Kolína, (1897–1898)

olej na plátně, 100 x 134; GAHČ

Lit.: BOUČKOVÁ 2003, 12.

## 28) Husy na břehu (?), 1898

75 x 60; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček 1898“

Archiválie: ANG v Praze, Kotalík, fond. 135, VII–42, Ant. Hudeček (repro.).

## 29) Jarní pohádka/Víla, 1898

olej na plátně, 105,5 x 75,5; NG, inv. č. O 14470, získáno roku 1980 od Vilemíny Petružálkové za 55 000,- Kč; značeno vpravo dole „A Hudeček 98“

Lit.: BOUČKOVÁ 1982, nepag. (repro.); KARLÍKOVÁ 1983, 16–17 (repro.); HANEL 2003, nepag. (repro.); ROPKOVÁ 2009, 25.

Vystaveno: III. členská výstava S. V. U. Mánes, Praha, 1900; Antonín Hudeček: Výbor z díla, OGL, Liberec, 1982/1983; Karviná, městský kulturní dům, 1983; Krakov/Varšava [nejspíš v rámci Sztuka czeska przelomu XIX / XX wieku, Kraków, (Kraków)], 1985; VO – Japonsko, 1987; Cesta k moderně a Ažbého škola v Mnichově, Museum Wiesbaden, Wiesbaden / Lublaň, 1988/1989; Vergangene Zukunft. Tschechische moderne 1890 bis 1918, Künstlerhaus Wien, Vídeň, 1993; Vergangene Zukunft. Tschechische moderne 1890 bis 1918, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 1993/1994; Důvěrný prostor / Nová dálka, Praha, 1997; Proměny krajiny v českém malířství 20. století, Praha, 1997; Prague 1900: Poetry and Ecstasy, Van Gogh Museum, Amsterdam, 1999; Frankfurt, 2000; Krajinou duše Antonína Hudečka, ČMVU, Praha, 2003; Krajinou duše Antonína Hudečka, MG, Brno, 2003; Krajinou duše

<sup>213</sup> ROPKOVÁ (pozn. 25) 25.

Antonína Hudečka, Dům U Jonáše, VČG, Pardubice, 2003; Antonín Hudeček a Okoř, GMU R. n./L., Roudnice n./L., 2016.

*Jarní pohádka/Víla* by mohla být určitou vzpomínkou na Hudečkovu studium na pražské akademii. Maxmilián Pirner zde vedl své žáky k zájmu o středověké rytířské příběhy a pohádku, což mohlo později rezonovat v Hudečkových dílech z přelomu století, např. právě v obraze *Jarní pohádka/Víla* či vzdáleně u *Ženského aktu u moře* (č. kat. 220), silně připomínajícího mořskou pannu.

Pokud bychom chtěli *Jarní pohádka/Vílu* zasadit do dobové české umělecké produkce, za zmínku by v tomto případě stála dívka z pravého křídla Preislerova triptychu *Jaro* z roku 1900.<sup>214</sup> Malířský styl Hudečkova obrazu společně se zasazením rusovlasé ženy do zeleně s květy vytváří protějšek portrétu Míly Slavičkové nazývaný *V šeriku* (č. kat. 41), který vznikl téhož roku. Námětově si je blízký i s obrazem *Slézy* (č. kat. 146), jenž působí jako jakási melancholická vzpomínka se shodným obsahem, jen s drobně pozměněnou kompozicí.

### 30) Okořský potok z jara, 1898

syntonos na kartonu, 80 x 90; GGTGJ; značeno vpravo dole „A Hudeček 98“; malováno oboustranně (na rubu krajina o žních)

Lit.: FIŠER/ZACHAŘ/BILAVČÍKOVÁ 2016, 56 (repro.), č. kat. 65.

Vystaveno: Syntonos a plenérová krajinomalba přelomu 19. a 20. století, GAVU, Cheb, 2016.

### 31) Podobizna houslisty Šrámka, 1898

olej na plátně, 110 x 54; NG, inv. č. O 6395, získáno 1956; značeno vpravo dole perem „A Hudeček 98“

Lit.: MATĚJČEK 1947, obr. 33.

Vystaveno: Pardubice, 1973; Antonín Hudeček: Výběr z díla, GAVU, Cheb, 1973.

### 32) Potok – hoši při koupání v potoce, 1898

syntonos na lepence, 70 x 104; NG, inv. č. O 3703, získáno 1943 od profesora J. Pečírky; značeno vpravo dole „A. Hudeček 98“

Lit.: VS, roč. III., č. I., 1899, 64, 9 (repro.); BRYNYCHOVÁ 1942a, č. kat. 3; MATĚJČEK 1942, 180; MATĚJČEK 1947, obr. 9; KOTALÍK 1971, 22; WITTLICH 1982, 143; KARLÍKOVÁ 1983, 10 (repro.); ROPKOVÁ 2009, 24; FIŠER/ZACHAŘ/BILAVČÍKOVÁ 2016, 26.

Vystaveno: Antonín Hudeček: Posmrtná výstava díla, S. V. U. Mánes, Praha, 1942; Ústřední správa čs. filmu, 1960; Ústí nad Orlicí, listopad 1965; Antonín Hudeček: Průřez celoživotní tvorbou, GMU R. n./L., Roudnice n./L., 1966; SGVU, 1970; Pardubice, 1973; Antonín Hudeček: Výběr z díla, GAVU, Cheb, 1973; SGVU, Litoměřice, 1977; Prešov / Nitra (?), 1988; Cesta k moderně a Ažbého škola v Mnichově, Museum Wiesbaden, Wiesbaden / Lublaň, 1988/1989; Expozice VP, Praha, 1999; Palác Kinských – Krajinomalba, Praha, 2004; Syntonos a plenérová krajinomalba přelomu 19. a 20. století, GAVU, Cheb, 2016.

Plátno *Potok – hoši při koupání v potoce* patří do skupiny Hudečkových obrazů malovaných technikou syntonosu. Výhled do něj nám zužují haluze stromů, splývající symetricky seshora dolů, které nás uvádějí do intimního lesního interiéru, jemuž dominují pro Hudečka typické odrazy světla na hladině. Charakteristickým prvkem jsou i silné světlé paprsky prodírající se stromovím a dopadající na zelený břeh i hladinu. Prosvětlenosti zeleně, kterou známe z jiných jeho obrazů, zde však Hudeček ještě nedosáhl; to se mu podařilo až na dalších olejomalbách.

Optickou hloubku obrazu vytváří potok vinoucí se do jeho středu, pomyslnou pointou obrazu jsou pak dva nazí koupající se hoši. Jeden, téměř nepozorován, stojí se zrzavými vlasy a rukama v bok na břehu. Druhý stojí nedaleko něj, shýbá se a hledá pod hladinou raka nebo

<sup>214</sup> ROPKOVÁ (pozn. 25) 25.



kamínky. Oba jsou jako průhlední, jejich těly dokonce prosvítá obraz za nimi. Schematičnost postav, nedovolující ani charakterizaci jejich tváří, nás nutí se ptát, zda jsou skutečné, jestli nejsou jen poetickou představou tvůrce, vyvolávající nostalgii po vlastním jinošství, nebo jsou v symbolistním slova smyslu sublimací čistoty, krásy a neposkvrněnosti přírody, kterou zde zastupují. Celý výjev se dá vyložit symbolicky: chlapeci mohou představovat mládí, potok zase symbolizuje princip věčného plynutí a připomíná nezadržitelný koloběh lidského života a neodvratného pracovního procesu ke smrti. Průhlednost chlapců může mít i pragmatičtější vysvětlení: syntonos podle všeho, obzvláště je-li řídce namíchan, při nanášení rychle schne, čemuž musí odpovídat i rychlá a pohotová technika štětky.

Původně stála na ostrůvku v prvním plánu ještě jedna postava chlapce, což víme z fotografie prvního stavu a také z pentimentů, byla ale autorem z neznámého důvodu přemalována.<sup>215</sup>

Netečnost hochů k pozorovateli-malíři a jejich usebranost mají cosi příbuzného s textem Miloše Jiráka, jenž kritizoval dobovou praxi při zobrazování aktu: „Příliš zřídka se dnes malíři nahodí vzácné štěstí zahlédnout nahého člověka v nestřežené chvíli. Je to přirozeno, slušní lidé se nesvlékají u veřejné cesty, ale je to chyba pro všechny. Kdyby se nám častěji dostalo viděti nahou přírodu bezprostředně [...], jistě by nám zbystřila smysly a nesnesli bychom [...] tolik umění z třetí ruky.“<sup>216</sup>

Tématu koupání se dobově věnovala celá řada domácích i zahraničních umělců. Za zmínku bez pochyby stojí Miloš Jiránek či Jan Preisler, ze zahraničních autorů potom Max Liebermann nebo Pierre Puvis de Chavannes. Malířským zpracováním tímto obrazem Hudeček volně navazuje na francouzský pointilismus.

### 33) Motiv z Okoře, 1898

olej na lepence, 59 x 71; GASK, inv. č. O 369, získáno 1967; značeno vpravo dole „Hudeček 98“

Lit.: SEKERA/HANEL 1995, 35; KŘÍŽ 2000, nepag.

Vystaveno: Krajina duše. České výt. umění přelomu 19. a 20. st. ze sbírek ČMVU, VČG, Pardubice, 1995; Krajina duše. České výt. umění přelomu 19. a 20. st. ze sbírek ČMVU, Galerie Felixe Jeneweina města Kutné Hory, Kutná Hora, 1995; Krajina duše. České výt. umění přelomu 19. a 20. st. ze sbírek ČMVU, Galéria Júliusa Jakobyho v Košicích, Košice, 1996; Členové Krasoumné jednoty v Kutné Hoře 1835-1910, Galerie Felixe Jeneweina města Kutné Hory, Kutná Hora, 2000; Umělecká díla ze sbírek ČMVU, Praha, 2002; Krajinou duše Antonína Hudečka, dům U Jonáše, VČG, Pardubice, 2003; Krajinou duše Antonína Hudečka, MG, Brno, 2003; Krajinou duše Antonína Hudečka, ČMVU, Praha, 2003.

### 34) Okoř – Na podzim, 1898

olej na plátně, 76 x 106; NG, inv. č. O 3008, získáno 1904; značeno vpravo dole „Hudeček 98“

Lit.: VS, roč. V., č. IX., 1901, 268; BRYNYCHOVÁ 1942b, obr. 9; MATĚJČEK 1942, 177 (repro.); MATĚJČEK 1947, obr. 7; BOUČKOVÁ 1982, nepag. (repro.); KARLÍKOVÁ 1983, 19 (repro.).

Vystaveno: městská galerie Velvary, 1959; Národní výbor ve Velvarech, 1962; Roztoky, 1963; Pardubice, 1973; Antonín Hudeček: Výběr z díla, GAVU, Cheb, prosinec 1973; Roztoky / VO / Nitra, 15. 8. 1978; Pardubice / Liberec, 1982; Krakov/Varšava, 1985; ČNR, 1985; Prešov / Nitra (?), 1988; Prague 1900: Poetry and Ecstasy, Van Gogh Museum, Amsterdam, 1999; Frankfurt, 2000; Krajinou duše Antonína Hudečka, ČMVU, Praha, 2003; Krajinou duše Antonína Hudečka, MG, Brno, 2003; Krajinou duše Antonína Hudečka, Dům

<sup>215</sup> MATĚJČEK (pozn. 9) 34.

<sup>216</sup> JIRÁNEK (pozn. 74) 37.

U Jonáše, VČG, Pardubice, 2003; Karlovy Vary, 2012; Antonín Hudeček a Okoř, GMU R. n./L., Roudnice n./L., 2016.

Plátno zvané *Na podzim* se od předcházejících Hudečkových obrazů v lecčem liší. Posunem do podzimního období se přirozeně změnila i barevnost, přibýlo žluté a oranžové, charakterizující sesychající listí a trávu. Dochází tu i k posunu tematickému, kdy se Hudeček odklonil od zachycení čisté přírody. Okoř a její siluetu s dominující zříceninou v pravém horním rohu totiž organicky propojil s okolní přírodou v jeden harmonický celek. Kompoziční strategie se také trochu mění a nabývá na rafinovanosti. Z mírného nadhledu, daného pozicí na svahu, shlížíme přes údolí na protější svahy. Obraz je členěn na jednotlivé horizontální pásy a vysoký horizont se jen tak tak vejde do záběru. Do obrazu jsme uváděni repusoárovým kmenem bezlisté pokřivené břízy. Celkovou atmosférou i použitou technikou štětce a řidší konzistencí olejové barvy se toto plátno blíží impresionistickému výrazu. Jde o čiré zachycení okolního světa v jeho periodicky se vracející podzimní fázi. Hlubší úvahy a symbolistické spojitosti běžné pro pozdější Hudečkovu tvorbu tu ještě nenalezneme, již se ale hlásí příklon k impresionistickému ztvárnění.

### **35) Potok/U břehu, 1898**

olej na plátně, 80 x 80; NG, inv. č. O 3292, získáno 1927 z odkazu dr. J. Thomayera

Lit.: BRYNYCHOVÁ 1942a, č. kat. 2; MATĚJČEK 1942, 172; MATĚJČEK 1947, obr. 4, 30; JIRÁNEK 1962A, nepag.; BOUČKOVÁ 1982, nepag. (repro.); KARLÍKOVÁ 1983, 13 (repro.); HANEL 2003, nepag. (repro.); BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 2005, 84 (repro.).

Vystaveno: Antonín Hudeček: Posmrtná výstava díla, S. V. U. Mánes, Praha, 1942; Roudnice nad Labem, 1965; SGVU, Litoměřice, 1970; Pardubice, 1973; Antonín Hudeček: Výběr z díla, GAVU, Cheb, 1973; Antonín Hudeček: Obrazy, MGOH R. n./K., Rychnov n./K., 1976; Roztoky / VO / Nitra, 1978; Antonín Hudeček: Výbor z díla, OGL, Liberec, 1982/1983; Plzeň, 1986; Nitra, 1989; Beroun, 1990; Krajinou duše Antonína Hudečka, ČMVU, Praha, 2003; Krajinou duše Antonína Hudečka, MG, Brno, 2003; Krajinou duše Antonína Hudečka, Dům U Jonáše, VČG, Pardubice, 2003; Palác Kinských – Krajinomalba, Praha, 2004; Krajinomalba Hlinsko, 2009; Antonín Hudeček a Okoř, GMU R. n./L., Roudnice n./L., 2016.

### **36) Střechy, 1898**

syntonos na lepence, 50 x 60; GVUO, inv. č. O 1311, získáno 1973; značeno vpravo dole „Hudeček 98“

Lit.: BOUČKOVÁ 1982, nepag.; FIŠER/ZACHAŘ/BILAVČÍKOVÁ 2016, 29 (repro.), č. kat. 64.

Vystaveno: Syntonos a plenérová krajinomalba přelomu 19. a 20. století, 2016, GAVU, Cheb, 2016.

Svým kompozičním pojetím, barevností, perspektivou, dobou vzniku a volbou námětu a nejspíše i místa, ze kterého byly *Střechy* malovány, tvoří obraz určitý pandán k plátnu *Červnový den* (1898–1899) od Antonína Slavíčka. Vytváří tak další z řady vzájemně příbuzných obrazových dvojic úzce propojujících tvorbu obou umělců na přelomu století.

### **37) V koupeli/Při koupání/V lázni/Hoši u splavu, 1898**

olej na plátně, 80 x 90; NG, inv. č. O 802, 31. 8. 1899 věnoval Fr. Thun–Hohenstein OSVPU; značeno vlevo dole „A. Hudeček 98“, další přípisy „Obrazárna Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách OP 1005“, „Moravská galerie v Brně st. d. 67“

Lit.: VS, roč. III., 1899, 323; Katalog výroční výstavy Krasoumné jednoty pro Čechy v Praze, 1899; BERGNER 1912, č. kat. 767, 241; BRYNYCHOVÁ 1942a, obr. 7; BRYNYCHOVÁ 1942, 216 (repro.); BRYNYCHOVÁ 1942b, obr. 7; MATĚJČEK 1942, 170 (repro.); MATĚJČEK 1947, obr. 1; KARLÍKOVÁ 1983, 12 (repro.); VLNAS 1996, č. kat. 3.2.16; HANEL 2003, nepag. (repro.).

Archiválie (převzato z VLNAS 1996, 216): Einreichungs–Catalog der Gemaelde Gallerie der Gesellschaft patriotischer Kunst Freunde, ANG, fond SVPU, sign. AA 1223/1-2 (datum zápisu 31. 8. 1899); Inventář obrazů a plastik spravovaných Obrazárnou SVPU, později Státní sbírkou starého umění, v letech 1919–1939, ANG, fond SSSU, sign. AA 3702; Seznamy nákupů na výročních výstavách Krasoumné jednoty za příslušná léta, ANG, fond SVPU, sign. AA 1419, 1899, č. 53; Zprávy výboru SVPU v Čechách za příslušná léta, ANG, fond SVPU, sign. AA 1258, 1899–1900, s. 5. odst. B.2., s. 8 a 1901–1907, s. 12.

Vystaveno: I. výstava S. V. U. Mánes, Topičův salon, Praha, 1898; Výroční výstava KJ, Praha, 1899; Antonín Hudeček: Obrazy, GMU R. n./L., Roudnice n./L., březen 1972; Pardubice, 1973; Antonín Hudeček: Výběr z díla, GAVU, Cheb, prosinec 1973; Obrazárna v Čechách 1796–1918, Výstava k 200. založení NG v Praze, Praha, 1996; Antonín Hudeček a Okoř, GMU R. n./L., Roudnice n./L. 2016.

Antonín Hudeček se při malbě tohoto obrazu snažil o barevnost a svítivost tónů, olejová technika však na rozdíl od syntonosu, který tou dobou také často používal, nechala obraz zšednout. Plátno patří do série Hudečkových koupání založených na plenérových studiích, které jsou charakteristické svým impresionistickým nádechem spojeným s naturalismem.

Obraz Hudeček prezentoval na první výstavě Mánesa u Topiče a byl přítomen také na výstavě KJ v Rudolfinu roku 1899, kde byl zakoupen pro galerii žijících malířů za 200 zl. O pár let později, 31. 12. 1906, si jej vybral František hrabě Thun–Hohenstein a následně ho zapůjčil do obrazárny SVPU.

Plátno snese srovnání s evropskou dobovou konkurencí. Konkrétní podobnosti spočívající v námětu chlapců v říčce u loďky, zrcadlení okolní krajiny na hladině či perspektivě s vysoko položeným horizontem nalezneme např. na obraze *The Bathers* (1882) od Williama Stotta, řazeného k hnutí skotských malířů Boys of Glasgow.

### **38) Z Okoře/Volský potah, 1898**

syntonos na kartonu, 75 x 105; soukromá sbírka; značeno vpravo dole „Hudeček“

Lit.: Katalog 68. aukce Aukční Galerie Kodl a 103. aukce Aukční síně Vltavín konané 6. května 2012, 12; FIŠER/ZACHAŘ/BILAVČIKOVÁ 2016, 59 (repro.), č. kat. 62.

Vystaveno: Syntonos a plenérová krajinomalba přelomu 19. a 20. století, GAVU, Cheb, 2016.

Obraz *Z Okoře* je pro Hudečka neobvyklý zobrazením polních prací a zapřažených zvířat. Jde o význačné dílo české secese, nesoucí prvky impresionistického barevného luminismu, které projevuje nesporné kvality z technického i obsahového hlediska. Jak to bylo pro Hudečkovy krajiny tohoto období typické, je tato kompozice více než pouhým veristickým zobrazením věcí, přírody a postav. Jde spíše o vizualizaci pocitů sedláka, který na obraze tahá bránu za svými kravkami/voly na poli.

Typickým prvkem Hudečkových obrazů konce 19. století je použití jednotlivých barevných skvrn a krátkých tahů, jimiž je zde malována především ornice. Hladina jezera, nebe, kůže krav i sedlákův kabát jsou naopak provedeny delšími tahy štětcem, evokujícími místy celistvou hladkou plochu.

### **39) Jaro, 1898–1900**

olej na plátně; soukromá sbírka

Lit.: VLČEK 1986, 254.

Vystaveno: III. členská výstava S. V. U. Mánes, Praha, 1900; Výroční výstava KJ, Rudolfinum, Praha, 1900.

Dlouho nezvěstné obraz zachycuje dívku sedící na kopci nad rybníkem, která jako by byla oblečená do okolní jarní krajiny, již tu takřka programně personifikuje. Námětově souvisí s obrazem Jana Preislera z pravého křídla jeho triptychu *Jaro*, jenž představuje podobný

niterný prožitek. Hudečkovu *Jaro* v sobě nese, na rozdíl od kompozičně podobně pojatého *Večerního ticha* (č. kat. 77), silný rys pohádkovosti, častý v umělecké produkci přelomu století. V tomto směru si je obraz významově blízký např. s dílem worpswedského malíře Heinricha Vogelera, konkrétně se stejnojmenným obrazem *Frühling* (nedat., asi 90. léta 19. století).

#### 40) V létě, 1898

olej; soukromá sbírka

Lit.: VS, roč. V., č. II., 1901, 31; MATĚJČEK 1942, 174 (repro.); MATĚJČEK 1947, obr. 5; ROPKOVÁ 2009, 28.

Vystaveno: II. výstava S. V. U. Mánes, Praha, podzim 1898; Výroční výstava KJ, Praha, jaro 1900.

Obraz *V létě* má mnohé podobnosti s plátnem *Potok – hoši při koupání v potoce* (č. kat. 32): zachycuje soutok dvou ramen zákolanského potoka, na drobně zvlněné hladině se odráží okolní svět a rozehrávají se světelné efekty ostrého slunečního světla. Slunce proráží stromovím a vrhá zelenožluté skvrny na břeh a trávník. Výjev je rovněž zachycen z nadhledu, ovšem tentokrát z nadhledu značného – to je obrazová strategie, která se stala typickou pro nejlepší a nejoceňovanější Hudečkovy díla přelomu století.

Obraz byl pravděpodobně spolu s dalšími čtyřmi Hudečkovými díly vystaven na II. výstavě S. V. U. Mánes a Karel Boromejský Mádl se k nim vyjádřil takto: „nejspíše asi ustrnete nad tou konfusní skvrnitostí, zdánlivě bez ladu a skladu, ale odstoupíte-li v tu poměrnou vzdálenost, z níž umělec svůj předmět vnímal, rázem vše se urovná a mžikový dojem pohledu na neklidnou masu pestře oděných lidí se dostaví“.<sup>217</sup>

#### 41) V šeríku, 1898

olej na plátně, 60 x 70; soukromá sbírka

Lit.: MATĚJČEK 1942, 179 (repro.); MATĚJČEK 1947, 33, obr. 6; KARLÍKOVÁ 1983, 14 (repro.).

Hudeček prokazatelně mnohokrát pracoval simultánně s Antonínem Slavičkem na stejném tématu a obraz *V šeríku* patří mezi díla vzešlá právě z této spolupráce – dále např. *Čtoucí dáma na lavičce* (č. kat. 42).

*V šeríku* je figurálním obrazem, kterému dominuje zelená plocha listoví protkaného množstvím jemných fialově laděných šeríkových listů. Až „degasovsky“ pojatá polopostava paní Slavičkové je umístěna do pravého dolního rohu a výrazně vystupuje svým skicovitě pojednaným oranžovočerveným pláštěm. Oranžová, respektive zrzavá prosvítá i jejím účesem a inkarnát paní Slavičkové, stejně jako u chlapců z roku 1897, je ozvláštňen zeleným nádechem. Symbolistický motiv kontemplace či vnitřního zraku je zde podobně jako u jedné z Hudečkových *Bludiček* zdůrazněn zavřenými očima modelky.

Přes řadu osobitých rozdílů v Hudečkově a Slavičkově provedení byl Hudeček některými historiky umění a výtvarnými kritiky nařčen z určité „slavičkovské manýry“.<sup>218</sup> K Slavičkově i Hudečkově malbě existuje fotografická předloha, která nejspíše sloužila jen jako druhotná pomůcka pro pozdější připomenutí podoby modelu při dokončování obrazu v ateliéru, čemuž nasvědčuje, že přesný přepis podoby paní Slavičkové nenalezneme v obraze Slavičkově ani Hudečkově.<sup>219</sup>

<sup>217</sup> MATĚJČEK (pozn. 9) 35.

<sup>218</sup> MATĚJČEK (pozn. 8) 179; JIRÁNEK 1962a, 32.

<sup>219</sup> VOHÁŇKOVÁ 2012, 30.

#### 42) Čtoucí dáma na lavičce, 1899

syntonos na kartonu, 66 x 70; 1942 vlastnil Dr. L. Horák z Prahy XVI., nezvěstné; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček 1900“ (datum napsáno tužkou později na přání Hudečkova přítele-sběratele)

Lit.: MATĚJČEK 1942, 174; BRYNYCHOVÁ 1942a, č. kat. 2 (studie); MATĚJČEK 1947, 32; FIŠER/ZACHAŘ/BILAVČÍKOVÁ 2016, č. kat. 55.

Archiválie: ANG v Praze, Kotalík, fond. 135, VII–42, Ant. Hudeček (repro.).

Vystaveno: Antonín Hudeček: Posmrtná výstava díla, S. V. U. Mánes, Praha, 1942 (č. kat. 2, studie).

Obraz zobrazuje dámu v červeném se slaměným kloboukem, sedící v ostrém slunci na lavičce u potoka v ruce s listem papíru. Vše tónem v ostrém světle vpadajícím zezadu.

*Čtoucí dámu na lavičce* Antonín Hudeček nejspíše maloval na zahrádce okořské Trojanovy restaurace ve stejný čas bok po boku s Antonínem Slavičkem, jehož obraz *Na lavičce* (1899) tvoří výjimečný protějšek tomu Hudečkovu a silnou oporu pro jeho dataci. Hudeček prý obraz úmyslně na přání sběratele datoval do roku 1900, podle Antonína Matějčka jde však spíše o dílo z prvního okořského roku (1897). Právě díky srovnání se Slavičkovým protějškem datovaným rokem 1899 a díky předpokladu, že oba obrazy vznikly v jeden čas na stejném místě, musíme počítat spíše s dobou vzniku v roce 1899.

Obraz je zajímavý tím, že motiv žen na lavičce využil Hudeček i v přípravných studiích (*Tanec víl/Dívka na lavičce*, č. kat. 21) k jinému svému slavnému, leč nezvěstnému, plátnu – obrazu *Bludičky* (č. kat. 84).

#### 43) K večeru/Před večerem, 1899

olej na plátně, 80,5 x 91; NG, inv. č. O 3456, získáno 1934 z odkazu pí. M. Mádlové; značeno vpravo dole „A. Hudeček 99“

Lit.: VS, roč. V., č. II., 1901, 28 (repro.); MATĚJČEK 1947, obr. 18, 28; KARLÍKOVÁ 1983, 21 (repro.).

Vystaveno: III. výstava S. V. U. Mánes, U Štajgrů, Praha, 1900; Antonín Hudeček: Posmrtná výstava díla, S. V. U. Mánes, Praha, 1942; Liberec, 1959; Karlovy Vary, 1960; Ústí n./O., listopad 1965; Antonín Hudeček: Průřez celoživotní tvorbou, GMU R. n./L., Roudnice n./L., 1966; Antonín Hudeček: Obrazy, GMUHK, Hradec Králové, březen 1972; Pardubice, 1973; Antonín Hudeček: Výběr z díla, GAVU, Cheb, 1973; Roztoky / VO / Nitra, 1978; Malmö, 1981; Aarhus, Stockholm, 1982; AJG, České Budějovice, 1983; Beroun, 1990; stálá expozice NG, 1997; Expozice NG – zámek Fryštát (dlouhodobá zápůjčka), Karviná, 2003.

Hudeček zde použil techniku olejomalby, která u něj postupně začala nahrazovat dříve hojně využívaný syntonos. Obraz zabírá z výrazného nahlědu zrcadlíci se hladinu rybníka, rybniční hráz s cestou vinoucí se do nitra obrazu a lesík při hrázi s takřka abstrahovanými kmeny stromů. Nebe s horizontem se nevešlo do obrazového výseku. Pozoruhodné je, že se jednotlivé prvky (les, chalupy, voda) setkávají ve vzájemném souznění, při němž výrazně nepřevažuje žádný z nich, tak jako v minulých obrazech dominovala např. vodní hladina.

Obraz se obecně přiklání spíše k realistickému podání, a to navzdory do té doby silným impresionistickým tendencím a náladové malbě období předcházejícího. Zdá se, že toto stylové vybočení značí i jistou emancipaci od dosud silného spojení se stylem Antonína Slavička. Zároveň je možné obraz označit za první Hudečkovu ryzí lyrickou obrazovou báseň, kterých od této doby vytvořil ještě několik. Pramenem pro takové nové vykročení směrem k osobitějšímu dílu mohli být angličtí akvarelisté, a především pak mladí skotští umělci z tzv. Glasgowské školy, kteří byli na kontinentě známí již v průběhu 90. let 19. století, ale do Prahy

se dostali až roku 1899, „opojení šťávou barev živých, šťavnatých a tekoucích, jako malíři vřesovišť a hor skotských, zamilovaní do barvy pro barvu“.<sup>220</sup>

#### **44) Měsíčná krajina, 1899**

olej na plátně, 100,5 x 100,5; NG, inv. č. O 13090, získáno roku 1973 z pozůstalosti Judr. Marie Doskočilové; značeno vpravo dole „Hudeček 99“

Lit.: MATĚJČEK 1947, obr. 10; BOUČKOVÁ 1982, repro. na přebalu.

Vystaveno: Antonín Hudeček: Výbor z díla, OGL, Liberec, 1982/1983; Cesta k moderně a Ažbého škola v Mnichově, Museum Wiesbaden, Wiesbaden / Lublaň, 1988/1989; Stálá expozice NG ve VP, Praha, 2003; Temná noc, jasná noc: Měsíc a noc v českém výtvarném umění 19. a 21. století, Wortnerův dům, AJG, České Budějovice, 2010/2011; Tajemné dálky: Symbolismus v českých zemích 1880-1914, MUO, Olomouc, 2014/2015, Tajemné dálky: Symbolismus v českých zemích 1880-1914, NG, Klášter sv. Anežky České, Praha, 2015; Antonín Hudeček a Okoř, GMU R. n./L., Roudnice n./L., 2016.

Na tomto plátně je rozpoznatelný typický Hudečkův rukopis. Spadá do série několika měsíčních náladových výjevů, nokturn, která maloval na přelomu století. Dále mezi ně řadíme např. obraz *Večer* (č. kat. 57), který dnes známe pouze z reprodukce a jenž je zjevně skicou či variantou téhož krajinného výseku. V zachycení zšeřelosti, rozptýleným světlem a takřka hmatatelným vyjádřením ticha tu Hudeček navazuje na díla umělců předchozí generace, především pak na pražské výjevy Jakuba Schikanedera.

#### **45) Měsíčná noc, 1899**

olej na plátně, 104 x 75; NG, inv. č. O 15477, získáno roku 1984 od Dalibora Tichého za 50000 Kč; značeno vpravo dole „Hudeček / 99“

Lit.: MATĚJČEK 1942, 183 (repro.); WITTLICH/URBAN/BYDŽOVSKÁ 1997, 75 (repro.).

Vystaveno: Prešov / Nitra, 1988; Bologna, 1990; Důvěrný prostor / Nová dálka, Praha, 1997; Proměny krajiny v českém malířství 20. století, Praha, 1997/1998; Expozice NG ve VP, Praha, 1999; Stálá expozice NG ve VP, Praha, 2000; Tajemné dálky: Symbolismus v českých zemích 1880-1914, MUO, Olomouc, 2014/2015; Tajemné dálky: Symbolismus v českých zemích 1880-1914, NG, Klášter sv. Anežky České, Praha, 2015; Antonín Hudeček a Okoř, GMU R. n./L., Roudnice n./L. 2016.

Dvě třetiny obrazu zabírá plocha rybníka, která odráží stromy na břehu a nebe s měsícem. Obraz byl nejspíše namalován v ateliéru podle plenérových skic.

#### **46) Na poli, 1899**

olej; značeno vpravo dole „(A?) Hudeček“

Lit.: VS, roč. IV., č. III., 1900, 99; MATĚJČEK 1942, 187 (repro.); MATĚJČEK 1947, obr. 13.

#### **47) Na procházce/U potoka, 1899**

kombinovaná technika (olej, syntonos, lepenka), 72 x 88; soukromá sbírka; značeno vpravo dole tužkou „Ant. Hudeček“

Vystaveno: Antonín Hudeček a Okoř, GMU R. n./L., Roudnice n./L., 2016.

Své figurální školení Hudeček nezapřel těsně před koncem století, když namaloval obraz *U potoka/Na procházce* (1899). Jde o dílo výjimečné a hodné pozornosti hned z několika důvodů. Je jedním ze vzácně dochovaných Hudečkových obrazů malovaných technikou syntonosu. Přes rozměry typické spíše pro obrazovou definitivu je obraz pojatý rozvolněnou štětcovou technikou a působí spíše jako přípravná studie. Obrazová strategie i kulisy celého

---

<sup>220</sup> MATĚJČEK (pozn. 8) 186.

výjevu do značné míry odpovídají obrazu *U Břehu* (č. kat. 35) nebo *Potok – hoši při koupání v potoce* (č. kat. 32).

Vidíme zde nejspíše opět zákolanský potok, zabíraný z mírného nadhledu, který míří diagonálně lesem do středu obrazu. Slunce tu a tam prosvítá, ovšem jen na několika málo místech. Hladina rozpothybovaná drobnými vlnkami netvoří to dokonalé Hudečkově zrcadlo odrážející okolní svět, a působí proto slepě. To jsou jen drobné indicie vedoucí k úvaze o skice. Přes řeku je položena lávka a zcela vzadu vidíme náznak ohradních latěk. Zásadním prvkem jsou dvě postavy, žena a malý chlapec s květinou. Žena je charakterizována zcela lapidárně třemi barevnými plochami – modrou sukní, hnědým kabátkem a bílým šátkem. Stejně tak chlapcovu postavu tvoří především šedý svrchník vypointovaný slaměným kloboukem. Oba působí svou průhledností jako duchové, kteří do obrazu spíše nepatří a octlí se tu nedopatřením.

Obraz se v nedávné době dostal ze soukromého majetku do aukční síně, což dalo možnost porovnat jej s jeho dřívějším uvedením v literatuře. Antonín Matějček<sup>221</sup> představil obraz v Hudečkově monografii jako černobílou reprodukcí (č. kat. 48), která ovšem v detailech jasně ukazuje, že nejde o stejný obraz jako ten, který byl nedávno k prodeji. Antonín Matějček, který obraz zkoumal pouze z reprodukcí, uvádí jako techniku olej, námi zkoumaný obraz je malován kombinovanou technikou oleje a syntonosu. Na Matějčkově reprodukcí obrazu je navíc vpravo dole patrná signatura „Hudeček“, vyvedená nejspíš štětcem. Námi zmíněný a popsáný obraz je signovaný vpravo dole tužkou „Ant. Hudeček“. Zdá se tedy, že jde o dvě verze téhož, snad o skicu a definitivu.

#### **48) Na procházce/U potoka, 1899**

olej (na plátně?); nezvěstné; značeno vpravo dole „Hudeček“

Lit.: VS, roč. III., č. VI., 1899, 341–342; BRYNYCHOVÁ 1942b, obr. 3; MATĚJČEK 1947, obr. 11.

Plátno je variantou či definitivou stejnojmenného obrazu *Na procházce/U potoka* (č. kat. 47).

#### **49) Na břehu rybníka/Na břehu potoka, 1899**

olej na plátně, 90,5 x 80; sbírka Karlštejnská, a. s., inv. č. S302

Lit.: ZACHAŘ 2011, 70 (repro.); PRAHL 2017, č. kat. 25, 34 (repro.).

Vystaveno: Mistři české krajinomalby, Praha, 2011; Světla, šero a temnoty, Plzeň, 2017.

Tento obraz je tradičně označován *Na břehu rybníka*, nazývat by se měl ale spíše *Na břehu potoka*. Ve spodní části obrazu je totiž zjevný kus druhého břehu, ze kterého byl výjev zachycen.

Obraz ukazuje další ze způsobů, kterými Hudeček pracoval s odlesky na vodní hladině a jimiž zároveň neoddělitelně zapojoval figuru do krajiny. Stojí také za povšimnutí, že figura, obrácená směrem k divákovi, sleduje svým pohledem nejspíš vlastní odraz na vodní hladině, a zpřítomňuje tím velmi subtilně odkaz mytického Narcise. Hudeček tak tomuto obrazu nezvykle, možná nevědomky, vdechl i jistý literární rozměr.

#### **50) Na paběrkách, 1899**

olej na lepence, 50 x 84; ZČG

Lit.: ORLÍKOVÁ 2007; ROPKOVÁ 2009, obr. 4.

#### **51) Okoř, 1899**

olej na plátně, 79 x 89; NG, inv. č. O 5704, získáno 1952; značeno vpravo dole „Hudeček 99“

Lit.: MATĚJČEK 1942, 178 (repro.); BOUČKOVÁ 1982, nepag. (repro.).

---

<sup>221</sup> MATĚJČEK (pozn. 9) obr. 11; *Volné směry*, roč. III, 1899, 341.



Vystaveno: Předsednictvo vlády, 1958; Pardubice, 1973; Kroměříž, 1973; Roztoky / VO / Nitra, 1978; Antonín Hudeček: Výbor z díla, OGL, Liberec, 1982; Prešov / Nitra (?), 1988.

**52) Okoř/Pohled na rybník, 1899**

olej na plátně, 80 x 90; soukromá sbírka; značeno vpravo dole „A. Hudeček 99“  
Vystaveno: Antonín Hudeček a Okoř, GMU R. n./L., Roudnice n./L., 2016.

**53) Okořský potok, 1899**

olej na plátně, 45 x 58; soukromá sbírka; značeno vpravo dole „A. Hudeček“  
Vystaveno: Antonín Hudeček a Okoř, GMU R. n./L., Roudnice n./L., 2016; Má vlast, Pocta české krajinomalbě, Praha, 2015.

**54) Potok s mostem/Z Okoře, 1899 (?)**

olej na plátně, 80 x 90; NG, inv. č. O 12267, získáno 1969 od obchodu Klenoty za 4000 Kč; značeno vpravo dole „Hudeček“  
Lit.: VS, roč., VI., č. VI., 1902, 148; MATĚJČEK 1947, obr. 12.  
Vystaveno: Pardubice, 1973; Antonín Hudeček: Výběr z díla, GAVU, Cheb, 1973; městský kulturní dům Karviná, 1983; Antonín Hudeček a Okoř, GMU R. n./L., Roudnice n./L., 2016.

*Potok s mostem/z Okoře* je příkladem nových námětových tendencí v Hudečkově tvorbě. Zajímavě se zde spojuje dosavadní stylový a tematický přístup s přístupem novým, který se často objevuje v Hudečkových obrazech v prvním desetiletí 20. století. I nadále je dominantním obrazovým prvkem hladina zrcadlící okolí, doplněná mírně se svažujícím pestrobarevným břehem osazeným vrbami. Nové prvky najdeme jakoby mimoděk v zadním plánu: kromě silnice, překračující vodní plochu po mostě tvořeném třemi symetrickými oblouky, jsou podstatná stavení za ním – chalupy. Ukazuje se zde Hudečkova představa o podobě opravdového vesnického stavení. Podobně jako na obrazech z pozdější doby, zachycuje chalupy jako jednoduché budovy na obdélném půdorysu, s téměř nečleněnou fasádou a valbovou či polovalbovou jednobarevnou střechou, mnohdy sytě cihlově zbarvenou. Jde o jakousi obrazovou ustálenou zkratku.

**55) U rybníka, 1899**

olej na plátně, 76 x 105; NG, inv. č. O 18159, získáno roku 2004 od ing. Rudolfa Batěka za 300 000 Kč; značeno vpravo dole nečitelně „A. Hudeček 18.“  
Vystaveno: Antonín Hudeček a Okoř, GMU R. n./L., Roudnice n./L., 2016.

**56) V zahradě, 1899 (?)**

Lit.: *Zlatá Praha*, roč. XVII., č. XII., 26. 1. 1900, repro. na obálce.

V pozadí výjevu se nachází nízká zídka definující kompozici jako uzavřený prostor. Nikterak překvapivou námětovou analogií může být obraz *Zahradní zed'* A. Slavička, vzniklý taktéž přibližně na přelomu století.

**57) Večer, 1899**

olej; signováno (?)  
Lit.: VS, roč. IV., č. I., 1900, 14 (repro.); MATĚJČEK 1947, obr. 10.  
Vystaveno: III. výstava S. V. U. Mánes, U Štajgrů, Praha, 1900.

**58) Západ, 1899**

olejomalba; nezvěstné

Lit.: VS, roč. V., č. II., 1901, 29; MATĚJČEK 1942, 186, 188; BRYNYCHOVÁ 1942b, obr. 4; MATĚJČEK 1947, obr. 14.

Výjev zobrazuje sekáče mířícího navečer domů kolem rybníka. Jde o příklad spojení figurálního námětu s krajinomalbou, u nějž není akcentována ani jedna ze složek. Technika malby, pro Hudečka typická v řadě obrazů z konce století, je založená na kladení jednotlivých malých barevných ploch na podklad a odpovídá poučení pointilismem a divizionismem. Tematicky se Hudeček nejspíš opíral o příklad barbizonských mistrů a obecně i o francouzskou realistickou malbu. Jako důležitý prvek se zde projevil zájem o vesnici, práci na vesnici a jistá melancholie s ní často spojovaná.

### **59) Duha, 1900 (1920?)**

olej na plátně, 100 x 100; soukromá sbírka; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

Lit.: VS, roč. VII., č. III., 1903, 92 (repro.); MATĚJČEK 1942, 190, 187 (repro.); MATĚJČEK 1947, 39, obr. 16.

Vystaveno: III. výstava S. V. U. Mánes, U Štajgrů, Praha, 1900.

Obrazem *Duha* dává Hudeček průchod celkově realističtějšímu podání námětu. Zásadním motivem je nezpevněná cesta vinoucí se do hloubi obrazu, která je lemovaná rozevlátými vzrostlými stromy. Vzhledem k různým stylovým návratům, které Hudeček prodělával až do konce svého života, vyvstává konkrétně u tohoto obrazu problém s datací. Antonín Matějček<sup>222</sup> jej datoval rokem 1900, což má své opodstatnění: realistických kompozic z tohoto období se totiž dochovalo několik – konkrétně *Západ slunce* (č. kat. 82) či *Podzimní nálada* (č. kat. 73). *Duha* byla roku 2005 vydražena s příloženou expertizou Naděždy Blažičkové-Horové a Michaela Zachaře, kteří obraz datují do roku 1920. Hudečkovu dílo bylo obecně stylově značně rozkolísané a prodělalo několik realistických fází – např. ve 20. letech 20. století. I proto je datace do roku 1920 rovněž pochopitelná. Celkovým charakterem i detaily, např. zpracováním listoví pomocí jednotlivých barevných skvrn, je však tento obraz blíže roku 1900. Duhu najdeme také na stejnojmenném obraze Antonína Slavíčka (1903), který namaloval při svém pobytu v Hostišově. Výskyt tohoto námětu, který má s Hudečkovou kompozicí společný i motiv ubíhající nezpevněné cesty, by tak rovněž napovídal spíše dřívější dataci Hudečkovy *Duhy*, která by se takto zařadila do série motivů, kterými se tito dva malíři buďto vzájemně inspirovali, nebo které dokonce malovali bok po boku.

Další obraz s námětem duhy, *Slunce po dešti* (kolem 1920), nalezneme v díle Václava Radimského. Tento motiv známe jinak spíše z Německa, Itálie i Anglie a své kořeny má snad ve studiu barev a v úvahách Philippa Otto Rungeho a Johanna Wolfganga von Goetheho.

### **60) Jaro, po 1900 (?)**

olej na plátně, 70 x 108; GVUO, inv. č. O 121, získáno 1930; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

### **61) Koupání, 1898–1900 (?)**

olej na plátně, 74,5 x 105; soukromá sbírka

Lit.: ZACHAŘ/EXNER/KONIČKOVÁ/PROCHÁZKOVÁ 2012, 102; BALLARDINI/BOŘECKÝ/ZACHAŘ 2015, 93.

Vystaveno: Klasikové 19. století, obrazy ze sbírky Karlštějnské, a. s., Praha, 2012; Má vlast, Pocta české krajinomalbě, S. V. U. Mánes, Praha, 2015.

---

<sup>222</sup> MATĚJČEK 1947, 39

V souvislosti se sérií Hudečkových koupajících se chlapců se hovoří o jisté zajímavosti týkající se modelů pro zobrazení chlapce. Jedním z chlapců by prý mohl být zákolanský žák Antonín Zápotocký, známý později jako československý prezident.<sup>223</sup>

**62) Koupání/Hoši u potoka, 1898–1900 (?)**

olej na plátně, 75 x 105; vlastnil Josef Jelínek z Turnova, nezvěstné

Lit.: MATĚJČEK 1947, 39; BOUČKOVÁ 1982, nepag. (repro.); FIŠER/ZACHAŘ/BILAVČIKOVÁ 2016, 52, č. kat. 66.

Archiválie: ANG v Praze, Kotalík, fond. 135, VII–42, Ant. Hudeček.

Výrazná podobnost s obrazem *Koupání* (č. kat. 61) se zakládá na shodném zachycení širokého pruhu břehu a potoka, na jejichž rozhraní se v jistém bezčasí pohybují dva chlapci ozářeni ostrým sluncem, které vytváří v trávě světelné skvrny. Tento obraz označil Antonín Matějček<sup>224</sup> za „pokud víme, poslední impresivní studii světelného problému, který rok nato vyřešil Hudeček definitivně v díle syntetickém, v obraze *V slunci*“ (č. kat. 94). Podobnost obou *Koupání* svědčí o Hudečkově dlouhodobém soustředění se na studium tohoto tématu a chlapeckých aktů. Vzhledem k tematické shodě, velikosti i stejné technice obou pláten můžeme jen těžko označit jedno z nich za předchůdce či studii k tomu druhému, a musíme je tak vnímat jako zcela komplementární.

**63) Krajina s cestou, kolem 1900 (?)**

olej na plátně, 92,5 x 112,5; OGL, inv. č. O 1195; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

Lit.: BOUČKOVÁ 1982, nepag. (repro.).

**64) Krajina s potokem, 1900**

pastel na lepence, 70 x 104; ZČG

Lit.: BALLARDINI/BOŘECKÝ/ZACHAŘ 2015, 92 (repro.).

Vystaveno: Má vlast, Pocta české krajinomalbě, S. V. U. Mánes, Praha, 2015.

**65) Lesní cesta s kalužemi, kolem 1900 (?)**

olej na lepence, 98 x 119; NG, inv. č. O 16028, získáno roku 1986 od Starožitností za 12 000 Kč; nesignováno

Lit.: BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 2005, 84 (repro.).

Vystaveno: Palác Kinských – Krajinomalba, Praha, 2004; Krajinomalba Hlinsko, 2009.

**66) Lesní interiér, kolem 1900 (?)**

olej na lepence, 56 x 46; MUO, inv. č. O 2435, získáno 2005; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

**67) Z jara/Lesní interiér/Z Okoře, kolem 1900 (?)**

kombinovaná technika (olej, tužka, černá nit na plátně), 101 x 120,5; NG, inv. č. O 14242, získáno 1978; nesignováno

Lit.: KARLÍKOVÁ 1983, 26 (repro.).

Vystaveno: Antonín Hudeček: Výbor z díla, OGL, Liberec, 1982/1983; Stálá expozice NG ve VP, Praha, 1997; Stálá expozice NG ve VP, Praha, 2003; Antonín Hudeček a Okoř, GMU R. n./L., Roudnice n./L., 2016.

**68) Měsíc, 1900**

olej

<sup>223</sup> ZACHAŘ/EXNER/KONÍČKOVÁ/PROCHÁZKOVÁ 2012, 102.

<sup>224</sup> MATĚJČEK (pozn. 9) 39.

Lit.: VS, 1901, roč. V., č. I., 23–24, 4 (repro.); MATĚJČEK 1947, obr. 15.

**69) Modrá kráva, 1900**

olej na plátně, 99,8 x 98,3; MG

Lit.: BOUČKOVÁ 1982, 4 (repro.).

Zvířata – a konkrétně kráva – se vyskytují hned na několika Hudečkových obrazech. Volnou inspirací mu tu mohl být ateliér Heinricha von Zügela na mnichovské akademii, jenž využíval atrium akademie k chovu skotu určeného jako živý model k malbě. Zügel sice na mnichovské akademii učil až od roku 1895, a s Hudečkem se zde proto jistě minul, ovšem vzhledem k tomu, že samostatný ateliér krajinomalby tou dobou na akademii nefungoval, byl Zügelův ateliér využíván řadou studentů bažících po vzdělání v umění krajinomalby. Jeho náměty a obrazové strategie tak mohly být Hudečkovi alespoň zprostředkovaně známé od ostatních krajinářů. Zachycení zemědělských prací a jejich komparsu, zemědělského zvířectva nevyjímaje, bylo tou dobou navíc relativně rozšířené v dlouhé tradici odkazující až k Barbizonu.

**70) Na jezu, kolem 1900 (?)**

olej na plátně, 90 x 80; soukromá sbírka; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

Vystaveno: Má vlast, pocta české krajinomalbě, S. V. U. Mánes, Praha, 2015.

Nedávno znovuobjevený obraz *Na jezu* patří do skupin Hudečkových děl zabývajících se na přelomu století tematikou koupání, chlapeckého aktu, zrcadlení vodní plochy a organickým propojováním figury s krajinou. Chlapci tradičně zachycení zády k divákovi vnášejí do výjevu určitou melancholii spojenou se vzpomínkami na bezstarostné mládí.

**71) Pampeliška, před 1900 (?)**

pastel; nezvěstné

Lit.: MATĚJČEK 1947, 44.

**72) Podzimní nálada, před 1900 (?)**

olej na lepence, 66,5 x 80; soukromá sbírka; značeno vpravo dole tužkou „A. Hudeček“

Vystaveno: Má vlast, Pocta české krajinomalbě, S. V. U. Mánes, Praha, 2015.

*Podzimní nálada* je skicou ke stejnojmennému obrazu (kat. č. 73). Jde o oboustrannou poetickou kompozici v mlžném oparu, která spadá do oblastí evropského náladového krajinářství, rozvíjeného hlavně v Německu a slovanských zemích jako varianta soudobého francouzského impresionismu. Právě oboustranné použití plátna svědčí o tom, že jde pravděpodobně o skicu. Na zadní straně je vyveden, oproti přední straně zářivými barvami, nedokončený výjev, na němž jsou rozeznatelné střechy a okolní krajina. „Je to obraz jímavé a vroucí intimity, přejímající tichou hudbu krajin Le Sidanerových, jež měla Praha teprve poznati obdivovati.“<sup>225</sup>

**73) Podzimní nálada, 1900**

olej na plátně, 100 x 120,5; soukromá sbírka (dříve NG, inv. č. O 9374); značeno (?)

Lit.: VS, XXI., 1921–1922, 184; BRYNYCHOVÁ 1942, obr. 22; MATĚJČEK 1942, 192; MATĚJČEK 1947, 41, obr. 19; KARLÍKOVÁ 1983, 25 (repro.).

Vystaveno: Jubilejní souborná výstava k padesátinám Antonína Hudečka, 56. výstava S. V. U. Mánes, Praha, 1922, č. kat. 31.

---

<sup>225</sup> MATĚJČEK (pozn. 8) 194–195.

Plátno zachycuje z mírného návrší jednoduché vesnické stavení, oddělené od diváka čtyřmi téměř bezlistými kmeny stromů. Hudeček zde dal vyniknout nízkému horizontu a velké ploše ocelově našedlého nebe. K *Podzimní náladě* se dochovala i stejnojmenná menší varianta (č. kat. 72).

#### **74) Pohled na Okoř, po 1900 (?)**

olej na plátně, 103 x 120; soukromá sbírka; značeno vpravo dole „A. Hudeček“

Vystaveno: *Má vlast*, Pocta české krajinomalbě, S. V. U. Mánes, Praha, 2015; Antonín Hudeček a Okoř, GMU R. n./L., Roudnice n./L., 2016.

Antonín Hudeček zde, kromě pro něj tehdy charakteristické barevnosti, námětu a techniky, rozvíjí další postup, který se v jeho krajinách přelomu 19. a 20. století často objevoval – perspektivu, jež je pojata z vysokého nadhledu. K podobnému řešení se uchýlil i později v obraze *Pod rybníční hrází v Okoři/Topoly u hráze* (č. kat. 178).

#### **75) Potok/Okošský potok, kolem 1900 (?)**

olej na plátně, 45 x 58; soukromá sbírka; značeno vpravo dole „A. Hudeček“

Vystaveno: *Má vlast*, Pocta české krajinomalbě, S. V. U. Mánes, Praha, 2015.

#### **76) Soumrak/Večerní ticho, 1900**

olej na plátně, 82 x 98; MG

Lit.: VS, roč. V., č. IX., 1901, 258; BOUČKOVÁ 1982, nepag. (repro.); HANEL 2003, nepag. (repro.).

#### **77) Večerní ticho, 1900**

olej na plátně, 121,5 x 181,5; NG, inv. č. O 8411, získáno 1961; značeno vpravo dole „A. Hudeček / 1900“

Lit.: VS, roč. VI., č. X., 1902, 241; BRYNYCHOVÁ 1942a, č. kat. 11; BRYNYCHOVÁ 1942b, obr. 10; MATĚJČEK 1942, 191(repro.); MATĚJČEK 1947, 39, obr. 21; KOTALÍK 1966, nepag. (repro.); KOTALÍK 1971; WITTLICH 1982, 78 (repro.); KARLÍKOVÁ 1983, 23 (repro.); WITTLICH/URBAN/BYDŽOVSKÁ 1997, obr. 163; ROPKOVÁ 2009, 28.

Vystaveno: III. členská výstava S. V. U. Mánes, Praha, 1900; M. Aleš – A. Hudeček – Francouzská grafika, VI. výstava S. V. U. Mánes, Praha, 1902; Jubilejní souborná výstava k padesátinám Antonína Hudečka, S. V. U. Mánes, Praha, 1922; Jubilejní souborná výstava k šedesátinám Antonína Hudečka, S. V. U. Mánes, Praha, 1932; Antonín Hudeček: Posmrtná výstava díla, S. V. U. Mánes, Praha, 1942; Liberec, 1961; Česká secese – Umění 1900, AJG, Hluboká n./V., 1966; MG, Brno, 1967; Pardubice, 1973; Antonín Hudeček: Výběr z díla, GAVU, Cheb, 1973; Středočeská galerie, Praha, 1977; Nitra, 1980; Malmö, 1981; Aarhus, Stockholm, 1982; AJG, České Budějovice, 1983; Österreichische Galerie, Vídeň, 1984; Krakov/Varšava [nejspíš v rámci Sztuka czeska przelomu XIX / XX wieku, Kraków], 1985; S. V. U. Mánes, Praha, 1987; Plzeň, 1988; Cesta k moderně a Ažbého škola v Mnichově, Wiesbaden / Lublaň, 1988/1989; Expozice v Rudolfinu, Praha, 1992; Česká moderna – Vídeň, Kassel, Vergangene Zukunft. Tschechische moderne 1890 bis 1918, 1993/1994; Stálá expozice NG ve VP, Praha, 1997; Proměny krajiny v českém malířství 20. století, Praha, 1997/1998; Prague 1900: Poetry and Ecstasy, Van Gogh Museum, Amsterdam, 1999; Stálá expozice NG ve VP, Praha, 2000; Exposice NG ve VP, Praha, 2009.

Antonín Matějček považoval toto dílo za stěžejní ukázkou Hudečkovy tvorby a mj. o něm napsal: „Ještě dnes cítíme, že to byl vskutku první plnokrevný impresionistický obraz český.“<sup>226</sup> *Večerní ticho* je nejen dosud největším Hudečkovým dílem, ale i vrcholným příkladem tzv.

<sup>226</sup> MATĚJČEK (pozn. 9) 40.

náladové malby. Zcela upadá do melancholie západu slunce a je značným přínosem pro český secesní symbolismus.

Z výrazného nadhledu, podobně jako u krajin Otakara Lebedy, shlížíme z kopce dolů na rybník se zrcadlicí hladinou, k němuž se vine po levé straně cesta. Tráva a listy stromů jsou malovány technikou jednotlivě nanášených čar a skvrn; to však obraz nijak netříští, ba naopak mu to s odstupem dává pocit jednoduše a také jakési vnitřní rozechvělosti. Výjevu dominuje postava ženy zcela v předním plánu. Otočená je zády k divákovi a jasně svým postojem i oblečením naznačuje, o jak rozdílnou se jedná scénu ve srovnání se staršími Hudečkovými figurálními výjevy polních prací *Na poli* (č. kat. 46) a *Západ* (č. kat. 58). I když se selka či žnec pohybovali na Hudečkových obrazech jaksi ve snách a nepřítomném zamyšlení, stále do zachycené krajiny patřili, neboť v ní žili, pracovali a zvelebovali ji. Žena z obrazu *Večerní ticho* je však v krajině jakoby na návštěvě a svým moderním městským oděvem a ozdobami na klobouku sem nepatří. Je to totiž „dáma, noblesní a tichá jako celý kraj, vonící rosou, přišla do obrazu z mondénního světa“.<sup>227</sup> Její přítomnost nelze zcela racionálně vysvětlit, a nahlížet na ni lze proto snad jen ze symbolistického hlediska – můžeme si ji představit jako jakýsi projektor a okolní krajinu jako zhmotnění jejích vnitřních představ a touhy po klidném koutu, v němž nalézá ztracenou rovnováhu.

Na posmrtné Hudečkově výstavě (1942) byla vystavena pastelová skica *Večerního ticha*, nazvaná *Rybník v Okoři* (č. kat. 78), která svědčí o změnách v definitivě. Týkaly se především krajiny, již Hudeček upravil tak, aby příznivěji přijala postavu zasněné ženy – konkrétně rozšířil svah nebo proměnil pole v květy posetou louku. O organickém procesu při malování tohoto obrazu svědčí i četné pentimenty – např. zamalované kmeny stromů.<sup>228</sup> Rozdíl mezi skicou a definitivou najdeme rovněž v barevnosti, která byla u pastelové skici mnohem světlejší a nebyla tlumená tak, aby odpovídala večernímu výjevu. Zdá se, že definitiva v průběhu času přirozeně ztemněla a že její původní dojem mohl být také o něco světlejší, což potvrzují vyprávění pamětníků. Je pravděpodobné, že pastelová barevnost přípravných studií mohla v definitivních provedeních obrazu Hudečka inspirovat k používání světlých zelení či odstínů fialové.<sup>229</sup> K obrazu se dochovala také druhá studie krajiny, na které ještě žena není přítomna (č. kat. 79).

Plátno *Večerní ticho* je v jisté vnitřní spojitosti s jiným Hudečkovým dílem, s *Psýché* (kat. č. 92). Ženu ve *Večerním tichu* můžeme pro její specifickou přítomnost dokonce označit za „moderní Psýché“, lišící se od svého antického vzoru jen několika vnějšími atributy, jako je moderní šat; v jádře má však stejnou podstatu. Vztah mezi umělcem a takto podanou krajinou označil Karel Boromejský Mádl za vzájemné zrcadlení. Krácející žena tu může být chápána jako zmíněná Psýché, tedy putující duše, stejně jako jakási vytěsňená erotická vzpomínka, tedy téma na přelomu 19. a 20. století velmi aktuální. Zde je možné hledat spojitosti s Jensenovým literárním dílem *Gradiva*, pojednávajícím o reliéfu krácející dívky s vykasáným rouchem, do kterého se postupem času zamiluje mladý archeolog a ztotožňuje ji se živou bytostí. K tomuto literárnímu dílu napsal komentář i Sigmund Freud (*Blud a sny v "Gradivě"*), do jehož teorií tento příběh dokonale zapadal – Freud si kopíí reliéfu (umístěného v Museu Chiaramonti ve Vatikánu) dokonce vyzdobil vlastní kancelář, celý život ji obdivoval a i díky tomu se *Gradiva* později stala součástí výzdoby celé řady dalších psychoanalytických ordinací.<sup>230</sup>

Pro plátno nalezneme i další možné literární inspirace, konkrétně by mohlo jít o báseň *Osamocení* Antonína Sovy nebo báseň *Nálada* od Adolfa Weniga.<sup>231</sup> Nálada charakterizující vnitřní náboj tohoto obrazu je něco dobově příznačného. Podobného účinku jako *Večerní*

<sup>227</sup> BRYNYCHOVÁ (pozn. 6) nepag.

<sup>228</sup> MATĚJČEK (pozn. 9) 40.

<sup>229</sup> Ibidem.

<sup>230</sup> WITTLICH/URBAN/BYDŽOVSKÁ (pozn. 97) 162–163.

<sup>231</sup> ROPKOVÁ (pozn. 15) 30.

*ticho* dosahují např. některé obrazy Jana Preislera, Maxe Švabinského (*Chudý kraj*) či Antonína Slavíčka (*Deštivý večer*). Jisté spojení lze najít i s pozdějším obrazem Jana Zrzavého *Údolí smutku* (1907), které vytvořil za jediný den jako „výraz citového stavu, rozpoložení duše“<sup>232</sup>.

### **78) Večerní ticho/Rybník v Okoři, 1900 (?)**

pastel, 75 x 105; vlastnil řed. Josef Groh, Praha IV., neznámé

Lit.: BRYNYCHOVÁ 1942a, č. kat. 6; MATĚJČEK 1947, obr. 21, 39.

Vystaveno: Antonín Hudeček: Posmrtná výstava díla, S. V. U. Mánes, Praha, 1942, č. kat. 6.

Obraz je skicou k plátnu *Večerní ticho* (č. kat. 77).

### **79) Večerní ticho/Krajina, 1900 (?)**

pastel (?); neznámé

Obraz byl nejspíš pastelovou krajinnou skicou *Večerního ticha* (č. kat. 77).

### **80) V podvečer, 1900**

olej na plátně, 120 x 69; AJG, inv. č. O 1231, získáno 1968; značeno vpravo dole: „Ant. Hudeček“

Lit.: MATĚJČEK 1947, obr. 20.

Velikost obrazu napovídá, že by mohlo jít o definitivu, uvolněný rukopis však naznačuje, že by se dalo hovořit i o přípravné studii. Jedná se o obraz čistě figurální, na němž krajina, zachycená v době soumraku, pouze doprovází a doplňuje na trávě sedící ženu v popředí. Pod ženou se rozprostírá údolí, u jehož úpatí stojí dům. Hnědé či snad do zrzava zbarvené vlasy zobrazené ženy, stejně jako květy šeríku, připomenou o dva roky starší kompozici *V šeríku* (č. kat. 41), pro niž stála modelem žena Antonína Slavíčka; je pravděpodobné, že byla zachycena i na tomto obraze.

Po obsahové stránce si je kompozice blízká s Hudečkovým *Večerním tichem* (č. kat. 77), kde je vnitřní rozpoložení zobrazené ženy jakoby promítáno do nálady okolní krajiny, čímž se zpřítomňují a popisují její pocity; zadumaný nepřítomný výraz směřující kamsi za rám obrazu toto zvnitřnění ještě posiluje. Jsou tu však i jisté odlišnosti projevující se především v obrazové strategii – Hudeček se odklonil od perspektivy využívající výrazného nadhledu, čímž dosáhl nízkého horizontu a nebe. Nápadně podobnou kompozici vytvořenou Walterem Georgim, podtrženou navíc řadou společných detailů, najdeme na obálce 43. čísla mnichovského časopisu *Jugend* z roku 1901.

Obraz *V podvečer* si za Hudečkova života, podobně jako *Večerní ticho*, dlouho nenašel kupce a byl prodán až roku 1932 Moderní galerii.

### **81) První zeleň, 1900**

olej na plátně, 101 x 101; NG, inv. č. O 5443, získáno 1951; značeno vpravo dole „Hudeček / 1900“

Lit.: WITTLICH/URBAN/BYDŽOVSKÁ 1997, 73.

Vystaveno: Kroměříž, 1973; Ministerstvo kultury / VO, 1975; Důvěrný prostor / Nová dálka, Obecní dům, Praha, 1997; Europalia 98, 1998; Prague 1900: Poetry and Ecstasy, Van Gogh Museum, Amsterdam, 1999; Stálá expozice NG ve VP, Praha, 2000.

### **82) Západ slunce, 1900**

olej

---

<sup>232</sup> WITTLICH/URBAN/BYDŽOVSKÁ (pozn. 97), 165.



Lit.: MATĚJČEK 1942, 190, 185 (repro.); MATĚJČEK 1947, obr. 17.

*Západ slunce* byl malován při pobytu na Okoři. Pro Hudečka jsou zde charakteristické motivy jako světlo protínající stromoví a nezpevněná rozježděná cesta vinoucí se mezi domy zahalenými listovím. Opět se na obraze projevují prvky realismu, k němuž se Hudeček u některých kompozic z této doby uchýlil (např. *Duha*, č. kat. 59).

### **83) Za šera v lese, po 1900 (?)**

olej na plátně, 34 x 43,5; OGL, inv. č. O 2047; značeno vpravo dole tuší „A. Hudeček“

### **84) Bludičky, 1900–1901**

olej (na plátně?), 100 x 100; původně v majetku arch. J. Šálka v Brně, nezvěstné; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček 1901“

Lit.: BRYNYCHOVÁ 1942a, č. kat. 14; MATĚJČEK 1947, 32, obr. 22.

Vystaveno: Dům umělců, Vídeň, jaro 1901; Obchodní dům Wertheim, Berlín, podzim 1901; Souborná výstava AH uspořádaná spolkem Mánes, Praha, 1902; Posmrtná výstava Antonína Hudečka, Praha, 1942 (?).

V tomto obraze, kde Hudeček rozvíjí „chorovod zosobněných bludiček v šeru pozdního večera“,<sup>233</sup> se projeví symbolistické tendence a sklon k secesnímu stylismu. Slovo „chorovod“ Matějček nepoužívá samoučelně. Jde totiž o ruský sborový tanec, při němž se – zpravidla – dívky drží za ruce a vytvářejí různé obrazce. Přirovnání Hudečkových *Bludiček* k tomuto tanci je proto z kompozičního hlediska velmi trefné.

V rámci Hudečkova díla jde o kompozici výjimečnou, jejíž ústřední děj zaujímá rej čtyř v pohybu zachycených dívčích poloaktů, které se drží se za ruce, a tvoří tak jakýsi lidský řetěz na zalesněném břehu potoka. Přítomnost mnoha dalších bludiček prozrazují problesky světélek v hloubce obrazu. Za pozornost stojí mimo jiné bludička stojící zcela v prvním plánu, která při výrazném pohybu vpřed zavírá jako jediná oči a celý děj jakoby prožívá vnitřním zrakem.

Zdá se, že Hudeček se tímto motivem zabýval již přibližně od roku 1897, což naznačuje i text Antonína Matějčka, který popisuje hned dvě studie k obrazu, provedené syntonosem na kartonu a na lepence, nejspíš právě z roku 1897 – *Okoř* (č. kat. 26) a *Tanec víl* (č. kat. 21). V první studii zkoumal Hudeček pouze krajinnou složku výjevu, ve druhé tutéž kulisu osadil vílami/bludičkami a ženou sedící na lavičce uprostřed. Již z Matějčkova popisu vyplývá vůči definitivě z let 1900–1901 celá řada změn týkajících se kompozice či barevnosti.<sup>234</sup> Na obraze *Bludičky* totiž celý výjev vykrytalizoval v užší obrazový záběr, v němž už uprostřed chybí žena sedící na lavičce. Krajinná složka pak ustoupila detailnějšímu zachycení bludiček v popředí.

Pohádkového námětu se téhož roku zhostil i J. Preisler v *Cyklu o dobrodružném rytíři*. Zobrazení víl nalezneme v obrazech předchozí generace – např. u Maxmiliána Pirnera (*Víly u pramene*, 1895) nebo Lva Lercha (*Bludička*, před 1890). K určité zajímavé významové abstrakci došlo v díle Františka Kavána, jehož bludičky se v krajině objevují pouze v podobě modrých světélek, tedy týchž záblesků, které planou nad hlavami Hudečkových bludiček/víl. Podobné kompozice můžeme v českém prostředí zaznamenat ještě na konci prvního desetiletí 20. století, např. v díle českého malíře, grafika, uměnovědce a člena skupiny Sursum Františka Koblihy, konkrétně v dřevorytu s názvem *Pozdě k ránu – Za noci březnové* (1909).

Výtvarné analogie Hudečkových *Bludiček*, využívající kompozičního řešení dívek tančících v kruhu, můžeme najít i v širším evropském kontextu, např. v časopise Vídeňské

<sup>233</sup> MATĚJČEK (pozn. 9) 32.

<sup>234</sup> MATĚJČEK (pozn. 8) 176–178.

secese *Ver sacrum*, a to hned na dvou místech,<sup>235</sup> podobně jako v mnichovském časopise *Jugend*, kde byl tento motiv použit pro reklamu na šampaňské *Söhnlein*.<sup>236</sup> Námět Bludiček může souviset i se zdroji mimo výtvarné umění – roku 1896 byla např. uvedena hra o čtyřech dějstvích od Jaroslava Kvapila nazvaná *Bludička*.

V roce 1901 vystavoval Hudeček společně s SVU Mánes ve Vídni na podzimní výstavě v Domě umělců. Toto vystoupení bylo obecně kladně hodnoceno např. v časopise *Österreichische Volkszeitung* (17. 11. 1901),<sup>237</sup> který ocenil pohádkovou náladu obrazů. Hudeček zde vystavil i obrazy *Bludičky* a *Psýché* (č. kat. 92); konkrétně tyto ovšem pochvalné kritiky nezískaly. Např. v *Humoristische Blätter* (1901) byly *Bludičky* karikovány a doplněny přípisem „Příchod a odchod u divadelních pokladen“. <sup>238</sup> Obraz byl téhož roku (24. 3. 1901) karikován i ve vídeňském časopise *Der Floh*, kde neznámý autor v přípisu pod karikaturou ironicky napsal: „Die Humbugmeister Barnum & Bailey sind doch Stümper, sie hätten sich sonst die zweifach zusemmengewachsenen Elfenzwillinge kaum entgehen lassen.“ Tím odkazoval na tehdy slavný a pravděpodobně světově největší putující cirkus Ringling Bros. and Barnum & Bailey Circus, působící v USA, pro který by Hudečkovy *Bludičky/Vily* působící jako srostlice několika bytostí byly ideálním přírůstkem do obludária.

Nejspíše i na základě úspěchů, a navzdory dílčím neúspěchům v hlavním městě mocnářství, byl Hudeček v létě 1901 pozván k výstavě moderního umění v Berlínském obchodním domě Wertheim. Zmínku o Hudečkově vystoupení na této výstavě nalezneme např. v berlínském časopise *Germanie* (7. 8. 1901).<sup>239</sup> Ani zdejší kritika nebyla však zcela pochvalná – kritizovala *Psýché* a *Bludičky* pro „zelený závoj zastírající obraz nesnesitelným způsobem“, vytykala i „vykloubené údy“ v *Bludičkách* a zároveň si povzdechla nad tím, jaká je škoda, že se Hudeček tolik vzdálil od „impresionistických skvrn“ dřívějších období.

Kritika, jíž se Hudečkovi dostalo v časopisech *Germanie*, *Der Floh* a *Humoristische Blätter*, ho ovšem neodradila od vystavení *Psýché* a *Bludiček* na vlastní souborné výstavě pořádané SVU Mánes roku 1902 v Praze.

### **85) Měsíc, 1900–1901**

olej na plátně, 97 x 131; soukromá sbírka

Lit.: MATĚJČEK 1942, 199 (repro.); BALLARDINI/BOŘECKÝ/ZACHAŘ 2015, 95.

Vystaveno: Má vlast, Pocta české krajinomalbě, S. V. U. Mánes, Praha, 2015.

*Měsíc* je nejspíše variantním návrhem či definitivou obrazu *Večer na rybníce* (č. kat. 86).

### **86) Večer na rybníce, 1900–1901**

olej na plátně (?), 100 x 120; soukromá sbírka; nesignováno

Lit.: VS, roč. VII., č. V., 1903, 155; MATĚJČEK 1947, 45, 26 (repro.).

Vystaveno: České umění, VII. výstava S. V. U. Mánes, Praha, 1903.

*Večer na rybníce*, Hudečkovo výjimečné tajemné nokturno, bylo s největší pravděpodobností vytvořeno kolem roku 1900 až 1901. Jde buď o definitivu, či variantní provedení obrazu *Měsíc* (č. kat. 85). Za povšimnutí stojí především zachycení měsíce, který je vidět v odrazu vodní hladiny, na obloze uniká mimo obrazový prostor a jehož odlesk je tak jakýmsi rozechvělým pohledem mimo realitu.

### **87) Letní krajina, 1900–1905 (?)**

olej na plátně, 80 x 120; soukromá sbírka; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

<sup>235</sup> *Ver sacrum*, I., 1898, 21; VII., 1899, 4.

<sup>236</sup> *Jugend*, XXXIII., 1902, 548.

<sup>237</sup> MATĚJČEK (pozn. 9) 42.

<sup>238</sup> MATĚJČEK (pozn. 9) 43.

<sup>239</sup> *Ibidem*.

**88) Měsíčná noc, 1901**

olej na plátně, 98 x 120; AJG, inv. č. O 1449, získáno 1974; značeno vpravo dole „Hudeček 1901“

Lit.: VS, roč. VI., č. X., 1902, 242 (repro.); MATĚJČEK 1947, 45, obr. 27.

**89) O žních, 1901**

olej (na plátně?)

Lit.: VS, roč. VII., č. III., 1903, 93; BRYNYCHOVÁ 1942b, obr. 14; MATĚJČEK 1942, 200 (repro.); MATĚJČEK 1947, 45, obr. 25.

Vystaveno: Souborná výstava Antonína Hudečka, S. V. U. Mánes, Praha, 1902; Antonín Hudeček: Posmrtná výstava díla, S. V. U. Mánes, Praha, 1942, č. kat. 25.

**90) O žních, 1901**

pastel na papíře, 99 x 99

Lit.: MATĚJČEK 1942, 193.

Obraz *O žních* je studií ke stejnojmennému plátnu (kat. č. 89). Práce pastelem na papíře dle Matějčka vyvolává „vibrace barev na hrubozrnném papíře téměř automaticky“.<sup>240</sup> Vytvářel-li proto Hudeček ke svým obrazům podobné pastelové studie, je nasnadě, že v definitivním provedení při malbě olejem hledal podobné barevné a světelné efekty, které viděl na plenérových pastelových studiích.

**91) Podzimní večer, 1901**

olej na plátně, 100 x 120; NG, inv. č. O 3063, získáno 1908; značeno vpravo dole „A. Hudeček 1901“

Lit.: VS, VI., č. X., 1902, 242; BRYNYCHOVÁ 1942a, č. kat. 8; MATĚJČEK 1947, obr. 28, 45; BOUČKOVÁ 1982, nepag. (repro.); VLČEK 1986, 250 (repro.).

Vystaveno: Antonín Hudeček: Posmrtná výstava díla, Praha, 1942; Edinburg, 1959; Ústí n./O., 1965; Česká secese – Umění 1900, AJG, Hluboká n./V., 1966; MG, Brno, 1967; Antonín Hudeček: Obrazy, GMUHK, Hradec Králové, 1972; Pardubice, 1973; Antonín Hudeček: Výběr z díla, GAVU, Cheb, 1973; Antonín Hudeček: Obrazy, MGOH R. n./K., Rychnov n./K., 1976; Brno, 1977; Hradec u Opavy, 1977; SMR, Roztoky, 1978; Liberec, 1979; Malmö, 1981; Aarhus, Stockholm, 1982; Mexiko, 1987; Rudolfinum – expozice, Praha, 1993; Stálá expozice NG, Praha, 1997; Stálá expozice NG, Praha, 1998; Europalia 98, 1998; Expozice NG, Praha, 1999; Krajinou duše Antonína Hudečka, ČMVU, Praha, 2003; Krajinou duše Antonína Hudečka, MG, Brno, 2003; Krajinou duše Antonína Hudečka, Dům U Jonáše, VČG, Pardubice, 2003; Krajina/Obraz/Fotografie, Rudolfinum, Praha, 2010; Galerie Kroupa, Litomyšl, 2013; Smysl pro umění, Praha, 2015; Antonín Hudeček a Okoř, GMU R. n./L., Roudnice n./L., 2016.

**92) Psýché, 1901**

olej na plátně, 158,5 x 143,5; NG, inv. č. O 15649, získáno 30. 10. 1985 od Běluše Francové za 90 000 Kč; značeno vpravo dole „Hudeček / 1901“

Lit.: BRYNYCHOVÁ 1942a, č. kat. 16; MATĚJČEK 1942, 195 (repro.); MATĚJČEK 1947, 42, obr. 23; WITTLICH/URBAN/BYDŽOVSKÁ 1997, 163 (repro.); ROPKOVÁ 2009, 35.

Vystaveno: Dům umělců, Vídeň, jaro 1901; Obchodní dům Wertheim, Berlín, podzim 1901; M. Aleš – A. Hudeček – Francouzská grafika, VI. výstava S. V. U. Mánes, Praha, 1902; Topičův salon, Praha, 1907; Jubilejní souborná výstava k padesátinám Antonína Hudečka, S. V. U. Mánes, Praha, 1922; Antonín Hudeček: Posmrtná výstava díla, Praha, 1942; Cesta

---

<sup>240</sup> MATĚJČEK (pozn. 8), 193.

k moderně a Ažbého škola v Mnichově, Museum Wiesbaden, Wiesbaden / Lublaň, 1988/1989; Rudolfinum, Praha, 1993; Důvěrný prostor / Nová dálka, Praha, 1997; Europalia 98, 1998; Proměny krajiny v českém malířství 20. století, Praha, 1998; Prague 1900: Poetry and Ecstasy, Van Gogh Museum, Amsterdam, 1999; Stálá expozice NG ve VP, Praha, 2000; Expozice NG ve VP, Praha, 2009; Tajemné dálky: Symbolismus v českých zemích 1880–1914, MUO, Olomouc, 2014/2015; Tajemné dálky: Symbolismus v českých zemích 1880–1914, NG, Klášter sv. Anežky České, Praha, 2015.

Hudečkova *Psýché* je příkladem toho, že historicky ustálená témata bylo možné na přelomu 19. a 20. století zasadit do zcela nové výtvarné i významové roviny. V tomto případě se Hudečkovi podařilo spojit mytologický námět s fenoménem náladové krajinomalby a prezentovat ženskou postavu jako samotnou duši krajiny. Obraz *Psýché* nese symbolistické tendence a zobrazenou postavu je tu možné chápat jako nositele symbolistických poselství putující duše.<sup>241</sup> Námět *Psýché*, tj. duše, navíc připomene zjednodušující nálepku „malíře duše“, kterou Hudečkovi výtvarná kritika přiřkla již na přelomu století a již se mnohdy drží dodnes.

Za zmínku stojí, že toto plátno je jedním z mála Hudečkových obrazů s explicitně mytologickým námětem, vyprávějícím konkrétní příběh. Téměř monochromní podání pozadí přerušovaného jen útlými kmeny stromů, úzké jeviště v popředí, stejně jako do značné míry aranžovaný postoj dívky-víly dávají tušit, že jde o výjev prodchnutý pohádkovým nádechem. Mytická *Psýché* se v rámci svého putování dostala do podsvětí, kde od Persefony namísto nesmírné krásy/hojivé masti dostala nádobu, v níž našla pouze spánek. Promítneme-li si téma spánku či zavřených očí do tehdejší umělecké produkce, zjistíme, že šlo o silné téma počítající s hlubokým vnitřním životem zobrazené osoby, což v dobové krajinomalbě opět souvisí s motivem krajiny jako jakýmsi projekčním plátnem pocitů osoby, která je do ní vsazena. Ojedinělým prvkem je pohled *Psýché*, který míří ven z obrazu směrem k divákovi, což u jiných Hudečkových pláten s figurální tematikou nenajdeme.

Zajímavá je i jistá literárnost, jež je v Hudečkově díle opravdovou výjimkou. Otázkou je, proč se k ní uchýlil právě v této době, když v podstatě souběžně vznikala díla se stejným námětem, která od literární popisnosti zcela upouštějí a na nichž zobrazená dívka kromě své krásy nenese žádný atribut – např. *Psýché* od B. Pankoka.<sup>242</sup> Možným zdrojem mohlo být Hudečkově studium u Maxmiliána Pirnera, jehož díla měla mnohdy silný literární podtext. Dále např. v londýnském časopise *The Studio* byla reprodukována malba G. Harcourta taktéž zachycující *Psýché*, malovanou tentokrát jako akademickou studii dívčího aktu připomínající tradici Prerafaelitů.<sup>243</sup> Na rozdíl od Hudečkovy *Psýché* byla ta Harcourtova pojata výtvarně a dekorativně, nikoli literárně. Inspirací pro Hudečka tak mohla být pouze v rovině námětové a reprodukce Harcourtovy *Psýché* dokazuje především obecný dobový zájem o toto téma.

### 93) Starý dům, 1901 (?)

olej na plátně, 95 x 105; soukromá sbírka (roku 1939 zachyceno v pražské sbírce Rudolfa Šopka); značeno vpravo dole „Ant. Hudeček 1901“

### 94) V slunci/Na slunci/V létě/Na hrázi/Hoch u vody, 1901

olej, 100 x 100; vlastnil Ing. Pavel Moravec, Praha XII., nezvěstné

Lit.: VS, roč. V., č. IX., 1901, 269; BRYNYCHOVÁ 1942a, č. kat. 5; BRYNYCHOVÁ 1942b, obr. 6; MATĚJČEK 1942, 174; MATĚJČEK 1947, 45, obr. 24.

Vystaveno: České umění, VII. výstava S. V. U. Mánes, Praha, 1903; Antonín Hudeček: Posmrtná výstava díla, S. V. U. Mánes, Praha, 1942.

<sup>241</sup> RAKUŠANOVÁ (pozn. 21) 204.

<sup>242</sup> *Jugend*, XIX., 1902, 308.

<sup>243</sup> *The Studio*, č. 31, 1896, 2.

Hudeček zde přichází s novou zajímavou kompozicí pracující opět s nadhledem zcela vylučujícím z obrazové plochy horizont. Vytvořil skutečně „obraz té zralosti a hotovosti, k jaké zavazovalo poznání Harrisona a Schussera“,<sup>244</sup> což je jistě odkazem k prosvětlené Schusserově barevnosti, kterou ovšem nemůžeme porovnat s Hudečkovým obrazem známým jen z reprodukce. Už o deset let dříve srovnává Hudečka s T. A. Herrisonem František Žákavec.<sup>245</sup> T. A. Harrison je Hudečkovi blízký nejen stylově, ale i námětově, konkrétně právě v tématu koupání, stejně jako v zachycení mořských vln a měsíčním svitem prodchnutých nokturn.

Hudeček se na popisovaném obraze tematicky vyrovnává se svými učednickými léty a léty strávenými na Okoři. Technicky i kompozičně téma koupání posouvá o něco dále. Barevně je obraz charakterizován souzvukem odstínů zelené a fialové, doplněným žlutí probleskujících paprsků slunce, které házejí oslňující prasátka na trávnik pod chlapcovými nohama. Z mnoha hledisek se zde Hudeček vrací k tématům a provedení charakteristickým pro své starší období, což byl princip, ke kterému se uchyloval v podstatě celý život.

Obraz *V slunci* můžeme porovnat kompozičně a ideově s řadou děl českých i zahraničních umělců. Nabízí se především srovnání s chlapcem z obálky III. ročníku *Volných směrů* (1898) od Arnošta Hofbauera. Chlapci obou malířů jsou zobrazeni zády k pozorovateli a shodně hledí před sebe. Hofbauerův hoch, před kterým se otevírá hvězdné nebe, má v sobě i jistý programní podtext, související s mladým spolkem Mánes, jehož „věk“ by takřka odpovídal věku chlapcovu a jehož umělecké ambice tehdy směřovaly „snad až ke hvězdám“. Hudečkův hoch není takto programní a podstatná je pro něj spíše nálada a její projekce do krajiny. Hudeček musel Hofbauerovu kompozici znát a snad v něm tehdy třeba jen nepřímá ozvěna této tiskově nejnáročnější obálky *Volných směrů* rezonovala.

### **95) Chlapec u moře/Moře/Nocturno na ostrově Capri, asi 1902 (?)**

olej na plátně, 120 x 170; OGL, inv. č. O 1982; značeno vpravo dole „A. H.“

Lit.: ROPKOVÁ 2009, obr. 31.

Archiválie: ANG v Praze, Kotalík, fond. 135, VII–42, Ant. Hudeček.

Tento obraz, zachycující nahého chlapce napůl ležícího na skále s upřeným pohledem vpřed, patří mezi několik málo Hudečkových pláten, ve kterých se spojuje téma moře s figurální složkou. Zajímavostí je, že do podobné kompozice se pustil přibližně ve stejné době i Hugo Boettinger (*Hoch u vody*), čímž vznikla dvojice až překvapivě blízkých děl.

### **96) Matka s dítětem, 1902**

olej na plátně, 160 x 100; soukromá sbírka

Lit.: RAKUŠANOVÁ 2008, 317 (repro.); ROPKOVÁ 2009, 40.

Vystaveno: Bytosti odnikud: Metamorfózy akademických principů v malbě 1. poloviny 20. století, Praha, 2008–2009.

*Matka s dítětem* spadá v rámci Hudečkovy tvorby do kategorie Hudečkových ženských aktů, které někdy využívaly krajinnou složku, někdy se obešly bez ní, a řadí se do okruhu jeho akademicky laděných studií. Tematicky obraz zapadá do jednoho ze stereotypů zobrazování ženy v sentimentálním umění poslední třetiny 19. století a první poloviny 20. století, jehož cílem bylo prezentovat nejdůležitější úlohu ženy, tj. její mateřství.<sup>246</sup> Otázkou zůstává, proč se Hudeček k tomuto tematickému i stylovému úkroku uchýlil a co vypovídá o jeho uměleckém vývoji. Ten nesmíme chápat jako lineární nepřerušovaný posun kupředu, nýbrž spíš jako sled

<sup>244</sup> MATĚJČEK (pozn. 8) 174.

<sup>245</sup> ŽÁKAVEC 1932, 314.

<sup>246</sup> RAKUŠANOVÁ (pozn. 21) 317.

vzájemně provázaných charakteristických období proložených řadou návratů a zdánlivě nelogických vybočení.

**97) Moře, 1902**

olej na kartonu, 26 x 34; NG, inv. č. O 5976, získáno 1977; značeno vpravo dole „A. Hudeček“

Vystaveno: Pardubice, 1973; Antonín Hudeček: Výběr z díla, GAVU, Cheb, 1973.

**98) Moře, 1902 (?)**

olej na plátně, 117 x 132; GASK, inv. č. O 1024, získáno 1977; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

Lit.: HANEL 2003, nepag. (repro.).

Vystaveno: Krajinou duše Antonína Hudečka, dům U Jonáše, VČG, Pardubice, 2003; Krajinou duše Antonína Hudečka, MG, Brno, 2003; Krajinou duše Antonína Hudečka, ČMVU, Praha, 2003.

Tento obraz je velmi blízký kompozici s názvem *Studie k obrazu* (č. kat. 118).

**99) Moře, 1902 (?)**

olej na plátně, 50 x 34; MGVM; značeno vpravo dole „A. Hudeček“

**100) Moře, 1902 (?)**

olej na lepence, 64 x 97; NG, inv. č. O 15810, získáno roku 1985 od Jana Sekory za 25 000 Kč; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

Vystaveno: Prešov / Nitra (?), 1988.

**101) Moře, 1902 (?)**

olej na plátně, 120 x 170; OGL, inv. č. O 1982; značeno vpravo dole „A. H.“

**102) Moře, 1902 (?)**

olej na lepence, 22 x 32; OGL, inv. č. O 1896; značeno vlevo dole „A. Hudeček“

Lit.: HANEL 2003, nepag.

**103) Moře, 1902 (?)**

olej na plátně, 101 x 135,5; OGL, inv. č. O 1863; značeno vpravo dole „A. Hudeček“

Lit.: BOUČKOVÁ 1982, nepag. (repro.).

**104) Moře, 1902 (?)**

olej na plátně, 53,5 x 98; NG, inv. č. O 13992, rok získání 1977; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

**105) Moře/Moře na Capri, 1902**

olej

Lit.: VS, roč. VII., č. III., 1903, 94; BRYNYCHOVÁ 1942b, obr. 12; MATĚJČEK 1947, 29.

**106) Moře u Capri, 1902**

Lit.: VS, roč. VII., č. III., 1903, 92.

**107) Moře u Capri, 1902**

olej na lepence, 34,5 x 49; soukromý majetek

Lit.: HANEL 2003, nepag. (repro.).

**108) Moře u Capri/Skály v jižním moři, 1902**

olej

Lit.: VS, roč. VIII., č. I., 1903, 30; BRYNYCHOVÁ 1942b, obr. 13; MATĚJČEK 1947, obr. 32.

Vystaveno: Vídeňský Hagenbund, kolektivní výstava S. V. U. Mánes, Praha, 1902 (?).

Obraz je studií.

**109) Moře v měsíční záři, 1902 (?)**

olej na plátně, 70,5 x 150; NG, inv. č. O 12964, získáno 1. 8. 1973 převodem ze Státní knihovny ČSR v Klementinu; nesignováno

Vystaveno: Ústí n./O., listopad 1965; Expozice NG ve VP, Praha, 2009.

Toto plátno sonorního vyznění je zajímavé zobrazením měsíce, který se sice odráží na hladině moře, ale fyzicky uniká mimo obraz, a člověk tak může vnímat jen jeho odlesk.

**110) Okoř/Sekáč, 1902**

olej na plátně, 105,5 x 105,5; soukromá sbírka; značeno vpravo dole „Hudeček“

Lit.: KARLÍKOVÁ 1983, 30, 31 (repro.).

Vystaveno: Antonín Hudeček a Okoř, GMU R. n./L., Roudnice n./L., 2016.

**111) Podobizna paní M. B., 1902**

olej na plátně, 150 x 94; AJG, inv. č. O 1849

Kompozice je srovnatelná s obrazem *V lese* (v literatuře datován do roku 1910, č. kat. 241), který je de facto variantou téhož námětu, jen s tím rozdílem, že u *Podobizny paní M. B.* je figura zasazena do neutrálního semikrajinného pozadí, jež dává tušit, že hlavním námětem byla přímo zobrazená M. B. Výrazný časový rozdíl v dataci děl je sice překvapivý, ale některé prvky nasvědčují, že by nemusel být mylný. *Podobizna paní M. B.* je mnohem propracovanější a v akademickém slova smyslu popisnější, a mohla by tak ještě odrážet Hudečkovu školení, což se projevuje především ve vykreslení květinového vzoru na plášti a detailnějším zachycení tváře. Tvář ženy u *Podobizny paní M. B.* je navíc nepřítomně zahleděná dopředu a zároveň do sebe, což by souznělo se symbolismem přelomu století.

**112) Podobizna Dr. Hanuše Jelínka, 1902**

olej, 113 x 54; vlastnil Dr. H. Jelínek, Praha XII.

Lit.: BRYNYCHOVÁ 1942a, č. kat. 9; MATĚJČEK 1947, obr. 36.

Vystaveno: Antonín Hudeček: Posmrtná výstava díla, S. V. U. Mánes, Praha, 1942.

**113) Po západu slunce/Krajina z Okoře/Krajina s rybníkem, asi 1902 (?)**

olej na plátně, 100 x 100; NG, inv. č. O 3817, získáno 1947 od Věry Urbanové v Praze; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

Lit.: BRYNYCHOVÁ 1942b, obr. 1; MATĚJČEK 1947, obr. 40; KARLÍKOVÁ 1983, 29 (repro.); WITTLICH/URBAN/BYDŽOVSKÁ 1997, 94 (repro.).

Vystaveno: České umění, VII. výstava S. V. U. Mánes, Praha, 1903; Chrudim, 1903; městská galerie Velvary, 1959; Národní výbor ve Velvarech, 1962; Vlastenecké museum Roztoky, Roztoky, 1970; Pardubice, 1973; Antonín Hudeček: Výběr z díla, GAVU, Cheb, 1973; Roztoky / VO / Nitra, 1978; Antonín Hudeček: Výbor z díla, OGL, Liberec, 1982; městský kulturní dům Karviná, 1983; Stálá expozice NG, Praha, 1998; Beroun, 1990; Důvěrný prostor / Nová dálka, Praha, 1997; Krajinou duše Antonína Hudečka, ČMVU, Praha, 2003; Krajinou



duše Antonína Hudečka, MG, Brno, 2003; Krajinou duše Antonína Hudečka, Dům U Jonáše, VČG, Pardubice, 2003; Palác Kinských – Krajinomalba, Praha, 2004; Antonín Hudeček a Okoř, GMU R. n./L., Roudnice n. / L., 2016.

#### **114) Podobizna paní Míly Slavíčkové, 1902**

olej na plátně, 119,5 x 69,5; NG (předtím vlastnila M. Masaryková–Slavíčková, Praha III.), inv. č. O 5579, získáno 9. 7. 1952 od pí. Boh. Masarykové–Slavíčkové; nesignováno  
Lit.: VS, roč. XXXVII., č. V., 1941–1942, 124 (repro.); BRYNYCHOVÁ 1942a, č. kat. 13; BRYNYCHOVÁ 1942b, obr. 11; MATĚJČEK 1947, obr. 34; KARLÍKOVÁ 1983, 27 (repro.); ROPKOVÁ, 2009, 38.

Vystaveno: GMU R. n./L., Roudnice n./L., 1965; Antonín Hudeček: Průřez celoživotní tvorbou, GMU R. n./L., Roudnice n./L., 1966; Pardubice, 1973; Antonín Hudeček: Výběr z díla, GAVU, Cheb, 1973; Portrét, Brno, 1975; Antonín Hudeček: Obrazy, MGOH R. n./K., Rychnov n./K., 1976; Obrazy a hudba – kostel sv. Šimona a Judy, Praha, 2003.

#### **115) Pohled na Prahu od Troje, 1902**

olej na plátně, 100 x 160,5; soukromý majetek  
Lit.: HANEL 2003, nepag. (repro.).

#### **116) Sběračka klasů, 1902**

olej na plátně, 88 x 78; NG, inv. č. O 5837, získáno roku 1953 od pí. A. Janíkové; značeno vpravo dole „Hudeček“

Vystaveno: Ústí n./O., listopad 1965; Antonín Hudeček: Průřez celoživotní tvorbou, GMU R. n./L., Roudnice n./L., 1966; Antonín Hudeček: Obrazy, GMUHK, Hradec Králové, 1972; Pardubice, 1973; Antonín Hudeček: Výběr z díla, GAVU, Cheb, 1973; Český žánr na přelomu 19. a 20. století, Středočeská galerie, Praha, 1978; Nitra, 1980; Nitra, 1988.

#### **117) Skála na mořském břehu, 1902**

olej na lepence, 23 x 34; NG, inv. č. O 6002; značeno vpravo dole tužkou „Ant Hudeček“

#### **118) Studie k obrazu/Akt u moře/Moře, 1902**

olej na plátně, 118 x 132,5; KGVUZ, inv. č. O 35; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“  
Lit.: HANEL 2003, nepag. (repro.).

*Studie k obrazu* je důkazem, že se Hudeček od figurální složky neodvrátil ani pod silným dojmem ze své první cesty do Itálie. Zajímavostí je, že zobrazená postava je takřka zcela totožná s tou z pozdějšího Hudečkova obrazu *Letní večer* (č. kat. 195). Musíme si tedy klást otázku, zda jde u *Studie k obrazu* o mužskou postavu, jak se běžně předpokládá, nebo zda zde není zachycena spíše žena, jako je tomu právě na obraze *Letní večer*. Pro ženu by svědčily i proporce některých tělesných partií. V takovém případě by šlo v Hudečkově díle o ojedinělý ženský akt z doby, kdy vznikala jeho série koupajících se chlapců.

*Studie k obrazu* se Hudečkově tehdejší tvorbě vymyká i z dalšího důvodu. Většina jeho maleb vytvořených v Itálii se vyhýbala velkým příběhům a tématům a figuře obecně zaobírala se jedním hlavním motivem, tj. neustále se měnící, unikající a malbou jen s velkými obtížemi zachytitelnou vodní masou a vlnami. Figura na břehu moře se objevila už jen na obraze *Chlapec u moře/Moře/Nocturno na ostrově Capri* (č. kat. 95) a v kompozici *Ženský akt u moře* (č. kat. 220).

#### **119) Večer na Capri, 1902**

olej na plátně; GMU R. n./L., inv. č. O 281, získáno 1985; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

Lit.: MATĚJČEK 1947, obr. 30.

**120) Z Capri, 1902 (?)**

olej na kartonu, 23 x 30; PNP, inv. č. IO 83

**121) Moře, 1902–1903**

olej na plátně, 120 x 171; GHMP, inv. č. M–3318

Lit.: HANEL 2003, nepag. (repro.).

**122) Podzimní nálada/Okošský potok, 1902–1903**

olej na plátně, 100 x 120; soukromá sbírka; značeno vpravo dole perem „A Hudeček“  
Vystaveno: Antonín Hudeček a Okoš, GMU R. n./L., Roudnice n./L., 2016.

**123) U řeky, 1902–1904 (?)**

olej na plátně, 80 x 90; soukromá sbírka; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

**124) Moře, 1902–1910 (?)**

olej na papíře, 24 x 32; soukromá sbírka; značeno vpravo dole „A. H.“

**125) Moře, 1902–1910 (?)**

olej, 31,5 x 49; soukromá sbírka; značeno vpravo dole tužkou „Ant. Hudeček“

**126) Moře, 1902–1910 (?)**

kombinovaná technika, 52 x 68; soukromá sbírka; značeno vpravo dole tužkou „Ant. Hudeček“

**127) Moře s kameny, 1902–1910 (?)**

olejová tempera na kartonu, 48 x 64; soukromá sbírka; značeno vpravo dole tužkou „Ant. Hudeček“

**128) Moře v noci, 1902–1910 (?)**

olej

Lit.: MATĚJČEK 1947, obr. 31.

**129) Mořské pobřeží, 1902–1910 (?)**

olej na papíře, 32 x 44,5; značeno vpravo dole tužkou „Ant. Hudeček“

**130) Mořské pobřeží, 1902–1910 (?)**

olej na papíře, 33 x 50,5; soukromá sbírka; značeno vpravo dole tužkou „Ant. Hudeček“

**131) Mořský příboj, 1902–1910 (?)**

olej na plátně, 99,5 x 150; GVUN, inv. č. O 14, získáno 1966; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

**132) Mořský příboj, 1902–1910 (?)**

kombinovaná technika; soukromá sbírka; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“ (?)

**133) (Mořský) Příboj, 1902–1910 (?)**

olej na lepence, 50 x 69; soukromá sbírka; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

**134) Mořské útesy, 1902–1910 (?)**

tempera, 44 x 58; soukromá sbírka; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“ (?)

**135) Před bouří, 1902–1910 (?)**

olej, 100 x 120; soukromá sbírka; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“ (?)

**136) Cesta do vsi, 1903**

olej

Lit.: VS, roč. IX., č. I., 1905, 15; BRNYCHOVÁ 1942b, obr. 21; MATĚJČEK 1947, obr. 42.

Vystaveno: IV. členská výstava spolku Mánes, Praha, 1904.

Zajímavé je, jak se změnou lokace dochází u Antonína Hudečka i k transformaci některých malířských taktik. Na rozdíl od většiny okořských pláten se v *Cestě do vsi* proměňuje barevnost, která už není zářivá a prosvětlená, nýbrž nabývá spíše teplejších valérů podzimu. Další změnou je zachycení horizontu, jenž u okořských pláten téměř unikal a svou absencí vytvářel pohledy na úzce zaměřený krajinný výsek, mnohdy ještě ze značného nadhledu. Na plátnech ze Stříteže už horizont klesá a někdy nechává velkému modrému nebi posetému bílými oblaky vyniknout na většině plochy plátna. Tím se Hudečkovi podařilo otevřít vhléd do dálky tak, jak jsme na to byli již dříve zvyklí u Antonína Slavíčka.

*Cesta do vsi* je variantní verzi či spíše definitivou Hudečkova dalšího stejnojmenného díla (č. kat. 137). Zásadní rozdíly mezi oběma verzemi jsou zřetelné ve zpracování nebe, mraků, listoví stromů a v dalších detailech. Jejich bližší srovnání znemožňuje nedostupnost některých základních údajů (technika a přesné rozměry) obou děl známých jen z reprodukcí.

**137) Cesta do vsi, 1903**

olej na plátně, 63 x 70; soukromá sbírka; značeno vpravo dole perem „Ant. Hudeček“

Jde o variantní verzi či spíše skicu Hudečkova stejnojmenného díla *Cesta do vsi* (č. kat. 136).

**138) Krajina s potokem, 1903**

olej na plátně, 100 x 100; OGL, inv. č. O 1921; značeno vlevo dole „Ant. Hudeček 1903“

Lit.: HANEL 2003, nepag. (repro.).

**139) Motiv z Okoře, 1903**

olej na kartonu, 64 x 77,5; soukromá sbírka

**140) Náves, 1903**

olej na plátně; nezvěstné

Lit.: VS, roč. VIII., č. I., 1904, 151; PRAHL/RAKUŠANOVÁ/SRP/WITTLICH 2004, 91.

Vystaveno: IV. členská výstava spolku Mánes, Praha, 1904.

Obraz *Náves* vznikl při Hudečkově pobytu v Příkrakově u Hlinska a tvoří další z obrazových dvojic se Slavíčkovým dílem téhož námětu. V tomto případě se ovšem provedení obou malířů v lecčem liší. Hudeček je popisnější a zaměřuje se na přesnou kompozici. Slavíček se spíše snaží „vystihnout podstatu“ námětu – za tímto účelem se na rozdíl od Hudečka nebojí celkového zjednodušení, ba dokonce jisté obrazové manipulace, založené na volné práci s jednotlivými zobrazenými prvky, jež pro lepší účinek neváhal přemísťovat podle potřeby.<sup>247</sup>

Hudeček tento obraz maloval nejspíš někdy v létě roku 1903, tedy ještě před vystoupením krajinářů z Worpswede ve výstavním sále spolku Mánes. Přesto jsou na něm

---

<sup>247</sup> RAKUŠANOVÁ (pozn. 122) 93.

použity již podobné postupy patrné v kompozici, snížení horizontu či dekorativně se řadících útlých stromčích.

**141) Okořská krajina, kolem 1903 (?)**

olej na plátně, 80 x 89,5; NG, inv. č. O 3966, získáno 1949 od pí. O. Rimpelmajerové; značeno vpravo dole „A. Hudeček“

Vystaveno: Ústřední správa čs. filmu, 1960; Dům umění Brno, 1962; GVUO, Olomouc, červen 1962; SNG, 1962; Ústí n./O., 1965; Antonín Hudeček: Průřez celoživotní tvorbou, GMU R. n./L., Roudnice n./L., 1966; Česká krajina, AJG, Hluboká n./V., 1969; Pardubice, 1973; Antonín Hudeček: Výběr z díla, GAVU, Cheb, 1973; Stálá expozice NG, Praha, 1977; Rožtoky / VO / Nitra, 1978; městský kulturní dům Karviná, 1983; Úřad před. vlády ČSSR, 1987.

**142) Okořský potok – Krajina, 1903**

olej na plátně, 81 x 90,5; NG, inv. č. O 5282, získáno 1950; značeno vpravo dole „A Hudeček“

Vystaveno: Ústřední správa čs. filmu, 1960; Sofie, duben 1962; Cseh-szlovák művészet XIX–XX század, Múcsarnok (Kunsthalle Budapest), Budapešť, květen 1963; Čes. akademie věd, 1963; Antonín Hudeček: Výběr z díla, GAVU, Cheb, 1973; Pardubice, 1973; Ministerstvo kultury ČSR, 1974; Rožtoky / VO / Nitra, 1978; Antonín Hudeček: Výbor z díla, OGL, Liberec, 1982; VO – Mongolsko (?), 1983; Stálá expozice NG ve VP, Praha, 2003; Palác Kinských – Krajinomalba, Praha, 2004; Krajinomalba Hlinsko, 2009; Antonín Hudeček a Okoř, GMU R. n./L., Roudnice n./L., 2016.

**143) Orání, 1903**

olej; nezvěstné

Lit.: VS, roč. IX., č. I., 1905, 14; BRYNYCHOVÁ 1942b, obr. 17; MATĚJČEK 1947, obr. 44.

Obraz *Orání* pochází nejspíš z doby pobytu Antonína Hudečka ve Stříteži. Motiv orání najdeme v českém prostředí už v díle Antonína Mánesa *Krajina s oráčem* (1825) a jde o výjev, jenž je určitým způsobem archetypální. Datace, kterou v tomto případě poprvé stanovil Antonín Matějček, se zdá být pravděpodobná, především díky nižšímu horizontu a celkovému záběru, k němuž se Hudeček propracovával před polovinou první dekády 20. století.

**144) Podzim, 1903**

olej na plátně, 100 x 120; MG

Lit.: BOUČKOVÁ 1982, nepag. (repro.); KARLÍKOVÁ 1983, 34 (repro.).

**145) Potok v lese, 1903**

olej na papíře, 50 x 66; NG, inv. č. O 5357, získáno 1951 od Ladislava Horáka; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

Vystaveno: Ústřední výbor KSČR, 1955; Předsednictvo vlády, 1964.

**146) Slzy, 1903**

olej na plátně, 65 x 75; NG, inv. č. O 5705, získáno 1952; vpravo dole vyryto „A Hudeček 1903“

Lit.: BOUČKOVÁ 1982, 7 (repro.); WITTLICH/URBAN/BYDŽOVSKÁ 1997, 53 (repro.).

Vystaveno: Žďár, 1960; Pardubice, 1973; Antonín Hudeček: Výběr z díla, GAVU, Cheb, 1973; Antonín Hudeček: Obrazy, MGOH R. n./K., Rychnov nad Kněžnou, 1976; Antonín Hudeček: Výbor z díla, OGL, Liberec, 1982/1983; Plzeň, 1986; Důvěrný prostor / Nová dálka, Obecní dům, Praha, 1997; Europalia 98, 1998; Stálá expozice NG ve VP, Praha, 1999.

#### 147) Trojanova restaurace, 1903

olej na plátně, 80 x 90; soukromá sbírka; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

Lit.: HANEL 2003, nepag.; HULÍKOVÁ 2016, č. kat. 25.

Vystaveno: Antonín Hudeček a Okoř, GMU R. n./L., Roudnice n./L., 2016.

Okoř přirostla Antonínu Hudečkovi k srdci a ukončení pravidelných návštěv na Okoři u něj zákonitě přineslo jistou melancholii. Dokladem tohoto silného osobního vztahu je nedávno objevený obraz *Trojanova restaurace*. Ten zachycuje lavičky a stoly na zahrádce hostince, který frekventantům okořských malířských exkurzí mnohdy poskytoval občerstvení i ubytování. Záběr i samotná datace obrazu svědčí o tom, že období přelomu století, kdy byl zdejší umělecký život na svém vrcholu, je už nenávratně pryč, restaurační stolky osiřely a mladí malíři hledají inspiraci jinde, někteří dokonce nežijí. Stylově, barevností i prudkým prosvítajícím sluncem prodírajícím se skrz listoví se tu Hudeček vrátil o pár let nazpět, jako by tiše vzpomínal na umělecký kvas, který tu ve svých nejlepších mladých letech zažil. Na obraze sice není přítomna žádná figurální stafáž, přesto tu figura určitou roli hraje. V tomto smyslu můžeme nahlédnout na *Trojanovu restauraci* jako na místo, které je určené absencí figury, z níž vychází celkově melancholické vyznění obrazu.

Prázdná lavička či celá restaurace byly obvyklým dobovým toposem pro vyjádření melancholie či opuštěnosti, a to napříč Evropou. Pro příklad je možné uvést grafický list Waltra Georgiho z roku 1897<sup>248</sup> či *Zahradní restauraci* (1890) od Thomase Heineho.

Trojanova restaurace se v Hudečkově díle objevuje minimálně ještě jednou, a to na obraze *Čtoucí dáma na lavičce* (č. kat. 42), kterou téměř s jistotou maloval bok po boku s Antonínem Slavičkem, jehož obraz *Na lavičce* (1899) tvoří tomu Hudečkovu výjimečný protějšek.

#### 148) V létě, 1903

olej na plátně, 95 x 95; soukromá sbírka; značeno vpravo dole „Hudeček“

Lit.: MATĚJČEK 1947, obr. 43.

Vystaveno: Má vlast, Pocta české krajinomalbě, S. V. U. Mánes, Praha, 2015.

Tento obraz se nacházel dlouhou dobu v soukromém vlastnictví a byl znám jen z reprodukce v Hudečkově monografii od Antonína Matějčka. Až při nedávné dražbě bylo možno naplno pozorovat jemné finesy plátna a srovnat jej se Slavičkovým obrazem téhož námětu, který namaloval při společném pobytu ve Stříteži roku 1903.

Plátno zachycuje letní výjev v popředí s loukou posetou kopretinami a máky. Střední horizontální plán zaujímá chalupa a stromy za ní. Nad chalupou se nachází nebe poseté mraky s prosvítající zářivě modrou oblohou. Ve srovnání se zadumanou symbolistní atmosférou okořských pláten se Hudečkův výraz posouvá směrem k lehkosti a ideové nezátíženosti, jež mu námět rozkvetlé louky a vesnice bez figurální složky přímo nabízejí.

Obraz má i své takřka totožné dvojče (č. kat. 149), které je však dnes nezvěstné, a známe je tak jen z černobílé reprodukce. Je proto těžké určit, zda jde o přípravnou studii, či variantní provedení.

#### 149) V létě, 1903

nezvěstné

Lit.: BRYNYCHOVÁ 1942b, obr. 15.

*V létě* je variantou či skicou stejnojmenného obrazu (č. kat. 148).

---

<sup>248</sup> *Jugend*, XI., 1899, 172

### **150) Cesta na podzim/Z Okoře u Prahy, 1903–1904 (?)**

olej na plátně, 100 x 120; NG, inv. č. O 8238, získáno roku 1960 z pozůstalosti po Ing. J. Řeřichovi; značeno vpravo dole „A Hudeček“

Lit.: VS, roč. IX., č. I., 1905, 16; *Rudé květy*, roč. VII., č. V., 1. 10. 1907, 80, 77 (repro.); BRNYCHOVÁ 1942a, č. kat. 10; BRNYCHOVÁ 1942b, obr. 23; MATĚJČEK 1947, obr. 45.

Vystaveno: Antonín Hudeček: Posmrtná výstava díla, S. V. U. Mánes, Praha, 1942; Ministerstvo zahraničních věcí, 1961; Pardubice, 1973; Antonín Hudeček: Výběr z díla, GAVU, Cheb 1973; Roztoky, 1978; Malmö, 1981; Aarhus, Stockholm, 1982; Stálá expozice NG ve VP, Praha, 2003; Antonín Hudeček a Okoř, GMU R. n./L., Roudnice n./L., 2016.

### **151) Potok na podzim, 1903–1904**

olej na plátně, 100 x 120; NG, inv. č. O 3014, získáno 1904; značeno vpravo dole „A Hudeček“

Lit.: VS, roč. IX., č. I., 1905, 17 (repro.); ŽÁKAVEC 1932, 320 (repro.); BRNYCHOVÁ 1942a, č. kat. 12; BRNYCHOVÁ 1942b, obr. 19; MATĚJČEK 1947, obr. 46.

Vystaveno: IV. členská výstava spolku Mánes, Praha, duben 1904; Antonín Hudeček: Posmrtná výstava díla, Praha, 1942; Ústí n./O., 1965; Antonín Hudeček: Průřez celoživotní tvorbou, GMU R. n./L., Roudnice n./L., 1966; Výstava Peйзаж, Jerevan, 1966; Antonín Hudeček: Obrazy GMUHK, Hradec Králové, 1972; Pardubice, 1973; Antonín Hudeček: Výběr z díla, GAVU, prosinec 1973; Antonín Hudeček: Obrazy, MGOH R. n./K., srpen 1976; Liberec, 1979; Nitra, 1981; Česká moderna – Vídeň, Kassel, Künstlerhaus Wien, Kunsthalle Fridericianum Kassel, 1993/1994; Proměny krajiny v českém malířství 20. století, Praha, 1997/1998; Exposice NG – zámek Fryštát (dlouhodobá zápůjčka), 2003.

### **152) Na pastvě, 1904**

olej na plátně, 100 x 120; soukromá sbírka, dříve v majetku dr. Nováka (vila v Nespekách)

Lit.: VS, roč. IX., č. I., 1905, 149 (repro.); LRMS, roč. I., 1905, 7, 188 (repro.); BRNYCHOVÁ 1942b, obr. 18; MATĚJČEK 1947, obr. 47; BOUČKOVÁ 1982, nepag. (repro.); HANEL 2003, nepag. (repro.).

Vystaveno: VI. členská výstava spolku Mánes, Praha, 1905.

Toto plátno můžeme srovnávat s díly worpswedských krajinářů, kteří do krajiny také mnohdy zasazovali zvířata. Stejně jako pro Hudečkova plátna byla koza námětem pro tamější sochařská díla. Např. Fritz Mackensen vytvořil sochu *Stará žena a koza* či lept *Ve světnici*, zachycující kolébku a vedle ní stojící kozu – obě tato díla byla vystavena v Praze roku 1903. Tohoto námětu si všiml již Richard Muther při dílčí charakterizaci worpswedského umění: „Zcela strašidelně dojíká černý kozel, stojící bez účelu a smyslu na rašelině, jako by očekával čarodějnici, aby ji odvezl na Blockberg. To jest také půda, na níž rostou pohádky. Bludičky zdají se hopkat přes rašeliniště.“<sup>249</sup>

Na obraze *Na pastvě* se projevuje jistá pohádkovost a snovost, které v tomto období rezonovaly i v českém prostředí. Dobově podmíněné je také pointilistické pojetí oblak, stromů a pozadí.

Plátno má své variantní provedení či skicu (č. kat. 153).

### **153) Na pastvě, 1904**

olej, 79,3 x 90; MG

Lit.: BOUČKOVÁ 1982, 12.

---

<sup>249</sup> MUTHER (pozn. 161) nepag.

Obraz je variantní obdobou plátna *Na pastvě* (č. kat. 152). Již není malován tak výraznou skvrnou. Rozměry by naznačovaly, že jde o starší z pláten.

**154) Potok na podzim, 1904**

Lit.: VS, roč. IX., č. I., 1905, 150.

Vystaveno: VI. členská výstava spolku Mánes, Praha, 1905.

Na obraze je zachycen okořský potok, což dokazuje, že byl Antonín Hudeček na podzim roku 1904 na Okoři, kam tehdy ještě sporadicky jezdil malovat.

**155) Večer, 1904**

olej na plátně, 81 x 81; NG, DO 6513 (?)

Lit.: BOUČKOVÁ 1982, nepag. (repro.).

Na obraze ubíhají do dálky za měsíčního svitu stromy se štíhlými kmeny, v popředí u pravého kraje stojí nejspíše dvě kozy. Plátno připomíná Hudečkova nokturna z přelomu století a zároveň nezapře jistou inspiraci krajináři z kolonie ve Worpswede, a to především konstrukcí prostoru, nebem zabírajícím dvě třetiny obrazové plochy a ztvárněním štíhlých kmenů stromů.

**156) Chalupy u cesty, 1904–1905 (?)**

olej na plátně, 75,5 x 106; MG

Lit.: KARLÍKOVÁ 1983, 35 (repro.).

**157) Partie z Okoře, 1904–1905 (?)**

olej na plátně, 80 x 90; soukromá sbírka; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

Lit.: ZACHAŘ/EXNER/KONIČKOVÁ/PROCHÁZKOVÁ 2012, 103 (repro.).

Vystaveno: Klasikové 19. století, obrazy ze sbírky Karlštejnské, a. s., Praha, 2012.

**158) Topoly, 1904–1905 (?)**

olej (na plátně?), nezvěstné

Lit.: VS, roč. VIII., č. I., 1904, 150 (repro.); MATĚJČEK 1947, obr. 41.

Plátno je variantou obrazu *Topoly v noci* (č. kat. 159).

**159) Topoly v noci, 1904–1905**

olej na plátně, 100 x 120; MGOH R. n./K., původně vlastnil Mil. Holý, Střešovice

Lit.: BRYNYCHOVÁ 1942a, č. kat. 17; KARLÍKOVÁ 1983, 33 (repro.); HANEL 2003, nepag. (repro.).

**160) Podzim u Okoře, 1904–1906**

olej na plátně, 75 x 105; soukromá sbírka; značeno vpravo dole „A. Hudeček“

Vystaveno: Má vlast, Pocta české krajinomalbě, S. V. U. Mánes, Praha, 2015.

**161) Lužní les, před 1905 (?)**

olej (na plátně), 100 x 131; soukromá sbírka; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

Provedení obrazu se v některých aspektech blíží stylu Hudečkových okořských prací. Zásadní je především práce se štětcem používaným divizionisticky v návaznosti na pointilistická díla, která vytvořil na přelomu století. Naopak ve svých pozdějších dílech s námětem lesních interiérů navazuje na moderně pojatou kompozici a práci s předním plánem. Lužní les si tak zachovává některá rezidua staršího Hudečkova projevu a zároveň dává tušit jeho další směřování.



**162) Chalupy na podzim**, po 1905 (?)

olej na plátně, 66 x 100,5; GVUO, inv. č. O 1815, získáno 1984; značeno vpravo dole „A. Hudeček“

**163) Portrét**, kolem 1905 (?)

olej na plátně a kartonu, 50 x 36; soukromá sbírka; nesignováno

Skicovitost pozadí připomíná celofigurální *Podobiznu paní Míly Slavičkové* (č. kat. 114). Stejně jako ona ani tento portrét není signovaný. Vypracování tváře portrétovaného je rozvolněné a datace zatím blíže neurčitelná, ovšem zdá se, že byl *Portrét* nejspíš namalován v prvním desetiletí 20. století.

**164) Slepé rameno**, 1905 (?)

olej na plátně, 100 x 135; NG, inv. č. O 14725, získáno roku 1981 od ing. Zdeňka Svatoše za 25 000 Kčs; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

Vystaveno: Úřad vlády ČSR, 1985; Parlament ČR, 30. 11. 1994; Frankfurt, 2000.

**165) Cesta podzimní alejí**, po 1905 (?)

olej na plátně, 100 x 150; soukromá sbírka; značeno vpravo dole „A. Hudeček“

Výjev tohoto plátna stylově i námětově dobře zapadá přibližně do druhé poloviny prvního desetiletí 20. století. Námět ošátkovaných žen odcházejících v dál v této době pro Hudečka nebyl neobvyklý. Technika i styl malby stejně jako její námětová rovina mají svůj protějšek např. v jednom z nejznámějších Hudečkových děl z NG nazvaném *Cesta do vsi* (č. kat. 183). Schematizované zobrazení vesnické ženy nalezneme i na obraze *Na procházce* (č. kat. 47), kde jsou postavy stejným způsobem rozděleny do tří základních monochromatických ploch, tj. dlouhé splývavé sukně, halenky a šátku. Společným prvkem těchto kompozic je též mlčení vycházející z žen otočených zády k divákovi a bezhlesně odcházejících daleko do vnitřku obrazu.

**166) Chalupy**, 1905–1906 (?)

olej na plátně, 95 x 116; NG, inv. č. O 3946; získáno 1949 od dr. J. Červeného v Praze; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

Vystaveno: Ústřední správa čs. filmu, 1960; Předsednictvo vlády, 1961; Pardubice, 1973; Antonín Hudeček: Výběr z díla, GAVU, Cheb, 1973; Antonín Hudeček: Obrazy, MGOH R. n./K., Rychnov n./K., 1976.

**167) Chalupy/Ve Starém Kolíně**, 1905–1906

olej na plátně, 100 x 120; NG, inv. č. O 3038, získáno 1906; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

Lit.: MATĚJČEK 1947, obr. 50; KARLÍKOVÁ 1983, 38 (repro.).

Vystaveno: Berlín, 1964; Ústí n./O., 1965; Pardubice, 1973; Antonín Hudeček: Výběr z díla, GAVU, Cheb, 1973; Bratislava, 1980; Strakonice, 1981; Prešov / Nitra (?), 1988; Krajinou duše Antonína Hudečka, ČMVU, Praha, 2003; Krajinou duše Antonína Hudečka, MG, Brno, 2003; Krajinou duše Antonína Hudečka, Dům U Jonáše, VČG, Pardubice, 2003; Antonín Hudeček, OGV, Jihlava, 2013.

**168) Chalupy**, 1906 (?)

olej na plátně, 95 x 104; NG, inv. č. O 14826, získáno roku 1982 od Starožitností za 55 000 Kč; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

Lit.: MATĚJČEK 1947, obr. 48.

Vystaveno: Úřad vlády ČSR, 1985.

**169) Chalupy, 1906**

olej na plátně, 100 x 120; GVUO, inv. č. O 1322, získáno 1974; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček 1906“

Lit.: BOUČKOVÁ 1982, nepag. (repro.).

**170) Chalupy u vody, 1906**

olej na plátně, 80 x 90; GAVU, inv. č. O 152, získáno 1964; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

Lit.: KARLÍKOVÁ 1983, 39 (repro.); BALLARDINI/BOŘECKÝ/ZACHAŘ 2015, 410.

Vystaveno: Má vlast, Pocta české krajinomalbě, S. V. U. Mánes, Praha, 2015.

Při pečlivějším pozorování je zřejmé, že tento obraz sdílí některé strategie s malbou malířů z Worpswede. Jde především o kompoziční podobnosti založené na široce pojímané krajině a nízkém horizontu. Často dominují vertikály stromů, které mnohdy dokonce unikají z vymezené obrazové plochy. Podobné je i využití sytější barevné škály, charakteristické většími kontrasty v přechodech jednotlivých barev.<sup>250</sup> U Hudečka se tyto principy objevují překvapivě s určitým časovým odstupem od vystoupení worpswedských malířů v Praze na podzim roku 1903.

**171) Děvče v květech/Děvčátko v louce, 1906 (?)**

olej na plátně, 100 x 120; soukromá sbírka; značeno vpravo dole „A. Hudeček“

Lit.: VS, roč. XXXVII., č. V., 1941–1942, 32; BRYNYCHOVÁ 1942b, obr. 8; MATĚJČEK 1947, obr. 49; KARLÍKOVÁ 1983, 37 (repro.).

*Děvče v květech* je obraz významný svou blízkostí s některými francouzskými impresionistickými plátny. Anna Brynychová posunula jeho dataci už k roku 1900; vročení přibližně do roku 1906 zase vychází z předpokladu, že u tohoto plátna došlo u Hudečka oproti okořskému období ke stylovému posunu, stejně jako k jisté změně v rukopise signatury. Plátno by tak mělo být datováno spíše rokem 1906.

**172) Kvetoucí stromy, 1906**

olej na plátně, 94,5 x 104,5; OGV, inv. č. O 804, získáno 1967; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

Lit.: BRYNYCHOVÁ 1942a, č. kat. 24; MATĚJČEK 1947, obr. 52.

**173) Letní odpoledne, kolem 1906 (?)**

olej na plátně, 100 x 113,5; soukromá sbírka; nesignováno

Obraz *Letní odpoledne* patří k početnému okruhu Hudečkových děl zobrazujících přechod souše a vodní hladiny. Kompozicí, celkovým pojetím i malířskou technikou tvoří jakýsi protějšek k obrazu *Chalupy u vody* (č. kat. 170), na němž jako bychom analogicky pozorovali z vodní hladiny břeh, který je oddělen od nedaleko stojících domů útlými kmínky stromů. Vodní hladina odráží na obou obrazech okolí a vytváří jakousi tichou, rozdílně barevnou alternativu světa na souši.

**174) Oblaka, po 1906 (?)**

olej na lepence, 33 x 38; NG, inv. č. O 6004; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

Lit.: MATĚJČEK 1947, obr. 132.

Obraz *Oblaka* je nejspíše plenérovou skicou, čemuž odpovídá jeho velikost i použitý materiál. Celkovým pojetím, kompozicí, dramatičností mraků i zachycením osamělé ženy připomíná

---

<sup>250</sup> RAKUŠANOVÁ (pozn. 21) 96.

plátno *Rozkvetlá louka* (č. kat. 175), a může tak být přípravnou studií k jeho zhotovení, případně variantním zpracováním téhož námětu.

**175) Rozkvetlá louka/V krajině**, po 1906 (?)

olej, 118 x 132; soukromá sbírka; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

*Rozkvetlou loukou* prochází žena, jejíž postavu tvoří, tak jak to bylo v prvním desetiletí 20. století pro Antonína Hudečka typické, pouze tři základní barevné plochy – červená sukně, okrová halenka a bílý čepec. Figura tak na první pohled není plnovýznamovou složkou obrazu a tvoří spíše jen stafáž. Na druhou stranu je při bližším pozorování zjevné, že se zobrazená krajina zmitá v poryvech silného větru, kterému musí odolávat i procházející žena, pro niž může být rozbouřená krajina určitým katalyzátorem vlastního rozjitřeného nitra.

Datace po roce 1906 by odkazovala k námětovým podobnostem s díly vytvořenými ve Starém Kolíně, případně s obrazem *Oblaka* (č. kat. 174).

**176) Okořský potok**, před 1906 (?)

olej, 44 x 60; soukromá sbírka; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

**177) Po dešti**, 1906

olej

Lit.: RMS, 1906, roč. II., č. VI., 204 (repro.); MATĚJČEK 1947, obr. 53.

**178) Pod rybníční hrází v Okoři/Topoly u hráze**, 1906

olej na plátně, 118 x 132; soukromá sbírka; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

Lit.: VS, roč. XXXVII., 1941–1942, 121; BRYNYCHOVÁ 1942b, obr. 16.

Obraz *Pod rybníční hrází v Okoři/Topoly u hráze* patří do závěrečné fáze Hudečkova okořského období, končícího definitivně až roku 1906. Plátno si stále drží stylový ráz, který byl pro Hudečkova okořská díla typický – jde o světle prozářenou impresivní krajinu charakteristickou malířským rukopisem jednotlivých barevných skvrn, které s odstupem tvoří dokonalý soudržný celek. Nechybí ani tolik typický prvek vodní hladiny. Hudečkův malířský charakter se projevuje jak v jejím ztvárnění, tak v zrcadlení okolního světa.

**179) Podzimní krajina**, 1906

olej na plátně, 63,5 x 85; VGP

Lit.: BOUČKOVÁ 1982, nepag. (repro.); HANEL 2003, nepag. (repro.).

**180) Samota u lesa**, kolem 1906 (?)

olej na kartonu, 52,5 x 68; soukromá sbírka; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

**181) Topoly/Z jara**, kolem 1906 (?)

olej na plátně, 101 x 120; NG, inv. č. O 3046, získáno 1908; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

Lit.: MATĚJČEK 1947, obr. 51.

Vystaveno: FF UK, Praha, 1960; Pardubice, 1973; Antonín Hudeček: Výběr z díla, GAVU, Cheb, 1973; Krajinou duše Antonína Hudečka, ČMVU, Praha, 2003; Krajinou duše Antonína Hudečka, MG, Brno, 2003; Krajinou duše Antonína Hudečka, Dům U Jonáše, VČG, Pardubice, 2003.

**182) Bílý kůň**, 1906–1907 (?)

100 x 120; bývalým majitelem byl Josef Jelínek z Turnova

Archiválie: ANG v Praze, Kotalík, fond. 135, VII–42, Ant. Hudeček (repro.).

**183) Cesta do vsi, 1906–1907**

olej na plátně, 94 x 116; NG, inv. č. O 5368, získáno roku 1951 jako dar Státní banky československé; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

Lit.: MATĚJČEK 1947, obr. 55; BOUČKOVÁ 1982, nepag. (repro.); KARLÍKOVÁ 1983, 42–43 (repro.); ROPKOVÁ 2009, 47.

Vystaveno: Strojnická fakulta, 1960; Ústřední správa čs. filmu, 1960; Antonín Hudeček: Průřez celoživotní tvorbou, GMU R. n./L., Roudnice n./L., 1966; Antonín Hudeček: Obrazy, GMUHK, Hradec Králové, 1972; Pardubice, 1973; Antonín Hudeček: Výběr z díla, GAVU, Cheb, 1973; Antonín Hudeček: Obrazy, MGOH R. n./K., Rychnov n./K., 1976; Antonín Hudeček: Výbor z díla, OGL, Liberec, 1982; Nitra, 1988; městský kulturní dům Karviná, 1983; Palác Kinských – Krajinomalba, Praha, 2004.

**184) Konec vesnice/Starý Kolín, 1906–1907**

olej na plátně, 90 x 99; MG; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

Lit.: BOUČKOVÁ 1982 nepag. (repro.); KARLÍKOVÁ 1983, 41 (repro.).

**185) U stavidla, 1906–1907**

olej na plátně, 100 x 120; OGL, bývalým majitelem byl Josef Jelínek z Turnova

Lit.: BOUČKOVÁ 1982, nepag. (repro.).

Archiválie: ANG v Praze, Kotalík, fond. 135, VII–42, Ant. Hudeček.

**186) Za humny Starého Kolína, 1906–1907**

olej na plátně, 101 x 120; VČG; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

Lit.: MATĚJČEK 1947, obr. 54; BOUČKOVÁ 1982, nepag. (repro.).

**187) Večer/Večer, Starý Kolín, 1906**

Lit.: VS, roč. X., č. I., 1906, 177; BRYNYCHOVÁ 1942b, obr. 24.

Vystaveno: VII. členská výstava spolku Mánes, Praha, 1906.

V pojetí prostoru i ve zvoleném námětu (orání či vláčení) jsou znát jisté afinity s krajináři z malířské kolonie ve Worpswede.

**188) Podvečer, 1906–1910 (?)**

olej na lepence, 65 x 100; soukromá sbírka; značeno vpravo dole „(Ant.?) Hudeček“

**189) Měsíčná noc, kolem 1907 (?)**

olej na plátně, 115 x 130; GBRL

Lit.: HANEL 2003, nepag. (repro.).

*Měsíčná noc* je dílo tvořící společně s obrazy *Letní večer* (č. kat. 195), *V lese* (č. kat. 241) a *Studie k obrazu/Akt u moře* (č. kat. 118) určitou výtvarnou a významovou skupinu, jejíž specifika jsou popsána především v hesle *Letní večer* (č. kat. 195).

**190) Podmrak, před 1907 (?)**

olej na papíře, 66,5 x 99; NG, inv. č. O 3085, získáno 1911; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

Vystaveno: VIII. členská výstava spolku Mánes, Praha, 1907; Předsednictvo vlády, 1955; Parlament ČR, kanc. posl. sněmovny, 1993.

**191) Po dešti, kolem 1907 (?)**

olej na lepence, 25 x 32,5; NG, inv. č. O 6011, získáno roku 1954 z odkazu Mudr. Lad. Hozáka; značeno vpravo dole tužkou „Ant Hudeček“

**192) U stavidla**, kolem 1907 (?)

olej na plátně, 100 x 120; OGL, inv. č. O 1922; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

**193) Vesnice s potokem**, kolem 1907 (?)

olej na plátně, 101 x 120; NG, inv. č. O 13021, získáno 1973 od Arnošta Hudečka za 40 000 Kč; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

Lit.: MATĚJČEK 1947, obr. 56; BOUČKOVÁ 1982, nepag. (repro.); KARLÍKOVÁ 1983, 45 (repro.).

Vystaveno: Posmrtná výstava díla, S. V. U. Mánes, Praha, 1942, č. kat. 27; Valdštejská jízdárna, Praha, 1974; Čs. obch. a prům. komora, 1987; Antonín Hudeček; Krajinou duše Antonína Hudečka, ČMVU, Praha, 2003; Krajinou duše Antonína Hudečka, MG, Brno, 2003; Krajinou duše Antonína Hudečka, Dům U Jonáše, VČG, Pardubice, 2003.

Obraz vznikl na základě společného pobytu Antonína Hudečka a Otakara Nejedlého v Mezně u Tábora, kde Hudeček namaloval několik přípravných studií, které byly podkladem pro toto plátno.

**194) Vesnice/Starý Kolín**, kolem 1907 (?)

olej na plátně, 100 x 120; NG (předtím Jar. Borovička, Praha XII.), inv. č. O 14434, získáno roku 1979 za 6500 Kč; značeno vpravo dole „A Hudeček“

Lit.: BRYNYCHOVÁ 1942a, č. kat. 23; BOUČKOVÁ 1982, nepag. (repro.).

**195) Letní večer**, 1907–1908

olej na plátně, 118 x 132; MGVM; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

Lit.: MÁDL 1908d, 10–11; BRYNYCHOVÁ 1942a, č. kat. 49; MATĚJČEK 1947, obr. 61; BOUČKOVÁ 1982, nepag. (repro.); HANEL 2003, nepag. (repro.); ROPKOVÁ 2009, 48.

Vystaveno: Kaiser–Huldigungs–Ausstellung, Hagebund, Vídeň, 1908.

*Letní večer* zaujímá v rámci Hudečkovy tvorby výjimečné místo, srovnatelné námětově snad jen s plátnem *V lese* (č. kat. 241). Střed kompozice tvoří akt rusovlasé dívky s hlavou skloněnou k pravému rameni, která je obklopena bílými sesutými šaty. Vertikální členění obrazu vytvářejí ještě čtyři symetricky stojící stromy, v jejichž středu se dívka nachází. Za povšimnutí stojí horizontální členění, které je tvořeno jednotlivými střídajícími se barevnými pásy, v nichž dominuje černá, fialová a zelená. Symetričnost horizontálního členění je velmi podmanivá. Obraz jakoby evokoval několik světů spojených v jeden celek. Jedním světem je bližší břeh, jenž je od druhého břehu oddělen nebezpečně působící černou hladinou. Dalším světem je odraz okolní krajiny na povrchu hladiny. Samostatný tajemný svět si pak vytváří dívka, což Hudeček naznačil tím, že je otočena zády k pozorovateli. Spojení přírody a figury mu tak už po několikáté posloužilo k vyjádření nálady a psychického napětí.

Stylově se Hudeček *Letním večerem* vrací o několik let zpátky k secesi a jejím dekorativním prvkům. Je zajímavé obraz srovnat se *Studii k obrazu/Aktem u moře* (č. kat. 118), která také nese figurální složku. Takřka shodná pozice postav (nakročení, postavení rukou a hlavy) napovídá, že Hudeček na obraze *Letní večer* použil vlastní starší řešení, jen ho zasadil do zcela jiného kontextu. Vhodně se nabízí i srovnání s tvorbou Jana Preislera, který na přelomu století v řadě obrazů zachytil meditující postavy (chlapce, muže, výjimečně i ženy) zahledené před sebe a nahlížející za horizont smysly vnímatelného světa. *Letní večer*, podobně jako další Hudečkovy dílo *Měsíčná noc* (č. kat. 189), má také výtvarnou návaznost na starší české umění, a skrze něj i na umění evropské, umístěním ženského aktu do prvního plánu. Tato pozice umožňuje jeho intimní pozorování, což je strategie, kterou někteří historici

umění nalézají např. u Antonína Mánesa, jenž se zase vztahoval až k Giorgionově spící *Venuši* a jejímu erotickému podtextu.<sup>251</sup>

Roku 1899 vyšla v londýnském časopise *The Studio* reprodukce triptychu od Luciena Lévyho-Dhurmera nazvaného *L'Eden*, jehož pravé křídlo s podtitulem *Regrets* zachycuje Evu.<sup>252</sup> Ta stojí s hlavou v dlaních na úzkém pruhu travnaté plochy na břehu vodní plochy, v níž se zrcadlí okolní krajina. Postava obrácená zády i samotný název tohoto výjevu zachycují jistou obrazovou zkratku užívanou pro vyjádření lítosti, smutku či zoufalství. O pár let později namaloval Hudeček již zmíněnou *Studii k obrazu/Akt u moře*, v níž využil podobné zkratky. Zajímavější je však právě srovnání s takřka o dekádu mladším Hudečkovým obrazem *Letní večer*. Ztvárnění ženy na tomto obraze odpovídá v základních rysech Evě z obrazu *Regrets*, což dává Hudečkovu plátnu další možný interpretační rozměr, založený na biblické symbolice prvotního hříchu. Obraz Lévyho-Dhurmera lze kvůli relativně velkému časovému rozdílu jen stěží považovat za přímý zdroj *Letního večera*. Jejich kompoziční i obsahová podobnost však nejsou náhodné a svědčí o revizi, kterou prošlo Hudečkově umělecké uvažování v době jeho pobytu ve Starém Kolíně (1906–1908) a která se projevila v některých obrazech dočasným návratem k figuře a vzorům z přelomu století.

### 196) *Žlutý akt*, 1907–1908

olej, 118 x 132; soukromá sbírka; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

Lit.: VS, roč. XII., č. I., 1908, 193; BÍLEK 1908, 2; MÁDL 1908d, 446; VS, XXXVII., 1941–1942, 33; BRYNYCHOVÁ 1942a, č. kat. 50; BRYNYCHOVÁ 1942b, obr. 25; MATĚJČEK 1947, obr. 62; RAKUŠANOVÁ 2008, 202–204, 203 (repro.); ROPKOVÁ 2009, 47.

Vystaveno: XXVI. výstava spolku Mánes, Praha, 1908; Jednota vídeňských výtvarných umělců v Domě umělců, Vídeň, 1910; Bytosti odnikud, GHMP, Praha, 2008/2009.

Hudeček se plátnem *Žlutý akt* překvapivě vrací ke svému původnímu figurálnímu zaměření. Antonín Matějček se nejspíš oprávněně domníval, že by v tomto případě mohlo jít o projev Hudečkovy nespokojenosti s vlastními výkony na poli krajinomalby.<sup>253</sup> Hudečkova dočasná nejistota s vlastní krajinářskou tvorbou časově spadá do období, kdy byl spolek Mánes plný ideálů nové generace, k jejíž tvorbě se mohl Hudeček výtvarně vyjádřit, a dočasně obnovený zájem o figuru tak může být formou takového projevu. V podání ženy na divanu je jistý dekadentní nádech, pramenící z její bezostyšnosti a takřka nepřirozeně světlého těla.

Obraz komentoval i Karel Boromejský Mádl, který trefně poznamenal, že se role aktu v Hudečkových obrazech *Žlutým aktem* změnila. Dosud totiž akt vždy „vyrůstal z kraje, nebo do něj vrůstal“. Tělo na obraze *Žlutý akt* má však jinou funkci, neboť přebírá „podstatnou část barevně koloristní ornamentiky obrazu“.<sup>254</sup> *Žlutý akt* nese jen málo ze symbolistních tendencí, které nalezneme v o deset let starším díle *Psyché* (č. kat. 92). Tělo ženy má v souladu s názory Karla Boromejského Mádla a Marie Rakušanové spíš ornamentální funkci, a funguje tak jako „rytmizační článek, předělující dva ornamentální plány“. Podobným způsobem pracoval Hudeček bezpochyby i při malování obrazu *Letní večer* (č. kat. 195). Nejenže je tělo modelky shodně modelováno jen velmi jemně, až monochromně, dokonce se zde objevuje analogický prvek rytmizace, kdy je postava v *Letním večeru* symetricky namalována mezi čtyři kmeny stromů, a rozděluje tak prostor na dvě rovnocenné části.<sup>255</sup>

<sup>251</sup> ŘEZÁČ (pozn. 72) 30.

<sup>252</sup> *The Studio*, č. 75, 1899, 15.

<sup>253</sup> MATĚJČEK (pozn. 9) 56.

<sup>254</sup> MÁDL (pozn. 73) 446.

<sup>255</sup> RAKUŠANOVÁ (pozn. 21) 204.

Roku 1910 byl *Žlutý akt* vystaven na výstavě Jednoty vídeňských výtvarných umělců v Domě umělců a Ministerstvo školství a kultury za něj Hudečkovi udělilo malou „Zlatou medaili“ (kleine „Goldene Staatsmedaile“).<sup>256</sup>

**197) Studie k podobizně paní F. Jelínkové, 1908**

olej; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

Lit.: MATĚJČEK 1947, obr. 37.

**198) Podobizna Evy Slavičkové, 1908**

olej na plátně, 119 x 69; soukromá sbírka

Lit.: MATĚJČEK 1947, obr. 39; KARLÍKOVÁ 1983, 47 (repro.).

**199) Podobizna J. Mařatky, 1908**

olej; značeno vlevo dole „A. Hudeček“

Lit.: MATĚJČEK 1947, obr. 38.

**200) Portrét houslisty Bohuslava Lhotského, 1908**

olej na plátně, 93 x 70; GAHČ, 1982 v pozůstalosti autora

Lit.: BOUČKOVÁ 1982, 13; BOUČKOVÁ 2003, 10.

**201) Portrét paní F. Jelínkové, 1908**

olej na plátně, 151 x 70,5; OGL, inv. č. O 1981; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

Lit.: MATĚJČEK 1947, obr. 37; RAKUŠANOVÁ 2008, 346 (repro.); ROPKOVÁ 2009, 39, obr. 28.

Vystaveno: Bytosti odnikud: Metamorfózy akademických principů v malbě 1. poloviny 20. století, Městská knihovna, Praha, 2009.

V prvním desetiletí 20. století Hudeček podobně jako např. Kamil Stuchlík či Ludvík Kuba přijal zakázky v žánru dámské reprezentativní podobizny. Zajímavé je, že převzal některé principy uhlazené akademické malby, ovšem dokázal je spojit s dobovými tendencemi počátku 20. století, což se projevuje u celofigurálního portrétu paní F. Jelínkové či portrétu Míly Slavičkové (č. kat. 114) a Hanuše Jelínka (č. kat. 112). Portrét paní F. Jelínkové je oproti podobizně Míly Slavičkové méně rozvolněný, a ač jde o pozdější dílo, více se přimyká k akademické malířské uhlazenosti.<sup>257</sup> To platí především pro horní část postavy; šaty a pozadí v sobě však nezapřou modernější rozvolněný rukopis.<sup>258</sup>

**202) Portrét paní Vorlové, 1908**

olej (na plátně?), 90 x 95; neznámé, 1982 v pozůstalosti autora

Lit.: BOUČKOVÁ 1982, 13.

**203) Měsíční noc, 1909**

olej na plátně, 117,5 x 131,5; NG, inv. č. O 3081, získáno 1910; značeno „Ant. Hudeček“

Lit.: MATĚJČEK 1947, obr. 104; BOUČKOVÁ 1982, nepag. (repro.); KARLÍKOVÁ 1983, 49 (repro.).

Vystaveno: Dvůr Králové, 1950; Pardubice, 1973; Antonín Hudeček: Výběr z díla, GAVU, Cheb, 1973; AVU, Praha, 1986; Krajinou duše Antonína Hudečka, ČMVU, Praha, 2003; Krajinou duše Antonína Hudečka, MG, Brno, 2003, Krajinou duše Antonína Hudečka, Dům U Jonáše, VČG, Pardubice, 2003.

<sup>256</sup> BOUČKOVÁ (pozn. 17) 14.

<sup>257</sup> RAKUŠANOVÁ (pozn. 21) 344.

<sup>258</sup> Ibidem 347.

**204) Měsíčná noc, 1909**

Lit.: BRYNYCHOVÁ 1942b, Praha, obr. 26.

**205) Moře, 1909 (?)**

olej na lepence, 46,9 x 64,4; AJG, inv. č. O 1241, získáno 1969; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

**206) Moře, 1909 (?)**

olej na lepence, 118 x 130; GAVU, inv. č. O 369, získáno 1973

**207) Moře u Syrakus, 1909**

olej na lepence, 26,2 x 32,4; GHMP, inv. č. M-3318

**208) Moře u Syrakus, 1909 (?)**

olej na plátně, 70 x 120; GAHČ

Lit.: BOUČKOVÁ 2003, 11.

**209) Moře u Syrakus, 1909 (?)**

olej na plátně (?), 46 x 33; soukromá sbírka; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

**210) Moře/Moře u Syrakus, 1909**

olej na lepence, 25 x 33,4; NG, inv. č. O 5977, získáno roku 1954 z odkazu Mudr. Lad. Hozáka; značeno vpravo dole tužkou „A. H.“

Lit.: KARLÍKOVÁ 1983, 48 (repro.).

Vystaveno: Pardubice, 1973; Antonín Hudeček: Výběr z díla, GAVU, Cheb, 1973; Krajinou duše Antonína Hudečka, ČMVU, Praha, 2003; Krajinou duše Antonína Hudečka, MG, Brno, 2003; Krajinou duše Antonína Hudečka, Dům U Jonáše, VČG, Pardubice, 2003.

**211) Moře u Syrakus/Vlna, 1909 (?)**

tempera, 23 x 32; soukromá sbírka; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

**212) Mořský břeh, 1909 (?)**

tempera na lepence, 22,5 x 32,5; soukromá sbírka; značeno vpravo dole „A. Hudeček“

Obraz *Mořský břeh* je expresivně pojatou marínou, inspirovanou Hudečkovými cestami do Itálie. S největší pravděpodobností jde o plenérovou skicu.

**213) Mořský útes u Syrakus, 1909**

olej, 92,5 x 138; soukromá sbírka; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

Obraz zachycuje pro Hudečka typickou marínu s dramaticky zpěněnou vodou bičující břeh. Je nejspíš inspirovaný jednou z Hudečkových cest do Itálie. Vzhledem k námětu a lokaci i celkovému zvládnutí tématu připadá v úvahu datace kolem roku 1909, kdy Hudeček do Syrakus prokazatelně zavítal s manželou Vorlovými. Autor dílo nikdy neprodal a po dlouhou dobu pak zůstalo i v majetku jeho syna Jiřího.

**214) Na návsi/Starý Kolín, kolem 1909 (?)**

olej na plátně, 121 x 170; NG, inv. č. O 13508, získáno roku 1975 od o. p. Klenoty; nesignováno

Lit.: BOUČKOVÁ 1982, nepag. (repro.).



Obraz je variantou či definitivou plátna *Starý Kolín* (č. kat. 215).

**215) Starý Kolín, 1909**

olej na plátně, 98 x 115; GASK, inv. č. O 985, získáno 1977; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček 1909“

Lit.: KARLÍKOVÁ 1983, 51 (repro.); HANEL 2003, nepag. (repro.); ROPKOVÁ 2009, 48 (repro.). Vystaveno: Umělecká díla ze sbírek ČMVU, Valdštejnský palác, Praha, 2002; Krajinou duše Antonína Hudečka, dům U Jonáše, VČG, Pardubice, 2003; Krajinou duše Antonína Hudečka, MG, Brno, 2003; Krajinou duše Antonína Hudečka, ČMVU, Praha, 2003.

Plátno je variantou či přípravnou prací k obrazu *Na návsi/Starý Kolín* (č. kat. 214).

Na obraze je zachycen muž se stádem koz krácející po návsi Starého Kolína. Muž i kozy tvoří nejen sujet výjevu, ale i jeho stafáž. Zavítal-li Hudeček někdy do Mařákova ateliéru, mohl kozy v pozici stafáže malovat už na pražské akademii, neboť v Mařákově ateliéru byly podle dobového svědectví „na stafáže brány modely (na př. i kozel)“.<sup>259</sup> Zajímavé je zobrazení relativně širokého pruhu oblohy, které bylo v dřívějších obdobích Hudečkovy tvorby spíše neobvyklé.

**216) Stromy na louce, 1909**

olej na lepence, 18 x 26; SGVU, inv. č. O 698, získáno 1971; vlevo dole vyryto „H-9/7 09“

**217) V dešti, 1909**

olej na plátně, 90 x 120; GMUHK, inv. č. O 195, získáno 1959; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček 1909“

Lit.: MATĚJČEK 1947, obr. 57; KARLÍKOVÁ 1983, 52 (repro.); HANEL 2003, nepag. (repro.); ROPKOVÁ 2009, 49 (repro.).

Obraz *V dešti* je zajímavý hned z několika důvodů. Prvním je kompozice, která už počítá se širokým pruhem oblohy, což v Hudečkově dřívějším tvůrčím období nebylo zvykem. Dále je zde zjevná podobnost s některými Slavíčkovými obrazy zachycujícími alej, odkazující na jejich častou námětovou shodu. Další zajímavostí je, že stejný motiv Hudeček použil a de facto přímo okopíroval ještě v drobné perokresbě, kterou využil jako ilustraci k pozvánce či navštívence z 25. února roku 1933. Pozoruhodné je rovněž, že motivem kaluží se Hudeček vrátil k tématu odrazu světla a okolního světa ve vodní hladině, kterému se tak důkladně věnoval na přelomu století.

K obrazu se dochovala skica s názvem *Po dešti* (č. kat. 191).

**218) Vycházející měsíc, 1909**

olej; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

Lit.: MATĚJČEK 1947, obr. 65; ŠTECH 1964.

Podobné zobrazení měsíce, zpola schovaného za mraky, najdeme např. na plátnech Jakuba Schikanedera.

**219) Z Jadranu, 1909 (?)**

tempera na papíře, 32,5 x 45; soukromá sbírka; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

**220) Ženský akt u moře, po 1909 (?)**

olej na plátně, 80 x 91; MUO, inv. č. O 2302, získáno 2001; značeno vpravo dole „A. Hudeček“

---

<sup>259</sup> KAVÁN (pozn. 68) 419.

Lit.: ROPKOVÁ 2009, 48, obr. 40.

Vystaveno: Bytosti odnikud: Metamorfózy akademických principů v malbě 1. poloviny 20. století, Praha, 2009.

Obraz má téměř čtvercový formát, což bylo příznačné pro secesní malbu přelomu století. Na druhou stranu je zde znát posun k expresivnější barevnosti, jež může být důsledkem Munchovy pražské výstavy (1905). V rámci Hudečkovy tvorby tematicky ojedinělý obraz tak určitým způsobem syntetizuje celou řadu uměleckých zdrojů prvního desetiletí 20. století.

#### **221) Zahradní restaurace ve Stromovce, před 1910 (?)**

olej na kartonu, 33 x 48; soukromá sbírka; nesignováno

V rámci Hudečkova díla jde o obraz námětově spíše neobvyklý, který nemá srovnatelný materiál pro svou dataci. Přibližná datace kolem roku 1910 se tak volně opírá o možný vliv Antonína Slavíčka, jenž v druhé polovině prvního desetiletí 20. století často maloval Prahu (např. velkoformátová *Praha z Letné*), a mohl by tak už poněkolkáté Hudečka tematicky inspirovat.

#### **222) Alej, kolem 1910 (?)**

olej na plátně, 100 x 120; soukromá sbírka; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“, na rámu razítko „Galerie Art Uherské Hradiště 2009 J. Mařák a jeho žáci“

Hudečkova *Alej* v sobě spojuje hned několik autorových oblíbených motivů. Jde o zobrazení stromořadí a pestrobarevného podzimního listí. Pohledem na obraz se zároveň částečně ocitáme v jednom z jeho lesních interiérů a do hloubky jsme vedeni obvyklou cestou směřující do vnitřku obrazu. Nechybí ani tolikrát variované chalupy. Kmeny stromů jsou, jak jsme u Antonína Hudečka zvyklí, velmi subtilní; listoví je zase malováno technikou jednotlivých barevných skvrn.

#### **223) Les na stráni, kolem 1910 (?)**

olej na plátně, 93,5 x 104,5; NG, inv. č. O 3922, získáno 1949 jako dar dr. Ing. Pavla Picka; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

Vystaveno: Předsednictvo vlády, 1957; Výtvarné umění Kolínska, Museum Kolín, 1963; Předsed. vlády / JPH, 1982; Fed. před. (?) vlády, 1985; Úřad před. vlády ČSSR, 1987; Parlament ČR, kanc. posl. sněmovny, 1993.

#### **224) Machov, kolem 1910 (?)**

olej na plátně, 101 x 151; GMU R. n./L., inv. č. O 62, získáno 1975

#### **225) Machov navečer, kolem 1910 (?)**

olej na plátně, 100 x 135; NG, inv. č. O 3101, získáno 1914; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

Lit.: MATĚJČEK 1947, obr. 67; BOUČKOVÁ 1982, nepag. (repro.); KARLÍKOVÁ 1983, 53 (repro.).

Vystaveno: Česká secese – Umění 1900, AJG, Hluboká n./V., květen až říjen 1966; Výstava Пейзаж, Jerevan, září 1966; Česká krajina, AJG, Hluboká n./V., 1969; Pardubice, 1973; Antonín Hudeček: Výběr z díla, GAVU, Cheb, prosinec 1973; Antonín Hudeček: Výbor z díla, OGL, Liberec, 1982/1982; S. V. U. Mánes, Praha, 1987; Krajinou duše Antonína Hudečka, ČMVU, Praha, 2003; Krajinou duše Antonína Hudečka, MG, Brno, 2003; Krajinou duše Antonína Hudečka, Dům U Jonáše, VČG, Pardubice, 2003.

**226) Moře u Syrakus**, kolem 1910 (?)

olej; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

Lit.: ŽÁKAVEC 1932, 332 (repro.); MATĚJČEK 1947, obr. 66.

**227) Mořské pobřeží**, 1910 (?)

olej na kartonu, 65 x 97,5; soukromá sbírka; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

*Mořské pobřeží* je skicou k obrazu *Mořské pobřeží/Pobřeží Sicílie/Moře* (č. kat. 228).

**228) Mořské pobřeží/Pobřeží Sicílie/Moře**, 1910 (?)

olej na plátně, 100 x 150; soukromá sbírka; značeno vpravo dole „Hudeček“

*Mořské pobřeží/Pobřeží Sicílie/Moře* je definitivou obrazu *Mořské pobřeží* (č. kat. 227).

**229) Nábřeží na večer**, před 1910 (?)

olej

Lit.: MATĚJČEK 1947, obr. 64.

**230) Na poli**, před 1910 (?)

olej; nezvěstné

Lit.: MATĚJČEK 1947, obr. 59.

**231) Podobizna sochaře Vorla**, kolem 1910 (?)

olej na plátně, 78 x 37; soukromá sbírka

*Podobizna sochaře Vorla* patří do nepočtené skupiny Hudečkových portrétů. Ten portrétoval v zásadě jen své známé a přátele, což dává jeho portrétům nádech určitých privatissim. Nejinak je tomu i u *Podobizny sochaře Vorla*, s nímž Hudečka pojilo dlouholeté přátelství. Použitou barevnou škálou, zobrazením portrétovaného od pasu nahoru a propracovaností obličeje se obraz podobá Hudečkovu portrétu zachycujícímu ing. Jaroslava Jindru (1913).

**232) Podzim u rybníka**, kolem 1910 (?)

olej na plátně, 100,5 x 120; MUO, inv. č. O 964, získáno 1960; značeno vpravo dole štětcem „Ant. Hudeček“

**233) Příbojová vlna**, 1902–1910 (?)

olej na plátně, 71 x 120; soukromá sbírka; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

Lit.: Katalog 68. aukce Aukční Galerie Kodl a 103. aukce Aukční síně Vltavín, 6. května 2012, 58.

**234) Podzimní alej**, před 1910 (?)

olej, 93 x 130; soukromá sbírka; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

*Podzimní alej* v sobě spojuje námět, barevnost, provedení i další prvky, které jsou pro Hudečka typické přibližně v době po roce 1905. Konkrétně jde o vícekrát zobrazovaný motiv aleje a cesty krouťící se do hloubky obrazu. Dále je tu přítomen neopominutelný prvek „hudečkovské“ vody zrcadlící okolí a v neposlední řadě Hudeček použil techniku jednotlivých barevných skvrn, jimiž je charakterizováno především listoví stromů.

**235) Při měsíci** (?), před 1910 (?)

olej; nezvěstné

Lit.: MATĚJČEK 1947, obr. 58.

**236) Krajina s rozkvetlým makovým polem/Chalupy na vsi, 1910 (?)**

olej na lepence, 66 x 100; GAVU, inv. č. O 606, získáno 1985; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

**237) Rasové sblížení, kolem 1910 (?)**

olej na plátně, 125 x 140; soukromá sbírka; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

Lit.: RAKUŠANOVÁ 2008, 263 (repro.).

Plátno *Rasové sblížení* se řadí do relativně nepočtené skupiny českých obrazů 19. a 20. století zabývajících se orientální tematikou, jež z historických důvodů neměla u nás tak silnou tradici jako například ve Francii.<sup>260</sup> Orientální malba v rámci české výtvarné produkce nikdy nevytvořila samostatný proud. Na rozdíl od Francie, kde byla orientální tematika prodchnuta hlubším obsahem (např. snahou přesvědčit diváka o barbarství Orientu a pocitem kulturní převahy nad zaostalým Orientem), objevuje se v českých obrazech spíše zjednodušený pohled – především „vědomí vzrušující sexuální dostupnosti zobrazené nahé ženy“.<sup>261</sup> Tuto složku nalezneme právě u zcela netypického Hudečkova obrazu *Rasové sblížení*.

Datace tohoto díla je sporná. S přihlédnutím k figurálnímu námětu by se dalo předpokládat, že vznikl ještě v době Hudečkových studií u Václava Brožíka. Vzhledem k tomu, že nevíme nic o tom, co konkrétně Hudeček v průběhu svého působení na pražské akademii vytvořil, nemůžeme ani *Rasové sblížení* do tohoto období s jistotou zařadit. Naskýtá se druhá možnost, tj. přiřadit ho k dalším dvěma figurálním obrazům z let 1907–1908 (*Žlutý akt*, č. kat. 196; *Letní večer*, č. kat. 195), což by jen potvrdilo Hudečkovu potřebu se dočasně odklonit na konci prvního desetiletí 20. století od krajinomalby, neboť právě tehdy v této oblasti vývojově stagnoval. Podobnosti mezi zmíněnými třemi obrazy nalezneme v inkarnátu ženského těla či ve shodné barvě modelčinyých ryšavých vlasů.<sup>262</sup>

**238) U splavu, kolem 1910 (?)**

olej; nezvěstné; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

Lit.: MATĚJČEK 1947, obr. 60.

**239) Večer, před 1910 (?)**

olej; nezvěstné

Lit.: VS, roč. XII., č. I., 1908, 194; MATĚJČEK 1947, obr. 63.

Důraz na vodní plochu zrcadlící arkády okolních domů by mohl vzdáleně připomenout Benátky, kde byl Hudeček se svým synem prokazatelně až roku 1931; není však vyloučeno, že Benátky při svých italských cestách navštívil již dříve. Toto plátno však zachycuje Prahu, konkrétně pohled na Novotného lávku, a řadí se tak do relativně vzácné skupiny Hudečkových děl zabývajících se městskou krajinou – dalším je např. *Nábřeží na večer* (č. kat. 229). K namalování těchto obrazů byl snad puzen Antonínem Slavičkem, v jehož díle představuje zobrazení Prahy jednu z důležitých uměleckých fází. Tato vazba by mohla posouvat dataci obrazu někdy těsně před rok 1910, ovšem z pouhé reprodukce je v tuto chvíli těžko s jistotou usuzovat.

**240) Večer v Machově, 1910**

olej na plátně, 118 x 132; GVUO, inv. č. O 45, získáno 1925; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

<sup>260</sup> RAKUŠANOVÁ (pozn. 21) 257.

<sup>261</sup> RAKUŠANOVÁ (pozn. 21) 265.

<sup>262</sup> Ibidem.

Lit.: BRYNYCHOVÁ 1942a, č. kat. 33; BOUČKOVÁ 1982, nepag. (repro.); WITTLICH 1982, 283 (repro.).

#### **241) V lese, 1910**

olej na plátně, 140 x 160; soukromá sbírka; nesignováno

Lit.: Katalog 68. aukce Aukční Galerie Kodl a 103. aukce Aukční síně Vltavín konané 6. května 2012, 100.

Obraz *V lese* zaujímá v Hudečkově tvorbě ojedinělou pozici. I přes relativně pozdní dataci jde o čistě secesní kompozici se silným symbolistickým nádechem. Rusovlasá frontálně stojící dívka je oblečena do bílých šatů, nakasaných pod ňadry, a splývavého pláště působícího až ornamentálním dojmem, který evokuje vzpomínku na Gustava Klimta. Dívka vypadá, jako by právě vyrostla ze spadlého podzimního listí, a působí pevně vrostlá do země stejně jako stromy, které ji symetricky obklopují. Něžnost, s jakou Antonín Hudeček vymodeloval obličej již tradičně rusovlasé modelky, který je pointovaný lehkým upřímným úsměvem a přímým pohledem, prozrazuje hluboký cit a zápal, jež malíř při tvorbě obrazu pociťoval.

Nabízí se zde blízké srovnání s jen o málo starším dílem *Letní večer* (č. kat. 195), neboť obrazy jsou si v mnoha ohledech až nápadně podobné. Oba jsou secesně laděné, s hlubokým symbolistickým nádechem. Scénu tvoří les na kraji tmavé vodní plochy, která evokuje „preislerovská“ černá jezera. Technika je charakteristická děleními barevnými skvrnami a především jsou oba pointované rusovlasou dívkou/múzou/vílou. Shodnou funkci má u obou i příroda jako jistá introspekce či zhmotnění nitra zobrazené.

S obrazem *V lese* je nutné srovnat také Hudečkovu *Podobiznu paní M. B.* (č. kat. 111), která je de facto variantním obrazem téhož. Figura je zde však zasazena do neutrálního semikrajinného pozadí, jež dává tušit, že inspiračním zdrojem a hlavním námětem je zobrazená M. B. Překvapivý je ale výrazný časový rozdíl v dataci děl. *Podobizna paní M. B.* je mnohem detailnější a v akademickém slova smyslu popisnější, což se projevuje především ve vykreslení květinového vzoru na plášti, stejně jako v propracování tváře. Ta je navíc nepřítomně zahleděna dopředu a zároveň do sebe, což by souznělo se symbolismem přelomu století – její datace do roku 1902 se proto zdá být pravděpodobná. Proč od sebe oba obrazy dělí taková časová prodleva, zatím nelze s jistotou říct. Možným vysvětlením by byl návrat ke starším kompozičním a výtvarným řešením, tedy princip, který v Hudečkově tvorbě pozorujeme hned na několika místech. Dalším takovým příkladem je *Akt u potoka* (1935!), jež spadá do okruhu drobných reminiscencí, k nimž se Hudeček občas uchýlil v posledních desetiletích své tvorby.

#### **242) Z Machova, kolem 1910 (?)**

olej (na plátně), 53 x 63; soukromá sbírka; značeno vpravo dole „Ant. Hudeček“

#### **243) Červené střechy/Chalupy v Machově, 1910–1911**

olej na plátně, 100 x 129; GUKV, inv. č. O 237; značeno vpravo dole „A. Hudeček“

Lit.: MATĚJČEK 1947, obr. 72; BOUČKOVÁ 1982, nepag.; KARLÍKOVÁ 1983, 57; BALLARDINI/BOŘECKÝ/ZACHAŘ 2015, 411 (repro.).

Vystaveno: Má vlast, Pocta české krajinomalbě, S. V. U. Mánes, Praha, 2015.

#### **244) Podobizna Dr. Müllera, 1. desetiletí 20. století (?)**

olej na plátně, 100 x 70; NG, inv. č. O 5954; značeno vlevo dole „Ant. Hudeček“